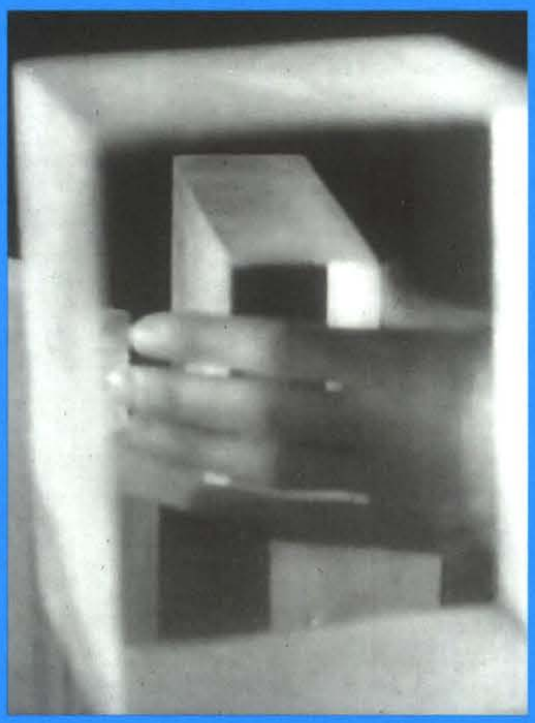
3
2008

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII A ESTETIKU FILMU



35029/2008/3

3
2008

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 20 2008 Číslo / No. 3 (71)

TÉMA:

POPULÁRNĚ-VĚDECKÝ FILM JAKO ŽÁNR MEZI VĚDOU A UMĚNÍM

hostující editorka čísla: Veronika Klusáková

OBSAH

Články

Petr Málek: Visconti a Proust 5

Články k tématu

Editorial 37

Lisa Cartwrightová: Etiologie neurologického pohledu 39

Alison Griffithsová: „Pohyblivé obrazy nebes".
Pohroužení do vesmírného divadla planetária 68

Robert A. Rosenstone: Dokumentární film 107

Lucie Česálková: Kinematograf z fyzikálního ústavu:
Československá společnost pro vědeckou kinematografii
aneb Popularizace vědy kinematografií a kinematografie vědou 123

Rozhovor

Veronika Klusáková: Historik je ve filmu spíše kosmetickým opatřením.
Rozhovor s Robertem Rosenstonem 148

Edice a materiály

Lucie Česálková: K organizaci vědecké kinematografie
za druhé světové války a bezprostředně po ní 155

Činnost Československé společnosti pro vědeckou kinematografii za okupace 159

Pavel Skopal: Filmy pana velvyslance. Československé filmové publikum
a americký Státní department (1945–1960) 175

Korespondence Velvyslanectví USA v Praze se Státním departmentem 189

Ad Fontes

Marcela Kalašová: Stella a. s. (La Tricolore) (1926–1955) 198

Marcela Kalašová: Nationalfilm s. r. o. (1933–1954 /1964/) 201

Příběh fotografie

Eva Strusková: Polyekran na Světové výstavě v Bruselu Expo 58 205

Obzor

Patrik Vacek: Předzvěst bilance.
*(Architectures of the Moving Image; 49. ročník Society for Cinema
and Media Studies Conference)* 207

Jaromír Blažejovský: Tvořivé období. K DVD edici Slovenský film 70. rokov 210

Projekty

Pavla Janásková: Licencované zahraniční databáze z oboru filmu 218

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA 231

CONTENTS

Articles

Petr Málek: Visconti and Proust 5

Theme Articles

Editorial 37

Lisa Cartwright: An Etiology of the Neurological Gaze 39

Alison Griffiths: „A Moving Picture of the Heavens“: Immersion in the Planetarium Space Show 68

Robert A. Rosenstone: Documentary 107

Lucie Česálková: A Cinematograph from the Institute of Physics: The Czechoslovak Scientific Film Association, or the Popularisation of Science through the Cinema and the Cinema through Science 123

Interview

Veronika Klusáková: The Historian in Film Serves as a Kind of Window Dressing. An Interview with Robert Rosenstone 148

Documents

Lucie Česálková: The Czechoslovak Scientific Film Association during the World War II and immediately after the War 155

Activity of the Czechoslovak Scientific Film Association during the Occupation 159

Pavel Skopal: The Movies of the Ambassador. The Czechoslovak Film Audience and the American State Department (1945–1960) 175

The Correspondence between the American Embassy in Prague and the State Department 189

Ad Fontes

Marcela Kalašová: Stella a. s. (La Tricolore) (1926–1955) 198

Marcela Kalašová: Nationalfilm s. r. o. (1933–1954 /1964/) 201

Story of the Photography

Eva Strusková: Polyecran on EXPO 1958 in Brussels 205

Horizon

Patrik Vacek: A Presage of the Evaluation. *(Architectures of the Moving Image; 49. Society for Cinema and Media Studies Conference)* 207

Jaromír Blažejovský: The Period of Creativness. The DVD Edition of Slovak Cinema of the 70's 210

Projects

Pavla Janásková: A Licensed International Film Databases 218

Appendix

Recent Acquisition of the NFA Library 231


10102430 *Národní filmový archiv*

102430

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA

ILUMINACE
Ročník 20, 2008, č. 3 (71)

Články

VISCONTI A PROUST

Petr Málek

Prolog

Myšlenka na smrt se ve mně s konečnou platností
zahnízdila jako láska.
Marcel Proust

V jedné z posledních scén RODINNÉHO PORTRÉTU, možná že Viscontiho nejosobnějšího a nejintimnějšího díla, nesoucího i jisté autobiografické rysy, které jinak v jeho tvorbě nalezneme zřídka, vypráví starý profesor, že na jeho nočním stolku leží kniha jednoho spisovatele, k níž se musí znovu a znovu vracet: „Líčí příběh nájemníka, který se pokradmu přistěhuje do bytu nad ním. Spisovatel slyší jeho kroky, jeho pohyby. Pak zmizí a dlouhou dobu ho není slyšet. Ale zase se vrátí. Jeho odchody jsou postupně řidší, jeho přítomnost trvalejší. Je to smrt." Je to vědomí, že dospěl ke konci života, který je mu ohlašován jedním z klamných přestrojení smrti. V samotném závěru filmu vidíme již těžce nemocného profesora, který leží na lůžku, s rozevřenou knihou před sebou. Zbývá již jen několik oproštěných gest člověka odevzdaného samotě umírání: do prázdna se napřahující ruce, poslední slzy hořkosti. A nakonec vzhlédne profesor ke stropu, odkud je slyšet zvuk pravidelných, zvolna odměřovaných, ale čím dál silnějších kroků. Kroků neodbytného nájemníka... Profesor umírá tak, jak žil: osamocen ve svém paláci, obklopen vzácnými obrazy, knihami, uměleckými artefakty a milovanou hudbou, uzavřen v umělém krystalu času, ve vzpomínce na ztracenou minulost...

Smrt, pracující čas, nemoc, neodvratitelný fyzický rozklad patří ke klíčovým tématům Viscontiho pozdní tvorby, v níž své nepřehlédnutelné stopy zanechala i režisérova fascinace dekadencí, jež v souvislosti s Viscontim vyvolává především představu úpadku, fyzické a mravní zkázy jedince i určité sociální skupiny, zániku jisté kultury. Kdybychom hledali slova, jimiž by se dal popsat svět Viscontiho pozdních filmů, napadaly by nás nejprve nejspíše tytéž výrazy, k nimž se už v 18. století uchýlil Montesquieu, když chtěl ve svých *Úvahách o příčinách velikosti a úpadku Římanů* (1734) navodit představu toho, co znamená dekadence: *corrompre* (zkazit), *corruption* (zkáza, zkaženost), *dégénérer* (chátrat, zvrhat se, upadat), *luxe* (přepych), *mollesse* (změkčilost, ochablost), *volupté* (rozkošnictví, požitkářství)...[1]

1) Srov. Roger B a u e r, Dekadence – historie jednoho pojmu. *Kritický sborník* 12, 1992, č. 4, s. 17.

Viscontiho dekadence je však zároveň projevem i prostředkem radikálního uměleckého experimentu, v němž melancholická reflexe úpadku, chorobnosti, pokleslosti i zkaženosti jde ruku v ruce s rafinovaností významu a výrazu, architekturou návratů, variací, valérů a nuancí, znejisťující ironickou distancí. Visconti sám se tomuto spojení s dekadencí nijak nebránil: „Označují mě často za dekadenta. Mám o dekadenci vlastní mínění, spíše pozitivní. Jsem vrostlý do určitého typu kultury dekadence, podobně jako Thomas Mann. Mann byl dekadentem německé kultury, já kultury italské."[2] Dekadence Viscontimu (bez ohledu na nějaké kulturněhistorické nuance) metonymicky reprezentovala epochu *fin de siècle* s její kulturou, k níž počítal především Thomase Manna, Marcela Prousta, Gustava Mahlera, Roberta Musila a Gabriela D'Annunzia. Právě v jejich tvorbě nalézal ony „dekadentní" obrazy, vyvolávající představu smutného a současně krásného západu slunce. Mluví-li Visconti o dekadenci, nemá však na mysli pouze určitý kulturní jev, umělecký proud konce 19. století, či historicky podmíněný životní pocit, styl a způsob existence. Intuitivně se též vrací k původnímu, metaforickému významu pojmu dekadence, evokujícímu západ, sklonek slunce – a posléze i nádheru takového západu.[3] Viscontiho Benátky ve SMRTI V BENÁTKÁCH, to nejsou jen obrazy rozkládajícího se emblematického města evropské dekadence, jak je zachytil Thomas Mann nebo D'Annunzio (v románu *Oheň*). Jsou to i Benátky s jejich zvláštním světlem, pláž Lido s hrajícími si dětmi, jež bedlivě sledují guvernantky i elegantní a milující matka Carla, obrazy ožívající ve Viscontiho vzpomínce na šťastné prázdniny strávené s matkou a babičkou v Benátkách v roce 1912, tedy pouhý rok poté, co v městě pobýval Thomas Mann. Stačilo málo a mohli se setkat na pláži či v hotelu, v němž byli ubytováni. V Grand Hôtelu des Bains, který v tom čase dýchal toutéž jemnou, vybranou elegancí jako Proustův hotel v Balbecu, kam Visconti chtěl situovat začátek zamýšleného přepisu *Hledání ztraceného času*. Proto dekadence filmů Viscontiho „stáří" není jen kritickou reflexí jedné epochy, jejíž vnější nádhera a vybraná kultura již nemůže zakrýt vlastní upadání, chátrání, rozklad a zkázu, ale je i ohlédnutím plným melancholie a nostalgie, loučením a ohlédnutím za zmizelým časem, jež nese také pečeť osobní vzpomínky, jíž prostupuje ona *elegická idea štěstí*, jak to v souvislosti s Proustem pojmenoval Walter Benjamin.[4]

A tak náhoda, že epilogem Viscontiho tvorby se stal NEVINNÝ, adaptace stejnojmenného románu nejvýznamnějšího autora italské dekadence Gabriela D'Annunzia, získává v kontextu režisérova díla platnost téměř symbolickou. V úvodní, titulkové sekvenci tohoto filmu vidíme nejprve staré vydání knihy, na jejíž obálce můžeme přečíst titul i jméno autora. Pak ruce starého muže (patří Viscontimu) knihu otevírají a pomalu obracejí stránku za stránkou. Způsob, jímž Visconti D'Annunziovým románem listuje (jako by obracel listy starého rodinného alba), sugeruje počátek vzpomínání; jako by vědomí blížící se smrti mělo znovu a tentokrát naposled uvést do chodu práci paměti: obraz světa kdysi žitého, který zemřel, vyvstává tak v paměti jako výsledek dodatečné rekonstrukce něčeho již nepřítomného, minulého, ztraceného... Jsou-li filmy Viscontiho stáří pozna-

2) Cit. dle Laurence S c h i f a n o, *Luchino Visconti. Fürst des Films*. Gernsbach: Casimir Katz Verlag 1988, s. 21.

3) Srov. R. B a u e r, c. d.

4) Walter B e n j a m i n, Zum Bilde Proust. In: T ý ž, *Gesammelte Schriften II, 1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, s. 313.

menány tušením budoucí smrti i „dekadentním" vědomím rozkladu, který již nastal, jsou stejnou měrou uměním paměti jako práce rekonstrukční: minulé leží v troskách a režisér jako očitý svědek zapomenutého a zničeného řádu nyní tento řád restituuje. „Je to smrt, která práci paměti uvádí do chodu, vlastně ji teprve umožňuje," formuluje Renate Lachmannová onu zdánlivě paradoxní spolupřítomnost práce paměti se smrtí: „Kultura proti smrti, kterou ovšem v sobě zahrnuje."[5] Vstupní obraz NEVINNÉHO je v kontextu Viscontiho tvorby emblematický i v tom, jak tematizuje literaturu jako umění paměti, jak „říká", že právě literatura jako mnemonické umění *par excellence* (kultuře zakládá její paměť, je děním paměti) rozvrhuje prostor kulturní, materializované paměti, který sestává z textů, které mohou být přepsány: přepisování je aktem paměti a zároveň novou interpretací (knižní) kultury.[6]

Jméno autora i název knihy v úvodním obraze NEVINNÉHO jsou docela dobře čitelné a není pochyb o tom, že vzápětí vstoupíme do světa Tullia Hermilla, posledního z dlouhé řady viscontiovských dekadentních hrdinů. Ale představme si, připusťme na okamžik ne nepravděpodobnou možnost, že Visconti, obraceje stránky D'Annunziova románu, mohl myslet na úplně jinou knihu, tu, jejíž stopy jsou tak zřetelné ve způsobu, jakým režisér inscenoval jednu z prvních scén filmu, odehrávající se v šlechtickém salonu, kde se koná soukromý koncert. Naposledy Visconti rekonstruoval mondénní svět aristokratické společnosti jako vzpomínku na svět, ve kterém sám vyrůstal, ještě jednou „oživil" proustovský svět salonů kolem Guermantů nebo Verdurinů, jejž jeho imaginace přizdobila tolikerým kouzlem, aniž by přitom skryla pravdu rozkladu a zániku, k němuž je tento svět odsouzen. Visconti mnohokrát vzpomínal na svůj iniciační „proustovský" zážitek z roku 1922, kdy zastihl svého otce hluboce zabraného do četby románu, jenž mu byl zaslán z Paříže. Tehdy sedmnáctiletý Luchino byl tímto výjevem tak bezvýhradného zájmu doslova uhranut a jeho zmatení ještě zesílilo, když mu otec, který se přeci jen na okamžik z četby vytrhl, prozradil, jaký nesmírný smutek zažívá po každé přečtené stránce z toho, že jednou tento mimořádný román skončí.[7] Tou knihou byl *Svět Swannových* a také mladý Visconti tehdy propadl okouzlení Proustovým dílem, jež ho pak provázelo celý život, jež opakovaně četl a o jehož zfilmování marně usiloval.

K uskutečnění svého snu byl Visconti nejblíže v roce 1971, kdy se mu podařilo přesvědčit Nicole Stéphane, francouzskou producentku a držitelku autorských práv na zfilmování Proustova *Hledání ztraceného času*, že on je tím pravým, kdo by měl tak náročný projekt realizovat (a nikoli René Clément, o němž producentka původně uvažovala). Visconti společně se svou věrnou spolupracovnicí Suso Cecchi D'Amico napsal scénář, týdny strávil v Paříži a Normandii vyhledáváním vhodných exteriérů, konkrétní obrysy už dostávalo i obsazení jednotlivých rolí.[8] Když se však konečný rozpočet ukázal být pří-

5) Renate L a c h m a n n, Mnemotechnika a simulakrum. In: T á ž, *Memoria fantastika*. Praha: Herrmann & synové 2002, s. 15.

6) Srov. tamtéž, s. 37.

7) Srov. L. S c h i f a n o , c. d., s. 111.

8) Zamýšlené obsazení bylo vskutku velkolepé: v hlavní roli Marcela a vypravěče měl vystoupit Alain Delon, v roli Morela Helmut Berger, v roli Charluse viděl Visconti Marlona Branda (nebo Laurence Oliviera), Silvanu Manganovou si představoval jako Orianu de Guermantes, Simone Signoretovou (nebo Annie Girardotovou) jako paní Verdurinovou...

liš vysokým a producentka požádala Viscontiho, aby natáčení odložil o čtyři měsíce, než sežene potřebné finance, netrpělivý Visconti chtěl delší odklad, aby se mohl pustit do svého jiného, dlouho připravovaného projektu, jímž byl LUDWIG. Následovala řada nedorozumění, neboť producentka se cítila podvedena, Viscontiho dokonce žalovala a z trucu požádala Harolda Pintera o nový scénář, jehož realizaci pak nabídla Josephu Loseymu. Z nejrůznějších důvodů, z nichž vedle osobních konfliktů zásadní roli znovu sehrála finanční náročnost celého projektu, nakonec i z těchto plánů sešlo, ale v té době nemocný Visconti do celé záležitosti již nemohl zasáhnout. A tak jedině literární scénář nám podává přibližnou představu o tom, jak by Visconti k Proustovu dílu přistupoval.[9]

Visconti chtěl, jak se o tom sám vyjádřil, přečíst Prousta, jako by to byl Balzac, to znamená, podat co nejpravdivější obraz rozkladu francouzské aristokratické společnosti před první světovou válkou. Scenáristická podoba zamýšleného filmu naznačuje, že Visconti od počátku vědomě rezignoval na možnost transponovat do filmové řeči jak mnohovrstevnou strukturu Proustova románového cyklu, tak jeho vyprávěcí metodu, jejímž nejpříznačnějším rysem je způsob, jakým vypravěč subjektivně zachází s časovým sledem svých prožitků, kdy vzpomínky nejsou řazeny v chronologickém sledu, ale tak, jak se vynořují ve vypravěčově vědomí. Oproti narativní struktuře, jež se v Proustově *Hledání* různě klikatí, odbočuje k vedlejším tématům, aby se v reflexívních a úvahových partiích vytrvale vracela k tématům určujícím filosofii románu (téma času, paměti, plynulé proměnlivosti), soustředil Visconti bohatý románový materiál, opírající se výlučně o díl druhý (*Ve stínu kvetoucích dívek*) a čtvrtý (*Sodoma a Gomora*), do dvou dějových linií, organizujících celek filmu. Jsou to linie milostné: láska Marcela k Albertině a homosexuální vztahy barona Charluse, především pak jeho vztah k Morelovi. Na rozdíl od románu, v němž nepřetržitě a vytrvale zní hlas (homo)diegetického vypravěče, zvolil Visconti klasickou objektivní naraci, kdy jen na několika místech užitý hlas mimo obraz sugeruje, že ve vyprávěném světě existuje jakýsi svědek, z jehož subjektivního hlediska a z časového odstupu představované události vnímáme. Bylo by samozřejmě legitimní se už nad scenáristickou podobou ptát, do jaké míry a zda vůbec by bylo možné o zamýšleném filmu uvažovat jako o adaptaci, rezignoval-li Visconti na to, co se zdá být pro Proustovo dílo nejpříznačnější, totiž na celý ten proces vzpomínání, specifický způsob vyvolávání minulosti. (Z tohoto hlediska se Loseyho projekt na základě Pinterova scénáře, jehož koncept předpokládal narativní strukturu sledující románové asociativní křížení nejrůznějších rovin a jejich osvětlování z různých časových hledisek, zdál být některým filmovým kritikům Proustovu románu času mnohem blíž.)

Domnívám se však, že mezi Proustovým románovým cyklem a Viscontiho pozdní tvorbou existuje jakási hlubší spřízněnost, již nelze omezit pouze na nerealizovaný scénář, který Prousta tak „tvořivě zrazoval". Nejpozději od GEPARDA v jeho filmech nepochybně vládne proustovský „řád upadání a univerzální smrti", jejž Gilles Deleuze sugestivně evokoval takto: „Prochází se tu smrt, je cítit ‚něco hrozného', dojem posledního konce, konečné katastrofy vznášející se nad padlým světem, kterému vládne zapomnění, který je rozežírán časem."[10] Visconti v Proustových stopách „vůbec nepojímá změnu jako berg-

9) Luchino V i s c o n t i – Suso Cecchi D ' A m i c o, *A la recherche du temps perdu*. Edition Persona 1984.
10) Gilles D e l e u z e, *Proust a znaky*. Praha: Herrmann & synové 1999, s. 177.

sonovské trvání, ale jako odpadávání, jako běh k hrobu".[11] Scénář *Hledání* končí výbuchem první světové války, kdy se Marcelův svět, svět včerejška (jak by řekl Stefan Zweig) rozpadá v trosky. Svět, s nímž se svým původem, kulturou, mentalitou cítil svázán i Visconti. V závěrečných partiích románu Proust ukazuje, jak hluboce změnila společnost Dreyfusova aféra, potom válka, ale především samotný Čas; Proust – slovy Deleuze – „chápe, že svět, který on sám znal a miloval, byl sám upadáním, změnou, znakem a účinkem Ztraceného času".[12] Zde spatřuji klíč nejen k zamýšlené adaptaci *Hledání*, ale i východisko, odkud se lze vydat po stopách, jež takto (zdůrazňuji, že subjektivně) přečtené Proustovo dílo zanechalo ve Viscontiho pozdní tvorbě.

Tuto stopu, jež je stejnou měrou proustovská jako dekadentní, budeme přitom záměrně sledovat a analyzovat na příkladě dvou filmů, jejichž spojení s Proustem a dekadencí – na rozdíl od SMRTI V BENÁTKÁCH, LUDWIGA či NEVINNÉHO – není tak evidentní a samozřejmé a může na první pohled působit překvapivě. Předmětem našich úvah bude GEPARD a HVĚZDY VELKÉHO VOZU.

Gepard aneb rozkládající se krystaly času

Existují znaky, které nás nutí myslet ztracený čas,
to jest přechod času, zničení toho, co bylo, upadání bytostí.
Gilles Deleuze

První výrazný otisk proustovský řád upadání a univerzální smrti zanechal nepochybně v GEPARDOVI, Viscontiho pietní, a přeci velmi osobní adaptaci stejnojmenného románu Giuseppe Tomasa di Lampedusy. Visconti přejal nejen fabuli, postavy, celé dialogy i stavbu scén této historické fresky, ale především se mohl vnitřně ztotožnit s dvojí perspektivou, z níž Tomasi di Lampedusa vypráví příběh zrazené garibaldiovské revoluce z roku 1860. Na straně jedné z historického odstupu podává společensko-kritický portrét italského „transformismu", kdy se „něco musí změnit, aby všechno zůstalo při starém", na straně druhé di Lampedusa líčí zánik starého světa s nostalgií příslušníka sicilské rodové šlechty. Odtud onen „tón aristokratické a skeptické melancholie", o němž ve své kritice psal Gustaw Herling-Grudziński, který román přečetl především jako „kroniku odvěkého sicilského rozkladu a fascinace smrtí":

> Smrt, sicilská posedlost smrtí pod nelítostným sluncem Satana je **historickým a společenským** námětem *Geparda*. A sicilská posedlost nevyhnutelným rozkladem. I když kníže Tomasi di Lampedusa popisuje krásnou mladou Angelice, nemůže přemoci pokušení, aby její tvář hned nato nespatřil ve své fantazii, až stáří a smrt přijdou, aby vykonaly své dílo. Není dne, aby don Fabrizio nemyslel na konec všeho, na vytoužený odpočinek. Smrt a rozklad jsou všude – ve zdech, předmětech, přírodě a lidech, v lásce, tělesné rozkoši i zábavě.[13]

11) Tamtéž.
12) Tamtéž, s. 28.
13) Gustaw H e r l i n g - G r u d z i ń s k i, Gepard. In: T ý ž, *Hodina stínů*. Praha: Torst 1999, s. 193.

Když Herling-Grudziński hledá možné literární vzory, spatřuje v di Lampedusovi věrného a pilného čtenáře Stendhala, Flauberta a především Prousta: „V básnických částech se di Lampedusa projevuje jako spisovatel, který dlouho a trpělivě okoukával tajemství asociačních řetízků tvůrce *Hledání ztraceného času*."[14] A na jiném místě píše doslova o „nádherné proustovské scéně smrti starého knížete v Palermu".[15]

Herling-Grudziński v Lampedusově románu přesně postihl právě to, co muselo oslovit i Viscontiho: náladu aristokratické melancholie, nesenou vědomím nezadržitelného úpadku a smrti, vědomím, které je ve stejné míře klasicky sicilské jako i proustovské.[16] Oba tyto světy, svět přepychu, elegance a vybrané kultury šlechtických interiérů, a lhostejné, sluncem spalované země, se prostupují již v úvodní titulkové sekvenci, kterou otevírá pomalá jízda kamery panoramující rozlehlou zahradu, na horizontu sevřenou holými, vyprahlými skalami. Následují záběry soch, jež lemují cestu vedoucí k paláci „jako překrásná němá zjevení", jejichž hádankovité výrazy prozrazují jediné tajemství, do kamene vepsané tajemství ztráceného, pracujícího času. Kamera se pomalou jízdou blíží k paláci, jakoby přitahována hlasy, jež odkudsi z jeho nitra a snad z hloubi minulých časů odříkávají růženec, a jen na okamžik se zastaví u jednoho z oken, v němž se pod poryvy větru zdvíhá záclona. Tak křehká je hranice mezi světem, kde dosud vládne zdánlivě nezpochybnitelný řád každodenní modlitby, a vnějším světem, odkud stále silněji doléhají hlasy chaosu. „Nunc et in hora mortis nostrae. Amen!" (Nyní a v hodinu smrti naší) ukončí rázně kníže Salina modlitbu, když už nehodlá tolerovat rostoucí zmatek a hluk za dveřmi salónu. Sluha přináší zprávu o vylodění Garibaldiho vojsk a současně oznamuje, že v zahradě paláce byla nalezena mrtvola mladého vojáka, jehož opuštěná a nechutná smrt („Tyhle potvory nepřestanou smrdět ani po smrti," komentuje nález jeden ze sluhů) je jen prvním z explicitních znamení úpadku a rozkladu, jehož nebude ušetřen ani svět starobylé aristokracie.

Atmosféra odvěkého sicilského rozkladu má ve filmu svůj ekvivalent v obrazech sluncem spalované země, oné neutěšené a iracionální vyprahlosti vlnící se do nekonečna, v níž – jak píše Lampedusa – „mysl nemůže zachytit hlavní linie, koncipované ve vteřinovém deliriu stvoření; jako kdyby moře najednou zkamenělo ve chvíli, kdy obrat větru vyvolává šílenství vln".[17] Nevykoupitelná země, Viscontim představená v obrazech pusté krajiny – jako například v sekvenci cesty do Donnafugaty –, v nichž dominuje inten-

14) Tamtéž, s. 190.

15) Tamtéž, s. 189.

16) Visconti sám, jakkoli zdůrazňoval svou snahu o maximální věrnost předloze, přiznával, že měl při adaptaci Lampedusova románu na mysli dva další autory: Giovanniho Vergu (jeho nejznámější román *Malavogliové* (někdy také *Dům u mišpule*), baladický obraz ze života sicilských rybářů, mu byl předlohou k filmu Země se chvěje) a Marcela Prousta: „Kdyby někdo tvrdil, že se u Lampedusy setkávají hlediska sociálního života a lidské existence, která jsou charakteristická pro Vergův verismus a Proustovu paměť, souhlasil bych s ním. Inspirován tímto tušením, četl jsem román snad stokrát a pak natočil film. Snažil jsem se upřímně o to, aby Angelika a Tancredi ve scéně bálu v paláci Ponteleone probudili vzpomínky na Odettu a Swanna, a aby způsob, jakým Don Calogero Sedara jedná v noci lidového referenda s venkovany, připomněl Dona Gesualda (postava z Vergova románu, pozn. P. M.). Cit. dle Sara M a m o n e, Il Gattopardo. Von Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1958) zu Luchino Visconti (1963) oder über die Unmöglichkeit der Werktreue. In: Franz-Josef A l b e r s m e i e r – Volker R o l o f f (eds.), *Literaturverfilmungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, s. 468–469.

17) Giuseppe Tomasi d i L a m p e d u s a, *Gepard*. Praha: Odeon 1968, s. 85.

zivní žlutá a oranžová, nebo ve fragmentech rozpadajících se měst (Palermo, Donnafugata), to je pravá Sicílie. Když po plebiscitu přijede ke knížeti Salinovi piemontský šlechtic Chevalley di Monterzuolo, aby mu jménem turinské vlády nabídl místo senátora, don Fabrizio odmítá a podává v obsáhlém monologu svůj výklad „děsivé ostrovnosti ducha", zformované násilnictvím krajiny, „která nezná střední cestu mezi necudnou měkkostí a proklatou vyprahlostí", krutostí podnebí i tíhou minulosti:

> Spánek, milý Chevalleyi, spánek chtějí Sicilané a odjakživa nenávidějí toho, kdo je chce probudit, i když jen proto, aby jim přinesl ty nejkrásnější dary. [...] Všecky sicilské projevy jsou snové projevy, i ty nejnásilnější. Naše smyslnost je touha po zapomnění, naše výstřely z pušek a rány nožem touha po smrti. Touha po rozkošnické nehybnosti, to je zase po smrti – to je naše lenost, naše šerbety z citrónových a pomerančových slupek nebo ze skořice. Naše meditace mají podobu nicoty, která by chtěla rozluštit hádanku nirvány.[18]

Když druhý den ráno kníže doprovází Chevalleyho k dostavníku ještě do šera pohroužen ými uličkami právě se probouzející Donnafugaty, během okamžiku jim před očima přeběhne divadlo té nejhlubší bídy a nízkosti, přijímané s odevzdanou lhostejností; jsou vystaveni obrazům neodvratného rozkladu, vepsaného do oprýskaných, „malomocných" zdí, před kterými se kupí hromady odpadků, mezi nimiž pobíhají psi a posedávají zubožené ženy obklopené nemocnými dětmi. Po rozloučení s Chevalleyem následuje krátká panorama otevřené, urputným náporům slunce vystavené krajiny s pracujícími venkovany. Obraz surové, násilnické krajiny, s níž musí Sicilané podstupovat každodenní, předem ztracený zápas o živobytí, je ve zvukové stopě doprovázen valčíkem, který nás vzápětí přenáší do paláce Ponteleone, v němž se koná ples. Visconti montáží a prostřednictvím hudebního „přesahu" znovu tematizuje kontrast dvou světů, jež oba jsou však vydány napospas postupujícímu rozkladu a smrti. Závěrečná, plesová sekvence odkazuje k Proustovi nejen svou velkorysou délkou a pomalým tempem vyprávění, ale především způsobem, jakým v ní Visconti hluboce kontempluje ideu smrti.[19]

Právě v souvislosti s GEPARDEM se zmiňuje Deleuze, že zde Visconti poprvé dosáhl mistrovství v tom, jak rozlišit a současně usouvztažnit všechny čtyři klíčové složky *„krystalu v procesu rozkladu"*, obrazu-pojmu, jímž se Deleuze pokusil uchopit a popsat základní prvky Viscontiho díla: krystalické obrazy aristokratického světa, jeho rozklad a rozpad, dějiny, které tento úpadek zdvojují, urychlují i vysvětlují, a konečně čtvrtá a (protože

18) Tamtéž, s. 141. Jen s nepatrnými odchylkami od předlohy zazní citovaný monolog knížete také ve filmu.

19) Ale nejde samozřejmě jen o délku samotnou, ale především o proporce ve struktuře celého díla: jestliže v románové předloze Tomasa di Lampedusy je scéně plesu věnována jedna kapitola, a tedy zhruba jedna desetina knihy, ve Viscontiho filmu plesová sekvence trvá 46 minut z celkových 185, to znamená celou čtvrtinu (kompletní verze) filmu. Podobně je tomu u Prousta, u něhož Genette vypočítává: *„Svět Guermantových*: 750 stránek pro dva a půl roku. Musíme však uvážit, že v rámci této sekvence tempo vyprávění velmi kolísá, poněvadž na 110 stránkách je líčena recepce u paní de Villeparisis, jež mohla trvat dvě nebo tři hodiny; na 150 stránkách hostina u kněžny de Guermantes, trvající takřka stejnou dobu; a na 100 stránkách soirée u vévodkyně: jinými slovy, takřka polovinu sekvence zabírá ani ne deset hodin společenských recepcí." Gérard G e n e t t e, *Die Erzählung*. München: Fink 1994, s. 65.

jednotu a cirkulaci předchozích zajišťující) také nejdůležitější složka: představa nebo ještě lépe odhalení, že „*něco* přichází příliš pozdě".[20] Deleuze zdůrazňuje, že toto „*příliš-pozdě*" není nějaký nedostatek nebo nehoda, která se udála v čase, ale že je to jedna z dimenzí samotného času. Proto tak trýznivé a mučivé Viscontiho „*příliš-pozdě*" je stejně tak naléhavé jako Poeovo „Nevermore" a má jistě mnoho společného se „ztraceným časem" Marcela Prousta.[21] V GEPARDOVI (a možná v celém Viscontiho díle) dosahuje krystalický obraz světa aristokracie svého vrcholu v již zmíněné plesové scéně, jež je dokonale rytmizovanou (obrazově, choreograficky, hudebně) přehlídkou *mondénních znaků*, formálně dokonalých, ale povrchních, vyprázdněných, příkladně prázdných. Jsou prázdné, ale díky své prázdnotě, jak říká Deleuze ve své proustovské studii, „získávají obřadní dokonalost formalismu, s nímž se nelze setkat jinde".[22] Právě díky své prázdnotě prozrazují mondénní znaky něco pomíjivého, především ony jsou znaky času, který ztrácíme, znaky ztraceného času, neboť „mondénnost je v každém okamžiku změnou a úpadkem".[23] V paláci Ponteleone vládne formální konverzace, oslňující róby, elegantní hudba a především tanec jako metafora sociálního řádu, založeného na poddání se vládnoucímu (odosobněnému, strojovému) rytmu, na přijetí jistých společenských pravidel, na společně sdílené iluzi a lži. V rytmu mazurky a valčíku jako by se měl znovu převyprávět příběh svatební smlouvy mezi Tancredim a Angelikou s jejími – zatím jen tušenými – sociálními i morálními důsledky, od přijetí kompromisu k vnitřní korupci a nevyhnutelnému úpadku.

V jedné z úvodních scén plesové sekvence sleduje kníže Salina se shovívavým úsměvem mladinké skotačící a vřískající šlechtičny, když tu jej přepadne nečekaný pocit slabosti. Překvapený Fabrizio se obrátí k zrcadlu a krátce se na sebe zadívá, ale obraz, který mu zrcadlo vrací, tone ve stínu, je zakalený. Je to jen okamžik, který netrvá o mnoho déle než ono rozpačité gesto, kdy se ruka, jíž chtěl slabostí zaskočený Fabrizio nejspíše přiložit k čelu, zastaví uprostřed své dráhy a ustrne tak v gestu, jímž jako by se kníže loučil se svým vlastním obrazem v zrcadle, dával poslední sbohem nejen sám sobě, ale i světu, který ztělesňuje. A pohled, který znovu věnuje rozpustile se bavícím mladým šlechtičnám, náhle plný hlubokého smutku a melancholie, je natolik výmluvný, že následující slovní komentář (jímž se obrací k náhodnému kolemjdoucímu) o škodlivosti sňatků blízkých bratránků a sestřenek vedoucích k postupné degeneraci jen explikuje to, co už prozradil Salinův pohled: krystalický obraz aristokratického světa, dosud okouzleného svou vlastní dokonalostí, je už zasažen vnitřním rozkladem, zakaluje se, zatemňuje.[24] Od tohoto okamžiku se identifikujeme s ozvláštněným, zcizujícím pohledem knížete, pohledem vědoucím a zbaveným iluzí, protože pohledem odjinud (jakoby z hloubi onoho zrcadla). Je příznačné, že Visconti, který jinak v celé plesové sekvenci využívá záběry s hloubkou prostoru, komponuje tuto scénu ze záběrů, kdy Fabrizio, obrácený čelem k zaplněnému sálu, je snímán na pozadí stěny, což sugeruje jeho izolaci, že je skutečně mimo, vyloučen z trojdimenzionálního sociálního prostoru. Jediná hloubka, která

20) Gilles D e l e u z e, *Film 2. Obraz-čas*. Praha: NFA 2006, s. 114–116.
21) Tamtéž, s. 116–117.
22) G. D e l e u z e, *Proust a znaky*, c. d., s. 15.
23) Tamtéž, s. 27.
24) „Je to zanikající minulost, která však žije dál v umělém krystalu..."; G. D e l e u z e, *Film 2*, s. 115.



Konstruktivním principem scény v knihovně Dona Diega, v níž knížete Salinu upoutá reprodukce obrazu Smrt spravedlivého od Jeana Baptista Greuze, je princip „textu uvnitř textu", jejž Francouzi nazvali la construction en abîme, doslova konstrukce ve formě propasti, což případně vystihuje situaci knížete, před nímž se na Greuzově obrazu doslova jako propast otevírá výjev jeho vlastního umírání, do něhož se vepisuje – slovy Deleuze – proustovský „řád upadání a univerzální smrti", krystalový obraz aristokratického světa v jeho rozkladu a rozpadu. Foto archiv

se před ním otevírá, je ona hloubka pohledu do zrcadla, v němž zahlédá rozklad světa, k němuž náležel, i úpadek vlastního těla.

Tento pohled do zrcadla však plní i důležitou funkci kompoziční, neboť v rámci plesové sekvence funguje jako signál, interpunkční znaménko, jímž se otevírá cesta Fabriziova vnitřního poznání, na jejímž konci (těsně před odchodem z plesu) je druhý pohled do zrcadla, v němž už prvotní překvapení z úbytku fyzických sil a úpadku vlastního těla vystřídá smíření, leč smíření plné hořkého smutku a melancholie. „Paradigmatem melancholična je kníže", jak to výstižně formuloval Walter Benjamin. A dodává: „O křehkosti lidského tvora nepoučuje nic tak drasticky než skutečnost, že melancholii podléhá sám vladař."[25] Přestože byl Burt Lancaster, herecký představitel Dona Fabrizia, váhajícímu a pochybujícímu Viscontimu vnucen společností Twentieth-Century Fox (jeho první dvě volby byl Marlon Brando a Sir Laurence Olivier), tělesná plasticita tohoto bývalého ar-

25) Walter B e n j a m i n, *Původ německé truchlohry*. In: T ý ž, *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon 1979, s. 324.

tisty na visuté hrazdě se právě během plesové scény ukázala být velmi dobře disponována k tomu, aby zvnějšňovala, doslova „ztělesňovala" Fabrizova myšlenková hnutí, ale i k tomu, aby zviditelnila, jak pracuje čas. V tomto momentu se samotný čas stává vnímatelným: „Čas, který obvykle není viditelný, a aby se viditelným stal, hledá těla, a kdekoli jen na ně padne, zmocňuje se jich, aby na nich předvedl svoji laternu magiku."[26] Ale ani tento druhý pohled do zrcadla nemá pouze osobní rozměr individuálního tělesného úpadku a ona osamocená slza stékající po unavené Fabriziově tváři neprozrazuje pouze Narcisův vlastní žal nad tváří nelítostně rozežíranou časem. A ono *„příliš-pozdě"*, odhalení, že něco přichází příliš pozdě, nepatří pouze před chvílí skončenému valčíku s Angelikou. Pro pochopení tohoto smutku je nutné připomenout si jednu z úvodních scén filmu, v níž poprvé vystupuje mladičký synovec Tancredi. Jde o scénu ranního holení a Visconti – sleduje Lampedusovu předlohu – ukáže nejprve odraz Tancrediho tváře v malém zrcátku, před nímž se holí kníže, jehož tvář se díky zvolenému úhlu záběru naopak v zrcadle neodráží. „Dobré jitro, zione (doslova velký strýče)!", zdraví knížete z hloubi zrcadla Tancrediho mladistvá tvář, do níž může kníže projektovat nejen svou narcistní touhu po věčném mládí, ale i svou falešnou naději, že právě Tancredi se svou oportunistickou strategií („jestliže chceme, aby věci zůstaly tak, jak jsou, musíme je změnit") může rod Salinů zachránit před historickým úpadkem a rozkladem... Když v závěrečné scéně z roztančeného sálu tančící páry vytvoří řetěz, do něhož zapojí i Tancrediho s Angelikou, zdá se být přijetí mladého snoubeneckého páru aristokratickou společností definitivně potvrzeno. Následný záběr knížete, jenž právě na toaletách hledí do zrcadla, které mu již nevrací obraz mladistvé Tancrediho tváře s pošetilým příslibem nesmrtelnosti pro něj samého i jeho třídu, ale obraz unavené tváře starce, prozrazuje znovu ono *„příliš-pozdě"*. Když kníže opouští toalety, zastaví se na okamžik při vstupu do přilehlé místnosti naplněné desítkami nočníků, z nichž téměř všechny jsou plné až po okraj, některé přetékají. Svou indiskrétností šokující vizuální metafora (jež nemá oporu v literární předloze) ukazuje, jak intimní je v tu chvíli spojení mezi fyzickým úpadkem knížete a stejně neodvratným zánikem jedné společenské vrstvy, jež je v této scéně zpřítomněna metonymicky prostřednictvím ze sálu doléhající hudby valčíku.

Krátce po začátku Fabriziovy pouti mezi těmi dvěma pohledy do zrcadla se odehraje ještě jedno velmi důležité zastavení, kdy se kníže ocitne v knihovně Dona Diega. Zjevně fyzicky vyčerpán usedne na pohovku uprostřed místnosti, utírá si zpocené čelo, když jeho pozornost upoutá obraz, jenž je v Lampedusově předloze označen za zdařilou reprodukci *Smrti spravedlivého* od Jean-Baptisty Greuzeho.[27] Kamera spočine na reprodukci jen krátce, ale zase dostatečně dlouho na to, abychom zachytili celkovou kompozici i rozvržení jednotlivých detailů výjevu, jejž Lampedusa popisuje slovy:

> Stařec vydychoval naposled na lůžku, mezi vzdutým čisťounkým prádlem, obklopen truchlícími vnuky a vnučkami, které zvedaly ruce ke stropu. Děvčata byla

26) Marcel P r o u s t, *Hledání ztraceného času VI. Uprchlá. Čas znovu nalezený*. Praha: Odeon 1988, s. 533.

27) Ve skutečnosti jde o literární transkripci Greuzova obrazu *Potrestaný syn* (1778), který je ve sbírkách Louvru.

> roztomilá, nepořádnost jejich oblečení naznačovala spíše nezřízenost než smutek; bylo hned jasné, že pravým námětem obrazu byla ona.[28]

Následuje střih zpátky na knížete, který si nasazuje brýle a přistupuje blíže k obrazu. V příštím záběru se hlava knížete, jenž je snímán zezadu, ocitá s obrazem uvnitř zarámování, což i přes to, že rám obrazu zůstává zjevný, vyvolává dojem, jako by se oba prostorové plány (profilmový a výtvarný) prostupovaly, hranice mezi nimi se znejisťuje. Tato prostorová nejednoznačnost, tematizující hranice i jejich překračování, je velmi působivým filmovým vyjádřením Fabriziova vstupu do fiktivního světa obrazu a jeho identifikace s umírajícím starcem, která v Lampedusově předloze tvoří obsah vnitřního monologu knížete:

> Hned nato si položil otázku, jestli jeho vlastní smrt bude podobná. Pravděpodobně ano, nehledíc na to, že prádlo bude méně bezvadné (věděl to, prostěradla umírajících jsou vždycky propocená, jsou na nich hleny, výměty, skvrny od léků...) a že byla naděje, že Concetta, Carolina a ostatní budou slušněji oblečeny. Ale vcelku totéž.[29]

Když se kníže vzápětí odvrátí od obrazu, aby si od plamene svíce zapálil cigaretu, jen lhostejná samozřejmost tohoto gesta prozrazuje i jistou lehkost, s jakou kontempluje výjev „vlastní" smrti kníže v literární předloze: „Jako vždycky úvahy o vlastní smrti ho uklidňovaly stejně, jako ho úvahy o smrti jiných zneklidňovaly. Snad proto, že konec konců jeho smrt byla především smrtí veškerého světa?"[30] V okamžiku, kdy se Fabrizio vzdaluje od obrazu, jenž ho však nepřestává přitahovat, ustává taneční hudba v přilehlém sále a do knihovny vstupuje Tancredi s Angelikou. To, co bylo v první části scény pouze tušeným předmětem úvah o samotě kontemplujícího knížete (a co v Lampedusově předloze tvoří obsah jeho vnitřního monologu), stává se nyní tématem rozhovoru mezi knížetem a snoubenci, jejichž mladická lhostejnost vůči smrtelnosti („Ano, smrt existovala, nepochybně, ale bylo to něco pro potřebu ostatních.") dodává scéně erotické dráždivosti. „Dvoříš se smrti?", obrací se Tancredi na strýce, když si povšimne, co si prohlíží, a v té otázce se explikuje ono splétání smrti se smyslností, vzájemné proplétání Erotu s Thanatem, implicitně přítomné už v Greuzově obrazu.[31] Obraz s výjevem umírajícího starce zůstává v jejím centru, ať kníže sedí na pohovce mezi Tancredim a Angelikou, nebo přistoupí k obrazu, aby se ještě jednou proměnil v protagonistu zobrazeného aktu umírání.

Konstruktivním principem, strukturujícím celou popsanou scénu je princip „textu uvnitř textu", jejž Francouzi nazvali *la construction en abîme*, doslova konstrukce ve formě propasti, což shodou okolností případně vystihuje situaci, ve které se ocitl kníže Salina,

28) G. Tomasi di Lampedusa, c. d., s. 175–176.
29) Tamtéž, s. 176.
30) Tamtéž.
31) Ačkoli byl Greuzovým obrazům připisován moralizující úmysl, je u něho nepřehlédnutelná zvláštní ambivalentnost, zejména ve způsobu, jakým zobrazoval mladičké dívky, jejichž zbožnost bývá doprovázena silnou smyslností.

před nímž se na Greuzově obrazu doslova jako propast otevřel výjev jeho „vlastního" umírání. V *construction en abîme*, vyznačující se „zvýšenou úrovní strukturální podobnosti mezi rámujícím textem a textem, který je do něj začleněn"[32], připadá významná role nejrůznějším systémům zrcadlení, a také v GEPARDOVI se Greuzův obraz, na nějž můžeme pohlížet jako na „zmenšený model", jako na text fungující na základě duplikace, přiřazuje k celé té řadě zrcadel, o nichž byla výše řeč, zapojuje se do celého komplexu zrcadlení. Greuzův obraz jako citát v *construction en abîme* duplikuje text, čímž jeho význam na jedné straně sjednocuje, na straně druhé mu dodává jistou symbolickou platnost. V daném případě není tedy význam, řečeno s Jampolským, „ani tak odhalován, jako spíše uveden do kontextu, v němž je ztvárnění podtrženo a význam je hmatatelnější a jednotnější, protože byl opakován. Citáty zde mají podobnou funkci, jako když učitel napíše poznámku červeným inkoustem."[33] Přitom však záběry Greuzova obrazu neztrácejí zcela na záhadnosti a tajemnosti, neboť smrt, jež je předmětem zobrazení, zůstává tou poslední enigmou, reprezentací nereprezentovatelného.

Jean-Baptiste Greuze (1725–1805) byl žánrový malíř, jehož popularita i materiální štěstí vzaly za své ve víru Francouzské revoluce. Obraz *Smrt spravedlivého* (*Potrestaný syn*), namalovaný malířem, jenž se stal obětí radikálních sociálních změn, dodává výtvarnému citátu ještě další, sociálně-historickou dimenzi. Ta smrt neobjektivizuje pouze vnitřní rozpoložení knížete, ale reprezentuje i zánik jedné společenské třídy, k níž kníže náležel a s níž se cítili svázáni a jejíž zánik kontemplovali jak Lampedusa, tak Visconti. Zpětně se tak celý film proměňuje v obraz umírající vrstvy aristokracie, jejíž „posmrtný" skupinový portrét je snad nejpůsobivěji představen ve scéně katolické mše, jež je součástí uvítacího obřadu poté, co rodina knížete Saliny zavítá do Donnafugaty. Pomalou jízdou kamery, jež během obřadu portrétuje jednotlivé členy rodiny, usazené ve svých strnule nehybných pozicích v kostelní lavici, Visconti jako by svým protagonistům snímal posmrtnou masku nebo vytvářel skupinový náhrobek. Funerální dojem zesiluje i bezprostřední konfrontace jejich statičnosti s dynamickými pózami barokních soch, barevně pak kontrast ostré červené, zlaté a bílé celebrujících kněží a ministrantů s šedí prachem pokrytých obleků, jež je doprovázena mrtvolnou bledostí jejich tváří.

Na rozdíl od románu, v němž kníže umírá (ale až dvacet let po plesu), Visconti Salinovu smrt sice neukazuje přímo, ale několikrát ji, jak jsme viděli, vizuálně anticipuje.[34] V poslední scéně, následující po oslňující nádheře plesové sekvence, se osamocený kníže ocitá kdesi na náměstíčku Palerma, ubohém, špinavém, hrozivě sešlém. Když jeho kroky zkříží kněz spěchající k umírajícímu, kníže poklekne a sleduje kněze, dokud nezmizí ve vchodu jednoho z chudých příbytků. A pak se směrem k hvězdné obloze obrací s prosbou o smrt, již opět obdařil onou smyslnou dráždivostí: „Hvězdo! Věrná hvězdo!

32) Srov. Michail J a m p o l s k i j, Film a teorie intertextuality. *Iluminace* 12, 2000, č. 2, s. 30. Jampolskij uvádí právě případ, kdy film zobrazuje malířské nebo grafické formy ztvárnění, mezi typickými příklady *construction en abîme* s citáty: „Jsou ostře odlišeny od struktury filmu díky způsobu, jakým jsou kódovány a okázale předvádějí, že jsou ztvárněním." Tamtéž, s. 31.

33) Tamtéž, s. 32.

34) Kníže umírá v předposlední kapitole románu, v roce 1883. V poslední kapitole odehrávající se v roce 1910 se ovdovělá Angelika vydává navštívit dvě neprovdané dcery knížete, ale oživuje v nich pouze bolestné vzpomínky. Avšak ani její manželství nebylo šťastné: poté, co splnilo svou sociální funkci, rychle odumřelo, dávno před Tancrediho smrtí.

Kdy už se rozhodneš dát si se mnou méně pomíjivou schůzku, daleko ode všeho, v kraji své věčné jistoty?" Na první pohled se zdá, že Visconti ve scéně variuje ještě tradiční topos loučení či odchodu (Abschiedstopos), jenž z nitra plynoucího času vystupuje jako izolovaná událost, jíž nechybí ani jistý melodramatický akcent.[35] Ale motiv smrti jako konstantní předpoklad topu loučení zviditelňuje ve scéně myšlenkový horizont loučení a odchodu již jako moderní reflexivní figury, v níž smrt ničí jakoukoli anticipaci času, odstraňuje, vymazává budoucnost. „To je *naše* neřest: jít kupředu s pohledem obráceným dozadu", čteme v klíčové pasáži románu Giorgia Bassaniho *Zahrada Finzi-Continiů* (1962)[36], jenž se ne náhodou stane jedním z inspiračních zdrojů Viscontiho následujícího filmu Hvězdy Velkého vozu. Citovaná Bassaniho věta postihuje podstatu loučení a odchodu jako reflexivní figury, v níž je loučení myšleno již ne jen jako izolovaná událost v kontextu lineárně postupujícího času, ale jako něco, co je stále již předem dané; veškerý čas je myšlen jako loučení a odchod, každá zkušenost je melancholickou zkušeností loučení. Loučení či odcházení jako reflexivní figura absolutní ztráty budoucnosti, která do Viscontiho filmového světa vstoupila právě velkolepou plesovou scénou v Gepardovi, má tu své konkrétní sociálně politické příčiny, ale zároveň je založena hlouběji a obecněji ve ztrátě dějinně filozofické perspektivy. Jít kupředu s pohledem obráceným dozadu, jak to výstižně formuluje Bassaniho věta, jež může nikoli náhodou asociovat Benjaminova melancholického *anděla dějin*, v jehož pohledu obráceném dozadu ukazuje se minulost jako jediná katastrofa, jež „bez přestání kupí trosky na trosky".[37] V závěrečném obraze filmu se figura knížete ztrácí ve stínu jedné z úzkých, temných uliček města, jež je ještě pohrouženo do spánku, avšak spíš než místo, jež se má brzy probudit do nového dne, působí jako zdevastovaná dekorace (slepá okna, opadávající fasády), připomíná ruiny. Obraz Sicílie v Gepardovi, v němž ani na okamžik (jak upozorňuje Deleuze)[38] nezahlédneme osvobodivý, úlevný obraz moře, je ve Viscontiho díle první prostorovou, geograficky i historicky přesně situovanou metaforou onoho *„příliš-pozdě"*: z jedné strany Sicílie „bohů", gepardů, odcházející aristokracie, z druhé strany Sicílie bídy, sluncem spalované, vyprahlé země a rozpadajících se domů-ruin. V jednom i druhém obraze však je uhnízděna smrt, klíčí konečný zmar a zánik.

S ruinou jsou, jak píše Walter Benjamin, do dějiště vtahovány dějiny. A sice: „dějiny, takto zpodobené, nejsou výrazem procesu věčného života, ale děje nezadržitelně spějícího k rozkladu".[39] Od Geparda bude dráždivý obraz ruin v doslovném nebo metaforickém významu vstupovat do následujících Viscontiho „dekadentních" filmů, především v podobě nemocných, umírajících měst-ruin (Volterra, Benátky), jejichž rozklad a rozpad bude tvořit paralelu k „estetickému" rozkladu a úpadku hlavních protagonistů aristokratického světa, k němuž náleží.[40] Tato umírající města jsou symbolem onoho rozkláda-

35) K figuře loučení a odchodu v literatuře srov.: Karl Heinz B o h r e r, *Der Abschied. Theorie der Trauer. Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996.

36) Giorgio B a s s a n i, *Zahrada Finzi-Continiů*. Praha: Odeon 1971, s. 162.

37) W. B e n j a m i n, *Dějinné filozofické teze*. In: T ý ž, *Dílo a jeho zdroj*, s. 12.

38) G. D e l e u z e, *Film 2*, s. 116.

39) W. B e n j a m i n, *Původ německé truchlohry*. In: T ý ž, *Dílo a jeho zdroj*, s. 349.

40) Když Roger Bauer zkoumá historii francouzského výrazu *décadence*, dovozuje, že jde vlastně o umělý a (pozdní) latinismus, „neboť výraz decadentia v klasickém jazyce neexistoval a podle Du Cangeova *Glossaria* (1678) je poprvé doložen až na počátku 15. století. V textu, který Du Cange cituje (jde o úryvek

jícího se krystalu (času), kde za vnější dokonalou formou, fasádou, stylovou dekorací (Hôtel des Bains v Benátkách, palác Ingarhimi ve Volteře) se pod povrchem, uvnitř skrývá rozklad, zhroucení a smrt. Obraz umírajícího města-ruiny nalezne svůj definitivní výraz samozřejmě ve Viscontiho SMRTI V BENÁTKÁCH, kam přijíždí hlavní protagonista Gustav von Aschenbach, aby tu uprostřed ruinózní architektury tohoto emblematického města evropské dekadence, jehož rozklad a smrtelný rozpad nepostrádá rysy jisté lascivnosti, zažil vlastní úpadek, pád těla, které se samo proměňuje v ruinu. Ale již v ruinózní Volteře, kam situoval svůj film HVĚZDY VELKÉHO VOZU, objevil Visconti ideální „jeviště", na němž mohl po GEPARDOVI znovu inscenovat námi sledovaný proustovký „řád upadání a univerzální smrti". Stopa, již v tomto filmu zanechala Viscontiho četba Prousta, je však komplexnější nejen tím, jak tu Visconti kontempluje i další proustovská témata – práci paměti a hledání ztraceného času jako hledání pravdy –, ale rovněž tím, jak se tento proustovský intertext v husté tkanině filmového textu proplétá, splétá, překrývá a prostupuje s elementy dalších textů: leopardiovského, bassaniovského, rosseliniovského...

Hvězdy Velkého vozu aneb smuteční práce vzpomínání

Včerejšek není cestník označující míle, který už provždy máme za sebou, ale milník dní na vyšlapané cestě let, jenž je navždy nevyléčitelnou částí našeho já a zůstává v nás, tíživý a nebezpečný. Včerejškem nejsme jen unavenější, jsme jiní, už ne ti, kterými jsme byli před pohromou včerejška.
Samuel Beckett

HVĚZDY VELKÉHO VOZU začínají předtitulkovou, „proustovskou" scénou velké party, kterou ve svém moderním ženevském apartmá uspořádal mladý manželský pár: Sandra a Andrew se jako pozorní hostitelé věnují svým hostům, patřícím k mezinárodní mondénní společnosti. Mezi výbuchy smíchu, cinkotem skleniček, střípky nevázané konverzace vedené ve francouzštině, němčině a angličtině se odkudsi z dálky proplétá hlas klavíru obstarávajícího hudební doprovod. Právě ve chvíli, kdy Sandra odpovídá na otázku ohledně cesty, na niž se má s manželem druhý den vydat, připoutá její pozornost nové hudební téma: od počátku je patrné, že nejde o pouhé zaujetí krásnou hudbou, ale že ta skladba, vyvolávající Sandřin neklid, je pro ni čímsi víc. Již následující travelling naznačí, že *Preludium, fuga a chorál* Césara Francka, bude v univerzu Viscontiho filmu plnit funkci ne nepodobnou funkci věty Vinteuilovy sonáty v Proustově *Hledání*: funguje jako fragment, „který determinuje krystalizaci".[41]
Gilles Deleuze hned na počátku své práce *Proust a znaky* zdůrazňuje, že *Hledání* není jen úsilím vzpomínání nebo průzkumem paměti, nejde v něm jen o rozvíjení mimovolné paměti nebo hledání ztraceného času, ale o hledání pravdy, o příběh poznávání. A po-

z Kroniky opatství Bec v Normandii), doprovází *decadentia* slovo *ruina* a označuje budovy, které se hroutí, ‚padají'." Viz R. B a u e r, c. d., s. 17.

41) G. D e l e u z e, *Proust a znaky*, s. 129.

znávání se bytostně dotýká znaků. Hned titulkovou sekvenci, v níž se rychle střídají obrazy-fragmenty cesty, uvozují a provázejí záběry na silniční ukazatele, podávající informace o směru cesty. Tyto konvenční znaky, nesoucí explicitní významy, jsou však od počátku konfrontovány s jiným, komplexním znakem, jehož významy jsou naopak implikované, zavinuté. Právě Franckovo *Preludium* je tím komplexním uměleckým znakem, jenž je pro Sandru nejen zdrojem vzpomínek, náhodným impulsem k rozvíjení mimovolné paměti, ale také znakem, jehož vlastní rozvíjení určuje linie poznávání, hledání pravdy. A tak zatímco ve vrstvě obrazu (na povrchu) nás jednoznačné linie dálnice bezpečně směřují do Itálie, ve zvukové stopě se paralelně (a přeci v jistém napětí) odvíjejí linie jiné cesty, diktované vlastním rozvíjením hudebního znaku, jehož implikovaný smysl musí být teprve explikován. Franckovo *Preludium*, které se poprvé s takovou naléhavostí přihlásilo v úvodní scéně, plní funkci dvou základních Proustových motivů: náhody setkání a násilného donucení.[42] Jako by Sandra od prvního poslechu Franckova *Preludia* byla vystavena určitému druhu násilí, které ji nutí hledat pravdu, neboť jak říká v souvislosti s Proustem Deleuze: „Vždy existuje násilí znaku, které nás nutí hledat, které nám nedopřeje klidu."[43] Jakkoli existuje oficiální důvod Sandřiny cesty do Volterry (odhalení pomníku jejímu otci, významnému učenci, který byl pro svůj židovský původ deportován do Osvětimi, kde zahynul), je to spíše onen neklid, vyvolaný násilím znaku, který Sandru žene do jejího rodného města. V souvislosti s pietním aktem odhalení pomníku připomeňme, že na počátku memoria, vzpomínání – jak dokládá Renate Lachmannová – leží *smuteční práce*. Minulost ležící v troskách po katastrofě (jíž smrt Sandřina otce nepochybně byla) má být rekonstruována. Spočívá-li katastrofa ve zkušenosti zapomnění, kdy obličeje mrtvých jsou rozptýleny a není možné je rozpoznat (srov. bílou látkou zahalený pomník, který Sandra vášnivě objímá první noc po příjezdu do Volterry), pak Sandřina smuteční práce vzpomínání je rekonstrukcí katastrofou zpustošeného znakového prostoru, identifikací mrtvoly, tj. navrácením mrtvému jeho podoby, neboť teprve ten, kdo je takto identifikován, může být pohřben.[44] Sandřina cesta poznání je cestou do hlubiny minulosti, do nitra ztraceného času, a situoval-li Visconti příběh svého filmu do Volterry, zdůraznil touto volbou právě tento, proustovský aspekt cesty.

Řekl-li jsem již výše, že ve Viscontiho pozdním díle vládne proustovský řád upadání a univerzální smrti, pak musejí v tomto univerzu existovat znaky, které nás budou nutit myslet na tento ztracený a ztrácený čas, na (z)ničení toho, co bylo. Pro Viscontiho tím dokonalým znakem upadání a mizení, znakem a účinkem Ztraceného času je Volterra: město vybudované na ruinách zaniklé civilizace Etrusků je doslova městem-hřbitovem, neboť je vystavěno na místě starověké nekropole. Ta již zmizela, stejně jako část etruských hradeb, ale ke stejnému osudu je odsouzeno celé město „rozkládající se" na pomalu erodujících stržích. Volterra však není jen umírajícím městem, obecnou metaforou pomíjivosti, znakem nevyhnutelného úpadku, ale dalším ze znaků Viscontiho světa, jehož smysl je dvojznačný, implicitní a implikovaný, skrytý pod povrchem. Volterra, to jsou –

42) Tamtéž, s. 25.
43) Tamtéž.
44) Srov. R. L a c h m a n n , c. d., s. 18–25.

jak napsal již D'Annunzio – vlastně dvě města, neboť pod kamenným povrchem je skryto podzemí plné rozlehlých starověkých krypt a sklepení, a nikoli náhodou se jedna z klíčových scén filmu odehrává v podzemí: ve starověké cisterně. Slova, jež Deleuze napsal o Proustově *Hledání*, platí i pro svět Viscontiho Hvězd: „Všechno je implikované, všechno je komplikované, všechno je znak, smysl, esence. Vše žije v temných oblastech, do nichž musíme pronikat jako do krypt, abychom mohli dešifrovat hieroglyfy a tajné jazyky, které se v nich skrývají.“[45] V tomto smyslu se architektura města stává – řečeno s Renate Lachmannovou – simulakrem, kulisou divadla paměti: „Coby simulakrum získává město, konkrétní město, tuto fiktivní dimenzi, která je vlastně teprve zmocňuje stát se místem paměti.“[46] Reálné, konkrétní místo, smysly postižitelný prostor paměti je postupně transformován v jakési schéma, koncept, v němž dílčí prostory ztrácejí svou konkrétní referenci a proměňují se v šifry a symboly.[47] Viscontiho prostorem divadla paměti je Volterra, představená jako město temné, nevlídné, skrývající tajemství, jehož proměna v kulturní znak, magický a něčím hrozivý, je patrná od samého počátku.
Když se Sandra a její muž ve svém sportovním kabrioletu blíží k Volteře, projíždějí sluncem zalitou, otevřenou krajinou Toskánska, ale v okamžiku, kdy vjíždějí do samotného města a kdy okouzlená Sandra vysloví jméno Volterra, ponoří se kabriolet na okamžik do stínu, který vrhají z jedné strany mohutné hradby, z druhé rozlehlý starý dům. Už vjezd do Volterry tak dává tušit chmurné město obklopené stržemi, vyzvednuté na kopec z hlubokých a temných propastí, město, jež si v sobě nese dědictví dávné etruské nekropole a uchovalo si ovzduší její zasmušilé tragičnosti, smuteční přísnosti a vážnosti. Vzápětí kabriolet zastaví před Sandřiným rodinným palácem a oba manželé mohutnými dveřmi vstupují do rozlehlé síně, z níž další dveře vedou na temné schodiště, které se vzápětí zalije světlem. V následné scéně, v níž si chce Sandra prohlédnout jeden z pokojů, kamera v detailu přibližuje její ruku, rozsvěcující světlo. Pokoj, do té doby ponořený do tmy, se rozjasní světlem a kamera sleduje Sandru, jak pomalu prochází místností a s ostýchavou něžností se dotýká jednotlivých kusů starožitného nábytku. A znovu, tak jak se Sandra s každým náhle znejistělým krokem, letmými dotyky a pohledy „zabydluje“ v prostoru svých vzpomínek, vrací se tóny Franckova *Preludia*, sugerující – stejně jako úvodní travelling – hroužení se, vtápění se do minulosti. Symbolický charakter těchto scén je nepřehlédnutelný: do tmy pohroužený palác – už dávno neobydlený, ale zaplněný stylovým nábytkem, cennými obrazy, vzácnými etruskými vázami – skrývá tajemství, které je i Sandřiným tajemstvím. Starobylý palác Inghirami je objektem-znakem, prostorem-znakem, který má být dešifrován, ale znakem nesoucím tajemství je zatím pouze pro Sandru, nikoli pro jejího muže, který ve chvíli, kdy poprvé vkročí do bohatě zařízeného interiéru paláce, se zmůže toliko na uznalé vyjádření obdivu. Ale ono banální „nádhera“, jež vysloví a jímž také vyčerpá výrazy, jimiž je schopen projevit chválu objektu, napovídá, že jemu je přístupná pouze ona objektivní stránka znaku, ta bezprostředně vnímatelná. Hranice mezi Sandrou a Andrewem, oním „nádhera“ pouze napovězená, je již zcela jednoznačně explikována (čistě vizuálními prostředky) v následující scéně: zatím-

45) G. D e l e u z e, *Proust a znaky*, s. 105.
46) R. L a c h m a n n , c. d., s. 44.
47) Srov. tamtéž, s. 46.

co on si v zadním plánu záběru cosi prohlíží na stěně místnosti již zalité ostrým světlem, Sandra v tu chvíli otevřenými dveřmi vstupuje do prostoru tonoucího dosud v temnotě. Andrew, střízlivý a racionální muž moderního světa, miluje svou ženu a rád by jí lépe porozuměl: zaznamenává sice proměnu, jíž jeho žena po příjezdu do Volterry prochází, ale schopnost hlubšího porozumění mu schází. A jako není schopen se orientovat v paláci, jenž mu připomíná labyrint, tak i Sandra pro něj zůstává hádankou, neboť je schopen uchopit – jak to naznačuje scéna, v níž svou ženu natáčí kamerou – pouze povrch. Tento dojem povrchu zesiluje i přítomnost populární hudby, kterou si Andrew pouští z rádia: banální písničky, metonymicky reprezentující moderní svět, tvoří kontrast k Franckově pozdně romantické klavírní kompozici.

K znakům nutícím nás myslet na čas, které ve struktuře Hvězd Velkého vozu hrají zásadní roli, patří znaky tematizující osobní vzpomínku i kulturní paměť. Především kolem hudebního znaku vázaného na Sandru jako by krystalizoval řád, základní linie jejího hledání pravdy ztraceného času. Franckovo *Preludium, chorál a fuga* z roku 1884, v němž se dokonalá bachovská forma a kontrapunktické myšlení snoubí s wagnerovsky hutnou chromatikou, nestrhává pouze svou opojnou zvukovostí, ale do filmu vnáší především svůj zvláštní neklid, tím jak se pasáže emocionálního napětí střídají s kontemplativními úseky hlubokého myšlenkového ponoru. Je to zejména první část Franckovy skladby *Preludium*, jež je takřka celé slyšet v úvodní scéně a titulkové sekvenci a pak (zde už společně s částí závěrečné *Fugy*, od *Come una cadenza*) v dalších scénách, kdy se Sandra při svém procházení palácem ocitá přímo v epicentru svých vzpomínek, a ve většině scén s jejím bratrem, včetně klíčové scény v cisterně, uzavírající se příznačně závěrečnými akordy *Fugy*. Franckova hudba, reflektující Sandřina myšlenková hnutí a emoce, zesiluje onen pocit nekonečného propadání se do ztraceného času, v jehož nitru leží zasutá rodinná traumata.[48] Je oním znakem, jehož násilný účinek je nejprve nutné zakusit, aby pak – řečeno s Deleuzem – „myšlení bylo jakoby silou nuceno hledat smysl znaku".[49] Tento hudební znak má také svou vlastní linii průběhu, rýsující cestu Sandřina hledání bez ohledu na chronologický průběh událostí: závěrečné akordy *Fugy* zazní poprvé už při setkání s matkou, kterou Sandra navštíví na soukromé klinice pro duševně choré. Sandra vstupuje do místnosti v momentu, kdy matka právě dohrává celou skladbu. Jakmile však postřehne příchod své dcery, začne poslední akordy *Fugy* opakovat znovu a znovu, stále disharmoničtěji, až do úplného zhroucení v kakofonických úderech do klavíru. V této scéně se jednak poprvé odkryje vazba hudebního znaku na minulost (Sandřina matka byla klavírní virtuózkou a Franckovo dílo bylo součástí jejího repertoáru), ale současně se už předznamenává Sandřino osvobození se od minulosti, jež však bude zároveň znamenat opuštění a obětování rodiny – poslední akordy *Fugy* budou doprovázet také Sandřino poslední setkání s Giannim i závěrečnou pietní slavnost na paměť jejího otce.

48) Myslím zde právě na části *Preludium* a *Fuga*, neboť zpěvně útěšlivý *Chorál* ve struktuře filmu plní spíše funkci „objektivního komentáře" a není tak bezprostředně spjat se Sandrou. Začátek *Chorálu* je slyšet nejprve ve scéně, kdy Gianni mluví před Sandrou a Andrewem o darování zahrady městu a o možnosti prodat palác, a pak ve dvou scénách z konce filmu: doprovází Gianniho umírání a krátce zazní i při samotném pietním aktu odhalování pomníku.

49) G. D e l e u z e, *Proust a znaky*, s. 33.

Hraje-li ve HVĚZDÁCH VELKÉHO VOZU tak důležitou roli proustovské téma paměti i mechanismy vzpomínání a zapomínání, nepřekvapí, v jaké míře aktualizuje Visconti také paměť kulturní, paměť textu, tedy jeho *intertextualitu*. „Prostor paměti je do textu vepsán stejným způsobem, jako je text vepsán do prostoru paměti," formuluje tuto vnitřní příbuznost paměti a intertextuality Lachmannová.[50] Jak už jsem konstatoval, literatura jako umění paměti je pro Viscontiho hlavní zásobárnou obrazů a nejinak je tomu i v případě HVĚZD, jakkoli nejde o adaptaci literárního textu. Film je nasycen četnými literárními odkazy, které konotují makroprostor paměti reprezentující kulturu, kulturu dekadence. Už palác Inghirami ve Volteře je součástí této literární paměti, neboť v něm se odehrával příběh románu *Forse que si forse que no* (*Snad ano, snad ne*, 1909) již zmíněného autora italské dekadence Gabriela D'Annunzia.[51] Klíčovou literární inspiraci signalizuje již originální titul filmu *Vaghe stelle dell'Orsa*, jenž odkazuje k prvnímu verši básně Giacoma Leopardiho *Vzpomínky* (*Le Ricordanze*) ze sbírky *Zpěvy* (*I canti*), v níž lyrický subjekt evokuje rodný dům a hvězdy nad zahradou, s nimiž jako chlapec rozmlouval a které byly svědkem konce jeho šťastných dnů: „Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea..."[52] V této známé skladbě, jejíž úvodní verše ve filmu recituje Sandřin bratr Gianni, se ozývají některá ze základních témat Leopardiho poezie: osamělost člověka, bolest ze života, který ubíjí krásu snu, vědomí nenaplnitelnosti touhy, krutá jistota, že život po uplynutí mládí zůstane již truchlivý až do konce. Leopardiho individuální melancholie se povznáší do vyšší, sféry, k pesimismu kosmickému, neboť příčiny zla tkví v samém vesmíru, v Osudu. Bolest a utrpení jsou jediným, věčným principem kosmického řádu. Niterně prožívaný rozpor mezi skutečností a snem vede ke konečnému odmítnutí reality světa jako iluze, jako nekonečného prázdna. Jedinými jistotami Leopardiho poezie zůstává smrt, vykupující z pozemského strádání („...a hledě na svůj nicotný a strastný / život a poznav, že mi dneska zbývá / z nadějí všech už jenom smrt..."), a umění, v němž věčně žije krása snu, v životě nikdy nedosažitelná („...a často v pozdních hodinách jsem sedal / na loži, jež mi bylo svědkem strastí, / a při mdlém svitu lampy psal jsem básně, / naříkaje si do noci a ticha / na pomíjivost života, a v temnu / sám sobě nyvě pohřební zpěv zpíval!"). Duchovní spřízněnost Viscontiho tvorby s Leopardiho poezií je zřejmá; jejich pesimismus má stejné kořeny a vyrůstá z bytostně romantického cítění, které se v jejich umění spojuje s formální dokonalostí a klasickou ukázněností.

Pečeť tragické osudovosti nese i již zmíněné – a pro Viscontiho film zásadní – Leopardiho téma vzpomínání, marného návratu do idealizované minulosti: „Zde všechno, / co zřím a slyším, vše mi v duši křísí / nějaký obraz se vzpomínkou sladkou. / Ach, sladkou málo! Neboť se v ní mísí / bolestný dnešek, marná touha po tom, / co bylo, třebas zlé, i stesk slov: byl jsem!" Utkvěním v minulosti – stvrzeným oním beznadějně definitivním „byl jsem" („io fui") – je poznamenán i připravovaný Gianniho autobiografický román,

50) R. L a c h m a n n , c. d., s. 36.

51) L. S c h i f a n o, c. d., s. 395.

52) „Spanilé hvězdy Medvědice, nikdy / jsem netušil, že poznovu se vrátím / k vám, třpytícím se nad otcovským sadem / a porozprávím s vámi z oken domu, / kde bydlíval jsem kdysi jako dítě / a potom spatřil konec svého blaha." V překladu Kamila Bednáře. Cit. dle Giacomo L e o p a r d i, *Poesie luny*. Praha: SNKLHU 1959, s. 128–134.

jenž se stane katalyzátorem vztahů, dá skrývaným vášním, rozporům a nenávistem propuknout v celé jejich ničivé síle. Na jeho důležitost ve struktuře filmu ukazuje již jeho název, totožný s originálním titulem filmu, a tedy stejně inspirovaný Leopardiho verši. Leopardiho báseň, vyjadřující básníkovo omámení minulostí, stejnou měrou reflektuje i Gianniho chorobné uhranutí minulostí, nemožnost uniknout síle vzpomínek, jež se nakonec ve své neschopnosti minulost „zachránit" odhalují jako iluzorní klam. Když Gianni poprvé mluví o své knize opírající se o vzpomínky na dětství, sedí v křesle a laská se se Sandřinou dlouhou bílou šálou, která asociuje bílou látku zakrývající otcovu sochu. Gianni je doslova chycen v síti znaků minulosti a Visconti tento dojem umocňuje i ryze filmovým postupem, který v jeho filmu reprezentuje čas, totiž *zoomem*. Ten podle Suzanne Liandrat-Guiguesové „vyznačuje vektor temporalizace a záběru dává zřetelnou, ‚viditelnou' hloubku. Vyjadřuje vnitřní cestu vrstvami času".[53] Leopardiho poezie Giannimu symbolizuje minulost obdobně jako Franckovo *Preludium* pro Sandru: ale zatímco Gianni se ve stínech leopardiovsky prožívané minulosti ztrácí, Sandřin „sestup" je zároveň cestou, jak se osvobodit...

Když Sandra provádí Andrewa palácem a se spikleneckou radostí znovuobjevuje místa, která sourozencům v dětství sloužila jako skrýše pro předávání tajných vzkazů, ocitnou se nakonec v bývalé matčině ložnici, jež je nejen tajemným centrem palácového labyrintu, ale i prostorem-znakem, v němž se proplétají obě linie rodinné tragédie: manželská nevěra a incestní vztah mezi sourozenci, na který Gianniho kniha dělá otevřené narážky. Poté, co Sandra jen zběžně ukáže k stolním hodinám, zdobeným sousoším Amora a Psýché, jako k další z jejich tajných skrýší, zoomuje kamera k hodinám, v nichž Andrew právě objevuje lístek se vzkazem naléhavě vybízejícím Sandru ke schůzce v cisterně. Sandra sice předstírá, že jde o zapomenutý vzkaz z doby jejich dětství, a pokouší se žertovat, že nakonec ani tak neodkladný nebyl, když mohl čekat na svého adresáta tolik let, ale ona naléhavost vzkazu spočívá (bez ohledu na to, kdy byl napsán) právě v oné leopardiovsky destruktivní vazbě k minulosti. Záhubnou povahu této vazby pak potvrzuje druhý zoom na hodiny ve scéně prudké hádky mezi sourozenci, během níž se Gianni snaží Sandru marně přimět k tomu, aby s ním zůstala. Ve snaze odvrátit svou prohru, vyjme ze zásuvky komody, na níž stojí hodiny, několik lahviček s léky a pokouší se Sandru vydírat sebevraždou. Ta však již jen lhostejně odpoví: „Pro mě si mrtvý již dávno, Gianni." A v jejím zdrcujícím soudu nelze přeslechnout parafrázi onoho radikálně melancholického „byl jsem", jímž Leopardi reflexívně uchopil subjektivní zkušenost nicoty prožívané jako smrt v životě, jako zničení jakékoli nadějeplné anticipace: nikoli vědomí, že smrt přijde, ale že již přišla, že to, co je, vlastně již není. Gianni jako aristokrat a diletující „umělec" je z rodu viscontiovských romantických, chorobně senzitivních hrdinů, vyznavačů absolutní krásy, kteří proti pragmatismu moderní buržoazní společností staví své vypjaté dekadentní estétství (Andrew sklízí jeho posměch a pohrdání, když se ukáže, že neví, kdo byl Leopardi). Viscontimu Gianni reprezentuje jednak aristokracii jako vrstvu, jež v sobě nese instinkt zničení, jednak některými svými rysy – melan-

53) Suzanne Liandrat-Guigues, *Les images du temps dans Vaghe stelle dell'Orsa de Luchino Visconti*. Paris: Preses de la Sorbonne Nouvelle 1995, s. 241.

cholie, stranění se světa, estetizace života – a především ve chvíli svého umírání předznamenává ve Viscontiho díle emblematické figury dekadence: Gustava von Aschenbacha a „melancholického prince" Ludwiga, jejichž masky již nemohou skrýt příznaky tělesného i duševního úpadku, choroby a vnitřního rozkladu, který se stal znamením celé kulturní epochy.

Dalším symbolickým významem, jenž má být ve scéně dešifrován, je již zmíněné sousoší Amora a Psýché. Antický příběh zakázané lásky, která doslova nesnese světlo světa, je dalším literárním pretextem, nasycujícím intimní vztah Sandry a Gianniho významy, jež napovídají, že sourozenecký vztah byl poznamenán proviněním, překročením zákazu, které je nutné skrýt. Ve filmu, jenž je ve svém celku inspirovaný literaturou a řeckým mýtem (jako z „palimpsestu" vystupují velmi nezřetelně, „rozmazaně" obrysy mýtu o Orestovi a Elektře), tak i incestem poznamenaná minulost nese znaky „umělosti", „literárnosti" a incestní motiv získává charakter vědomého citátu: je součástí paměti vyvolané k životu literaturou. Sandra i Gianni spíše než jako postavy rodinného dramatu ze současnosti působí jako figury náležející světu ležícímu na hranicích literatury a mýtu, jako potomci Elektry a Orestea, Siegmunda a Sieglindy nebo Amora a Psýché.

Sousoší Amora a Psýché nejen „nese" svůj literární příběh, ale spoluutváří *skulpturální* vrstvu filmu. Motiv sochy, která je – především z povahy svého základního materiálu, kamene – ztělesněním paměti, hraje ve *Hvězdách* důležitou roli.[54] Sledujeme-li tuto skulpturální vrstvu filmu dále, pátráme-li po jejích stopách, jež ve filmu zanechala (pomník Sandřina otce, sousoší Amora a Psýché), musíme se zastavit ještě u dvou scén: první se odehrává v etruském muzeu ve Volteře, druhá pak v podzemní starověké cisterně. Důležitý rozhovor, v němž advokát Giraldini Andrewovi odkryje svou verzi rodinné tragédie, situoval Visconti do sálu muzea, ve kterém jsou shromážděny hroby, urny a fragmenty slavných etruských sarkofágů: na desce kryjící sarkofág či uzavírající urnu spočívají ležící hliněné sochy zesnulého muže, ženy či manželského páru. V kontextu filmového příběhu, inspirovaného krvavou historií Klytaimnéstry a Agamemnona, plní právě skulpturální portréty šťastných manželských párů, tyto překrásné obrazy manželské věrnosti, funkci ironického komentáře. Především však i zde se socha jako ztělesněná připomínka ocitá v těsné vazbě na smuteční obřad, s nímž jako by do Viscontiho filmu vstupovaly tytéž zasmušilé představy o démonických silách ovládajících osud člověka, táž melancholická vážnost stupňující se v temný fatalismus, jak je známe z etruských výjevů pohřebního loučení. Nástěnné hrobní malby, které zachycují etruské představy hrůzu nahánějícího záhrobí obydleného démony a dalšími fantaskními bytostmi a zvířaty, chmurné průvody mrtvých i jejich rituální hostiny, tragické a krvavé výjevy z řeckých mýtů (i zavraždění Klytaimnéstry), jsou plné úzkosti, stísněnosti i temných předtuch. Muzeum ve Volteře, ta „hromadná posmrtná maska etruské civilizace" (Herling-Grudziński), zpřítomňuje právě ve scéně, která má odkrýt temnou historii incestního vztahu, kulturní odkaz záhadné civilizace, jejíž nejcharakterističtější umělecké pro-

54) Jak píše Vojtěch Volavka v knize *O soše*: „Kámen je mezi ostatními skulptivními materiály ne-li jediný, tedy nejvýraznější monumentální materiál, ve smyslu kořene slovesa monere, tj. připomínati." Cit. dle Jiří C i e s l a r, O soše, torzu a Orfeovi. In: T ý ž, *Concettino ohlédnutí. Portréty, kritiky a eseje 1975–1995*. Praha: NFA 1996, s. 232.

jevy byly tak těsně spjaty se smrtí.[55] Její podoby, tak jak se zachovaly na nástěnných obrazech krypt, na vázách, zrcadlech a sarkofázích, jsou výrazem tísnivých předtuch budoucího zániku etruského národa. Etruskové museli mít temné, teskné tušení, že jejich úpadek je neodvratný. Jiný, neznámý svět k nim přicházel, hrozivý, přinášející zkázu... Lze předpokládat, že do fatalismu, s nímž Etruskové očekávali svůj zánik, mohl Visconti promítnout „dekadenci" své vlastní třídy; v této etruské „stopě" můžeme rozpoznat další z Viscontiho časově i geograficky přesně určených metafor onoho *„příliš-pozdě"* i proustovského „řádu upadání a univerzální smrti".

Je velmi pravděpodobné, že bezprostřední inspiraci k této etruské „vrstvě" filmu nalezl Visconti v již zmíněném románu Giorgia Bassaniho *Zahrada Finzi-Continiů*, ve kterém je minulost a vzpomínka výlučnou perspektivou vyprávějícího i vyprávěného vědomí. V prologu situovaném do roku 1957 ocitne se vypravěč během nedělního výletu s přáteli na jednom z oněch etruských hřbitovů, který v něm probudí vzpomínku na monumentální hrobku Finzi-Continiů na židovském hřbitově ve Ferraře, kde strávil své mládí. Vypravěč rekonstruuje v paměti příběh marné lásky k dívce z této bohaté židovské rodiny, lásky poznamenané vědomím zmaru, předzvěstí blízké smrti její i jejích blízkých. Viscontiho film s románem vedle jistých paralel tematických a motivických (dekadentní atmosféra paláce-hrobu, nacházejícího se na ulici, kterou – jak říká vypravěč – nesmrtelnou učinil již D'Annunzio, motiv incestního vztahu mezi sourozenci) spojuje především táž melancholie ztraceného času a topos loučení, transformující každou zkušenost ve zkušenost loučení a odchodu. Prolog situovaný do „srdce těch hrobů" nám znovu připomene onu spolupřítomnost paměti a smrti. Na počátku vzpomínání jako práce smuteční leží katastrofa, která „stávající řád převrací v trosky – smrt", ale proti destrukci uplatňuje se – jak zdůrazňuje Lachmannová – vzpomínání jako práce rekonstrukční: „Vyvolený, za jehož zády se zhroutil svět, mírní chaos, rekonstruuje nikoli katastrofu, nýbrž stav, který jí předcházel. Zásah je překlenut a to, co bylo zničeno, je znovu zachráněno pro řád kultury: tudíž ona kultura, která se rozpadá, může si obnovit svůj smysl."[56] Text, do něhož se vepisuje prostor paměti, je intertextem, který zahání zapomnění a probouzí mrtvé tím, že text žene do propasti pretextů, vyznačujících „nezměrnost psací plochy (kultury)".

Skulpturální vrstvou scény z etruského muzea zřetelně prosvítají obrysy dosud ještě nezmíněného, kinematografického pretextu, signalizovaného již úvodní sekvencí jízdy. Mám na mysli Cestu po Itálii Roberta Rosseliniho. Vedle souvislostí geografických, paralel tematických a motivických (v obou případech setkání s Itálií vede k vzájemnému odcizení manželské dvojice, směřující k rozchodu) je to především až fyzicky cítěná přítomnost historie a mýtu, která oba filmy spojuje. Mýtus promlouvá z dávné minulosti nejintenzivněji, nejnaléhavěji právě prostřednictvím soch, což v Rosseliniho filmu nejlépe dokládá scéna z Archeologického muzea v Neapoli. Rosselini tu dosahuje zvláštního skulptivního efektu, kdy sochy proměněné v autonomní dynamickou realitu v očích hlavní protagonistky Katherine jako by ožívají a vyvolávají v ní hluboké zneklidnění.

55) Je dobře známo, že mezi nejtypičtější architektonické výtvory Etrusků patří hrobky, upoutávající nejen svou monumentalitou, ale i tím, že tvořily rozsáhlé nekropole, města mrtvých, která byla skutečným dvojníkem městu živých.

56) R. Lachmann, c. d., s. 21–22.

Čistě vizuálními prostředky se odkrývá specifická časová struktura skulptury: Katherine, otřesená tělesnou blízkostí jejich pohledů, vysílaných z nekonečné dálky, se ocitá ve skutečnosti a mýtu současně. Toto poznamenání skulpturou, která je podle Patočky „bytostně hledáním prazákladu, archetypu",[57] se zřetelně promítá i do narativní struktury filmu. Ta při pohledu zvnějšku sleduje Katherininu „cestu po Itálii", jež v geograficky přesně zakotveném prostoru Neapolského zálivu vede od jedné turistické atrakce k druhé, ale pod povrchem získává tento pohyb hlubší rozměr vnitřní zkušenosti, kdy cesta k základům středozemní civilizace je současně cestou sebepoznání, objevování v hloubce podvědomí skrytého archetypu, proustovským hledáním ztraceného času jako hledání pravdy. Tento pohyb má tedy (stejně jako v HVĚZDÁCH) především rozměr časový a Rosselini tento aspekt zdůrazňuje v prvních třech Katherininých zastaveních, v jejichž sledu se postupně odkrývají jednotlivé archeologické vrstvy stále vzdálenější minulosti: od klasických římských a řeckých skulptur v muzeu přes prehistorickou Sybillinu věštírnu v Cumae (jež samo má povahu palimpsestu, v jehož jednotlivých vrstvách svou stopu zanechaly různé historické epochy, kultury, náboženství a mytologie) až k vulkanické substruktuře, k lávovým polím blízko Vesuvu. Mýtus, historie a literatura v Rosseliniho filmu splývají v jedno, v realitě ukotvené vyprávění se kříží se symbolickými významy.

Intenzivně pociťovaná přítomnost minulosti se v Rosseliniho CESTĚ PO ITÁLII a Viscontiho HVĚZDÁCH promítá i do jejich komplexní textové struktury, v níž dochází k dynamickému řetězení korespondencí mezi texty a mezi vrstvami textů, zakládající vícenásobný intertextuální prostor. Oba filmy spojuje také způsob, jak se do tohoto intertextuálního prostoru vepisují literární pretexty.[58] Jako u Viscontiho je i v CESTĚ PO ITÁLII klíčová literární aluze spojená se vzpomínkou a se smrtí. Když Katherine odpočívá po prvním obědě na terase Homérova domu, zasní se a poprvé vyvolá ze své paměti vzpomínku na Charlese Lewingtona, mladého básníka, který ji kdysi nešťastně miloval. S pohledem na okolní krajinu si připomíná i jeho verše: „Temple of the Spirit. No longer bodies, but pure ascetic images." Alexovi pak vypráví o svém mladém obdivovateli, který noc před svým odjezdem z Londýna čekal v zahradě, chvějící se, v dešti, jen aby mohl říci své sbohem. Přestože mladý básník krátce nato zemřel na tuberkulózu, Katherinina vzpomínka jej zpřítomní natolik, že u Alexe vyvolá žárlivost. Ale jak Alexova žárlivost, tak Katherinina vzpomínka jsou čistě literární: jejich pretextem je epizoda z Joyceovy povídky *Nebožtíci* z knihy *Dubliňané*.[59] Ale funkce joyceovské aluze (signalizované již jmény manželů) se nevyčerpává pouze motivickými shodami. Lewingtonovy verše se nejen jako refrén vrací v Katherinových myšlenkách (epizoda v Cumae), ale je jimi nasy-

57) Srov. Jan P a t o č k a, Úvahy nad Readovou knihou o sochařství. In: Václav Č e r n ý (ed.), *Sborník pět-advacíti*. Praha: Čs. spisovatel 1969, s. 184.

58) Stejně jako v případě HVĚZD VELKÉHO VOZU je také titul Rosseliniho filmu literární aluzí, odkazující ke Goethově *Italské cestě* (*Italienische Reise*, 1816). Literárními konotacemi jsou zatížena i jména hlavních protagonistů: manželé Joyceovi přijíždějí do Itálie, aby prodali dům po zemřelém strýci Homérovi.

59) Jde o příběh, který svému muži vypráví Gretta Conroyová, aby mu objasnila své pohnutí, jež u ní vyvolala píseň náhodně vyslechnutá na plese slečen Morkanových. Tu píseň kdysi dávno rád zpíval Michael Furey, mladík, jenž ji nešťastně miloval a dokonce pro ni zemřel. Srov. Luciana B o h m e, A Variation on a Theme by Joyce. *Film Criticism* 3, 1979, č. 2 (zima).

cen celý film; jako by hledaly obraz, do něhož by se mohly „vepsat". Zdá se, že svůj definitivní význam, konečný smysl najdou až v obrazech smrti, vtělených nejprve do ohromného množství lebek a koster v katakombách ve Fontanelle a nakonec do objímající se dvojice, jejíž ostatky odkryjí (před očima obou manželů) archeologové v Pompejích. Dvě kdysi živoucí těla, pohřbená pod žhavou lávou, vystoupí ze ztraceného času transformována do sousoší, a tedy v cosi trvalého; jejich prchavá existence byla proměněna v trvalé svědectví jejich lásky. Obě zmíněné scény nás vrací zpět k Joyceovým *Neboštíkům*, v jejichž závěru podobně ožívají mrtví a vstupují do světa živých. Manželčina vzpomínka, která u Gabriela Conroye (stejně jako později u Alexe) vyvolala nejprve žárlivost, mu dá nakonec prožít moment *epifanie*, jež je současně sebepoznáním vedoucím ke katarzi: v závěru povídky dospívá k uvědomění si vlastní smrtelnosti („Jeden po druhém všichni se mění v přízraky") i pouta, jež spojuje svět živých se světem mrtvých, k vědomí univerzální smrtelnosti.[60] Také Katherinina jednotlivá „turistická" zastavení nabývají povahy epifanií v joyceovském smyslu, kdy „náhlé duchovní prozření" (sudden spiritual manifestation) odkrývá něco dosud skrytého, zapíraného, zasutého v hloubce, *nevědomého* či *vytěsněho*.[61]

Jak jsme se již zmínili, prvním signálem intertextuálního vztahu mezi Rosseliniho a Viscontiho filmem je úvodní jízda kamery. Jí zdůrazňovaná horizontalita vědomě vyjadřuje jen dílčí aspekt pohybu lidské existence, jež vyžaduje své vertikální doplnění. Jestliže v Cestě po Itálii je Katherinina katabasis „rozložena" do celé řady zastavení, která svůj kulminační bod nacházejí na místě archeologických vykopávek v Pompejích, Sandřina katabasis své dno najde v prostoru starověké cisterny, v místě tajných dětských schůzek obou sourozenců. Po železných točitých schodech sestupuje Sandra do rozlehlého sálu cisterny a ten sestup nelze nechápat než obrazně: jde o scházení do minulosti, kdy osobní paměť „odkrývá", co bylo (mělo být) zapomenuto, bylo (mělo zůstat) nějak skryto. Tak individuální sestup míří i ke skrytým, podvědomým oblastem, k nejvnitřnějším, nejspodnějším „vrstvám" člověka, do jeho „podsvětního" světa. Sandřin katabatický sestup nabývá tak povahy orfického sestupu do podsvětí, do říše smrti, ale role Sandry, jak naznačuje její účes, je nejednoznačná. Sandřiny spletené vlasy totiž upomínají na Lases, polobožské démonické ženské figury z etruských náhrobních maleb, jež byly zobrazová-

60) K Joyceovu chápání epifanie srov. Martin H i l s k ý, *Modernisté*. Praha: Torst 1995, s. 116–120.

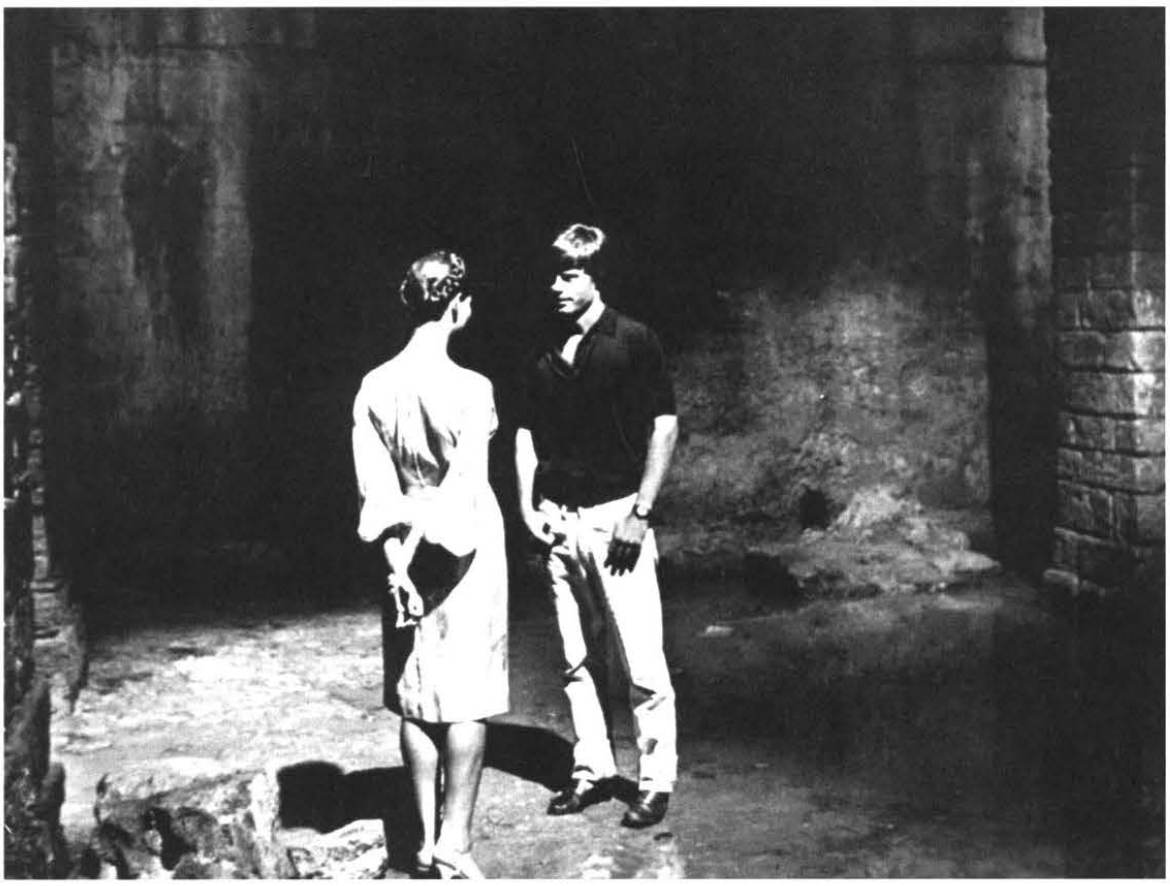
61) Freudovské pojmy tu neužívám náhodně. Scéna v Pompejích, kde série Katherinin „epifanických" zastavení nalezne svůj kulminační bod, prozrazuje ještě jeden možný literární pretext: novelu Wilhelma Jensena *Gradiva* (1903), již autor sám označil za „pompejskou fantazii". Setkání s antickým reliéfem představujícím kráčející dívku probouzí v mladém archeologovi Norbertu Hanoldovi fantazie a sny, jejichž utajeným zdrojem, jak se nakonec ukáže, byla vytěsněná vzpomínka na dětskou lásku. Citový neklid jej žene právě do Pompejí, neboť – jak se ve svém psychoanalytickém výkladu pokusil objasnit Sigmund Freud – jejich zasypání, toto zmizení, při němž minulost zůstala uchována, je velmi případnou obdobou vytěsnění: „Pro vytěsnění, které nějaký psychický obsah zároveň činí nepřístupným a zároveň ho i konservuje, neexistuje skutečně žádná lepší analogie než ono zasypání, jaké se stalo osudem Pompejí a z něhož město mohlo prací lopat znovu vyvstat." Vedle symboliky ztotožňující zasypání Pompejí a vytěsnění a motivu sochy, resp. antického reliéfu, jenž zakládá Gradivinu zvláštní pozici mezi smrtí a životem, najdeme v Jensenově povídce dokonce i důležitý motiv archeologického nálezu pozůstatků mileneckého páru v objetí. Srov. Sigmund F r e u d, Blud a sny v „Gradivě" W. Jensena. *Analogon* 2, 1990, č. 3 a 4.

ny v podobě půvabných, často okřídlených dívek. Tak jako Visconti splétá Sandřiny vlasy, tak v této scéně „splétá" také textovou tkaninu kultury – tkaninu neméně hustou než je tkanina textu Marcela Prousta –, nechává v této podzemní síni až do nekonečna doznívat ohlasům jiných textů. Orfický mýtus se splétá s vrstvou etruských představ o smrti a ty – prostřednictvím motivu vlasů – zase s tvorbou Leopardiho i D'Annunzia. *Sopra il rutratto di una bella donna, scolpito nel monumento sepolcra della medisima* (*Na obraz krásné ženy vytesaný na jejím náhrobku*, 1835), tak zní plný titul jedné z nejznámějších Leopardiho „orfických" básní, v nichž zaznívá již zmíněný motiv předčasně zemřelých mladých dívek, tentokrát navíc ve spojení s motivem sochy. Její přiznaná inspirace ilustracemi ke knize Giusappa Micali *Storia degli antichi popoli italiani* (1832) nás vrací k vrstvě etruské: na jedné z ilustrací se anděl smrti objevuje v podobě mladé ženy, etruské Lasy. Zároveň Sandřin účes má evokovat účes hlavní hrdinky již zmíněného D'Annunziova románu *Forse che si, forse che no* (*Snad ano, snad ne*).[62] Sandřin sestup do minulosti se tak odehrává nejen na rovině individuální paměti, ale děje se též na rovině paměti nadindividuální, paměti kultury: je sestupem do prostoru, v němž dochází ke kontaminaci (kombinaci, překrývání, prostupování) prvků z různých referenčních textů, náležejících k různým kulturním vrstvám.[63] Vizuálně jedna z nejpůsobivějších scén filmu končí záběrem symbolické platnosti: Sandra odchází po schodišti vzhůru, ale poněvadž vše vidíme jako odraz ve vodě, sestupuje do stále větší hloubky. Obraz naznačuje, že výsledek Sandřina orfického sestupu je ambivalentní, vnitřně rozporný, podobně jako vyústění orfického mýtu: není jasné, zda Sandřino selhání v pokusu vyvést Gianniho z podsvětí je ztrátou, svědčící o Sandřině (Orfeově) sobeckém obětování lásky v touze po poznání a pravdě, nebo je nutnou ztrátou na orfické cestě k zralosti...[64] Sandra odchází a kamera pomalu zoomuje na odraz Gianniho tváře ve vodě. Jakkoli má voda (stejně jako ostatní prvotní hmoty, z nichž vychází materiální obraznost) hluboce ambivalentní význam, tady o smyslu obrazu nemůže být sporu: Gianni se doslova utápí v minulosti, ve

62) S. L i a n d r a t - G u i g u e s, c. d., s. 182.

63) Kupř. v momentu, kdy Gianni Sandru žádá, aby mu na den půjčila svůj svatební prsten, může jít o aluzi na Maeterlinckova – Debussyho *Pellea a Melisandu*, ale současně může motiv prstenu odkazovat na alžbětinské drama Johna Forda *Škoda, že je děvka* (*'Tis Pity She's a Whore*, 1633), jejímž prostřednictvím se metonymicky na scénu vrací téma incestního vztahu mezi sourozenci. V jedné scéně Fordovy hry se Florio ptá své dcery Annabelly: „Where's the Ring, That which your mother, in her will, bequeathed, And charged you on her blessing not to give't to any but your husband? Send back that." Annabella odpoví, že mu prsten dát nemůže, protože „My brother in the morning took it from me, Said he would wear't to day". (II, 6) Fordovo renesanční drama, v němž tragický, fatální konflikt, končící nevyhnutelnou katastrofou, je důsledkem vášnivé lásky Giovanniho a Annabelly, mladých urozených sourozenců z Parmy, Visconti dobře znal: 29. března 1961 měla v Théâtre de Paris premiéru jeho inscenace, v níž v hlavních rolích vystoupil Alain Delon a Romy Schneiderová. Podrobněji viz L. S c h i f a n o, c. d., s. 373–376.

64) Když Gaston Bachelard píše o vlasech hlavní hrdinky již zmíněného D'Annunziova románu *Forse che si, forse che no*, připomíná pasáž, v níž služebná češe Isabellu před zrcadlem: „Její vlasy klouzaly, klouzaly jako pomalá voda a s nimi bezpočet věcí z jejího života, beztvarých, nejasných, vratkých, mezi zapomněním a připomněním." V obrazu rozčesávaných vlasů, „rozlévajících" se po nahých ramenou, ožívá celý symbol vody, evokující uplývající minulost, ale i otázky svědomí: „„Proč jsem to udělala? Proč jsem to udělala?' A zatímco v sobě pátrala po odpovědi, vše se stávalo ještě neurčitějším, rozpouštělo se, rozplývalo. [...] Její tvář se uvnitř zrcadla vzdalovala, zbavena kontur, pak se zas přibližovala, vystupovala z něho a už to ani nebyla její tvář." Gaston B a c h e l a r d, *Voda a sny. Esej o obraznosti hmoty*. Praha: Mladá fronta 1997, s. 103.



Klíčová „orfická" scéna setkání Sandry s Giannim, situovaná do podzemí starověké cisterny, je nejen Viscontiho variací melancholického tropu loučení a odcházení jako reflexivní figury ztraceného času, ale kulminuje v ní i smuteční práce paměti. Tak jak Visconti splétá Sandřiny vlasy, aby upomínaly na Lases, polobožské démonické figury z etruských náhrobních maleb, „splétá" textovou tkaninu kultury, když nechává v této podzemní síni až do nekonečna doznívat ohlasům jiných textů. Proti proustovskému „řádu upadání a univerzální smrti" zdvihá se architektura paměti kultury, jež zkušenost univerzální smrti, rozpadu a zapomnění dokáže „orficky" přepodstatnit v cosi trvalého tím, že podmiňuje vznik uměleckého díla. Foto archiv

vodě, spojované tradičně se vzpomínkami, s aktem rozpomínání i zapomínání. Utápí se ve vodě, která je, jak připomíná Bachelard, „také určitým *druhem osudu*", a to nejen marným osudem snu, jenž se nenaplňuje, ale osudem podstatným. Je to voda stojatá, nesoucí s sebou i určitý druh syntaxe, nejhrůznější ze všech syntaxí: „Syntax věcí, které umírají, umírající život."[65] Je to tedy vposledku – řečeno s Bachelardem – voda *mrtvá*: tichá, temná, spící a „každá z nich je materiálním podnětem k přemítání o smrti. Nikoli o smrti herakleitovské, která nás unáší do dáli s proudem, jako proud, ale o smrti nehybné, o smrti niterné, o smrti, jež zůstává s námi, vedle nás, v nás."[66]

Orfická scéna v prostoru starověké cisterny je tak zároveň Viscontiho další variací topu loučení a odcházení jako reflexivní figury ztraceného času, kterou jsme rozpoznali již

65) Tamtéž, s. 12–20.
66) Tamtéž, s. 86.

v závěrečné scéně GEPARDA. „Znej všechno loučení", zní vstupní verš XIII. sonetu druhého dílu Rilkových *Sonetů Orfeovi*. Melancholie loučení tu – obdobně jako ve Viscontiho scéně – neplatí pouze minulosti, ale i budoucnosti, jak to ještě explicitněji vyslovují závěrečné verše osmé elegie z *Elegií z Duina*: „Cosi v nás kypí, vře. A tak to třídíme. Cosi se / rozpadá, i třídíme to dál, až jsme sami rozpad. / Kdo nás tak pokroutil, že naše držení, / ať chcem či nechceme, je obraz kohosi, / kdo zvolna odchází? [...] To je, jak žijeme a opakujem odchod."[67] V Rilkově elegii nalézáme obdobnou konstelaci motivů jako ve Viscontiho orfické scéně: motivy univerzálního rozpadu a rozkladu, vzpomínka, jež „láme a drtí" a konečně „etruský" motiv smrti v obraze ptáka, jenž „podoben duši jednoho z Etrusků [...] mrtev se svěřil velikým hloubkám".[68] Individuální zkušenost smrti a pádu je tu v obrazu ptáka, jenž je tradičním symbolem básníka, přepodstatněna v nadindividuální, orfický úděl a úkol básníka-umělce. Tím básníkem, který tuto zkušenost univerzální smrti, rozpadu a zapomnění dokáže proměnit v cosi trvalého, není ovšem Gianni (který ostatně rukopis svého románu nakonec teatrálně spálí) a ani jiný z protagonistů Viscontiho filmu. Je jím sám Visconti.

Epilog: „ad plures ire"

Mrtev buď v Eurydice
Rainer Maria Rilke

Stopy, které Proustovo *Hledání* zanechalo ve Viscontiho tvorbě, bychom mohli samozřejmě sledovat dál: přes SMRT V BENÁTKÁCH (především v zachycení života mezinárodní aristokratické společnosti v hotelu des Bains a na pláži Lido) až k NEVINNÉMU, jenž se svou nostalgickou, přesto však kritickou evokací ztraceného času Proustovu dílu ocitá snad nejblíže. Již zmíněná scéna hudební produkce v šlechtickém salónu silně upomíná na podobné produkce v *Hledání* a dává tak tušit, jak mohla Viscontiho adaptace vypadat. Ale vraťme se ještě jednou k úvodní sekvenci HVĚZD VELKÉHO VOZU, kdy je Sandra náhle vytržena ze zábavy a její pozornost připoutá Franckovo *Preludium*.[69] Způsob, jakým v ní skladba vyvolá hořké vzpomínky na dětství, je proustovský par excelence a svůj předobraz má v těch případech z *Hledání ztraceného času*, kdy nějaký náhodný podnět, z nichž nejznámější je epizoda s madelainou (koláčkem), probudí ve vypravěči mimovolnou paměť (*mémoire involontaire*), která jej unáší zpět do starých časů. Podstatné ovšem je, že tuto funkci, kterou v románu plní kupř. tři stromy u Balbecu, zvuk vody v potrubí, skřípot lžičky nebo hrbolaté kamenné dláždění na dvoře paláce Guermantů, svěřil Visconti

67) V překladu Jiřího Gruši: Rainer Maria R i l k e, *Elegie a sonety*. Praha: BB art 2002, s. 42–43.
68) Tamtéž.
69) Z literárního scénáře víme, že Visconti původně myslel na Beethovenovu sonátu *Le Adieux* (op. 81a), ale během realizace se rozhodl pro Franckovu skladbu, s níž měl spojenu osobní proustovskou vzpomínku. Franckovo *Preludium* s oblibou hrála Viscontiho matka Donna Carla a jeho tóny se často nesly palácem na via Cerva až do pokoje, v němž usínal malý Luchino. Je to jeden z typických příkladů, jak Visconti „vepisuje" do svých filmů svou osobní paměť, čímž současně říká, že i on náleží k tomuto mizejícímu či ztracenému času. Srov. L. S c h i f a n o, c. d., s. 63.

Franckovu *Preludiu*. I v tom je Visconti pozorným čtenářem Prousta, pro něhož právě umělecké dílo představuje „jediný způsob, jak je možno znovu najít ztracený čas".[70] U Prousta i Viscontiho náleží umění absolutní privilegium, oběma je umění finalitou světa; v každém znaku uměleckého díla se odhaluje původní čas, čas identický s věčností... Proti proustovskému „řádu upadání a univerzální smrti" zdvihá se architektura paměti, v níž se – jak jsme sledovali ve HVĚZDÁCH VELKÉHO VOZU – paměť individuální splétá s pamětí kulturní. K dokonalé syntéze tyto dva řády dospěly ve SMRTI V BENÁTKÁCH, v níž se jí také dostalo obrazu definitivní platnosti v závěrečné scéně filmu, jíž se osvětlilo i Viscontiho chápaní dekadence v její niterné symbióze choroby a tvorby. Tadzio, sledovaný pohledem umírajícího Aschenbacha, kráčí mořskou mělčinou, pak se zastaví a se zvedající se rukou, jež ukazuje směrem k vycházejícímu slunci, pomalu utkví v „skulpturálním" gestu Herma-Psychagoga jako průvodce duše mrtvých do podsvětí, líbezného Herma, jenž byl i vynálezcem lyry a flétny: smrt přechází do estetična.[71] Benjamin, když chtěl postihnout tento rys uměleckého díla, sáhl po latinském rčení: „V své historické existenci je krásné výzvou, a jeho obdivovatelé se přidružují k obci těch, kteří jím byli dříve zasaženi. Být uchvácen krásou znamená ‚ad plures ire', jít k většině, jak nazývali Římané umírání."[72] Pojem krásného i pojem uměleckého díla ve vztahu k tvorbě i recepci vidí Benjamin v této perspektivě „ad plures ire" jako umírání, jako cestu k velkému společenství těch, kteří jsou jednou provždy mrtví, a přeci v uměleckých textech nepřítomně přítomní.

Marcelův příběh v *Hledání ztraceného času* vypráví vlastně už jeho přízrak, který ještě nějaký čas může pokračovat na posteli v existenci, jež už není ničím jiným než kratší či delší přípravou na smrt, teď už nevyhnutelnou. Jak to s hlubokým porozuměním pro místo této „pracující" smrti ve velkém procesu díla vystihl Benjamin: „Podruhé bylo zdviženo lešení podobné Michelangelovu, na němž umělec, se zkroucenou hlavou, na stropě Sixtinské kaple maloval stvoření: lože nemocného, na němž Marcel Proust věnoval nespočet listů, jež pokryl svým rukopisem, stvoření svého mikrokosmu."[73] Devadesátá osmá, tedy poslední scéna Viscontiho scénáře zamýšleného filmu zachycuje právě takového Marcela, který leží nemocen na lůžku ve svém pokoji, naprosto izolován od vnějšího světa, a píše své magické dílo, které „je nejen jistým způsobem umírání, ale i jistým způsobem dalšího života uprostřed všech těch zdánlivě živoucích" (Michel Butor)[74]:

---

70) M. P r o u s t, *Hledání ztraceného času VI.*, s. 507.

71) Na tuto souvislost zdá se poukazovat název jedné z Rilkových básní *Orfeus. Eurydika. Hermes*, která spojením mileneckého páru s bohem Hermem je v tradici orfeovského mýtu sice zcela ojedinělá, ale podtrhuje právě onen podstatný aspekt, na jehož základě se Orfeus mohl stát předobrazem básníka: jeho vstup do říše mrtvých a jeho návrat. U Rilka se tato jedinečná událost stává symbolem básnické zkušenosti, která v Orfeovi dosahuje totality bytí, jednoty života a smrti: „Mrtev buď v Eurydice –, zpěvněji stoupej, vždy / vyšší, / stoupej, víc chvále, nazpět v ryzí ten vztah." (v překladu Václava Renče: R. M. R i l k e, c. d., s. 101). V těchto verších již zmíněného sonetu se Orfeus už nesnaží vrátit Eurydiku životu, nýbrž přivtěluje smrt do svého bytí, jako básník či umělec je určen k tomu, aby tím, že smrt pojme do svého života, překonal každou diferenci mezi životem a smrtí a v uměleckém díle dosáhl trvalé celosti a úplnosti.

72) W. B e n j a m i n, O některých motivech u Baudelaira. In: T ý ž, *Dílo a jeho zdroj*, s. 111.

73) W. B e n j a m i n, Zum Bilde Proust, s. 324 (rukopisný překlad Martina Rittera).

74) Michel B u t o r, „Momenty" Marcela Prousta. In: T ý ž, *Repertoár*. Praha: Odeon 1969, s. 201.

V Marcelově pokoji ještě svítí světlo. Marcel leží na lůžku, na kolenou má podstavec, na němž leží listy papíru. Je velmi bledý, má stíny kolem očí a strnulý pohled. Zcela popsané listy rukopisu jsou rozházené po celém pokoji (...) Scéna 98/A: Stromy v Combray. Scéna 98/B: Je slyšet vzdálený zvuk houslového tématu Vinteuilovy sonáty (...) Scéna 98/E: Na lůžku, oblečen v noční košili, leží malý chlapec. Čeká, až ho přijde před spaním políbit matka. Matka políbí chlapce, který vklouzne do postele a přikryje se až po uši. Matka odchází. Marcel sfoukne svíčku na nočním stolku a uhasí ji. Na bílém, bachratém polštáři spočívá hlava dítěte jakoby „ponořená" do měkké bělosti. Zřetelná skvrnka rozpouštějící se v bílé. Je slyšet zvonek ze zahrady. Jeho zvuk se postupně mění v Marcelův hlas: „Longtemps, je me suis..." („Dlouho jsem chodil brzy spát. Někdy, sotva jsem zhasil svíčku, zavíraly se mi oči tak rychle, že jsem neměl čas si říci: Usínám.)[75]

Poslední věty scénáře jsou zároveň úvodními větami *Světa Swannových*, prvního dílu *Hledání ztraceného času*. Nejde však jen o prostou analogii kruhového charakteru románové kompozice, jeho cyklické výstavby, jež nás na konci vrací ke svému počátku. Poslední scény zamýšleného filmu jsou totiž návratem na začátek Proustova románu, a nikoli na začátek Viscontiho filmu; jde o návrat k událostem, které ve scénáři byly eliminovány. Viscontiho postup znovu připomene, že mu více než o „věrný" přepis Proustova románu šlo o rekonstrukci světa, který zrodil takového spisovatele, jakým byl Proust, světa, z jehož trosek a chaosu povstalo *Hledání*... Proustovo i Viscontiho *„příliš pozdě"* přesahuje jejich aristokratický pesimismus i onu melancholickou figuru loučení a odcházení právě tím, že podmiňuje vznik uměleckého díla. V předpokládaném závěru Viscontiho filmu důležitější než samotná vizualizace aktu vzpomínání, a tedy znovunalézání času v nitru ztraceného času, je zpřítomnění uměleckého díla, protože jedině znaky umění, jejichž smysl sídlí v pravé věčnosti, absolutním původním čase, nás nechávají znovunalézat čas v čistém stavu, odhalují esence, které i smrt činí méně pravděpodobnou: „jediný důkaz, jediná naděje je estetická."[76]

75) L. V i s c o n t i – S. C. D ' A m i c o, c. d., s. 175–176.
76) G. D e l e u z e, *Proust a znaky*, s. 55.

PhDr. Petr Málek, CSc. (1965)

Odborný asistent Ústavu české literatury a literární vědy na FF UK v Praze, kde přednáší od roku 1991. V současné době působí jako lektor českého jazyka a literatury na katedře slavistiky v Hamburku. Věnuje se problematice literární moderny, dlouhodobě se zabývá vztahem literatury a filmu.

(*Adresa*: Filosofická fakulta FF UK, Ústav české literatury a literární vědy,
nám. Jana Palacha 2, 116 38, Praha 1)

Gepard
(Il gattopardo)
Titanus / Société Nouvelle Pathé Cinéma / S. G. C. (1963)

Režie: Luchino Visconti. **Námět:** Giuseppe Tomasi di Lampedusa. **Scénář:** Suso Cecchci D'Amico, Enrico Medioli, Luchino Visconti. **Kamera:** Giuseppe Rotunno. **Střih:** Mario Serandrei. **Hudba:** Nino Rota. **Výprava:** Laudomia Hercolani, Giorgio Pes. **Kostýmy:** Piero Tosi. **Produkce:** Goffredo Lombardo, Pietro Notarianni.
Hrají: Burt Lancaster (Don Fabrizio), Claudia Cardinalová (Angelica), Alain Delon (Tancredi), Paolo Stoppa (Don Calogero), Rina Morelliová (Maria Stella) ad.

Hvězdy Velkého vozu
(Vaghe stelle dell'Orsa)
Vides Cinematografica (1965)

Režie: Luchino Visconti. **Scénář:** Suso Cecchci D'Amico, Enrico Medioli, Luchino Visconti. **Kamera:** Armando Nannuzzi. **Střih:** Mario Serandrei. **Produkce:** Franco Cristaldi. **Kostýmy:** Bice Brichetto. **Hudba:** Cesar Franck, Carlo Alberto Rossi, Pino Calvi.
Hrají: Claudia Cardinalová (Sandra), Jean Sorel (Gianni), Michael Craig (Andrew), Renzo Ricci (Gilardini) ad.

Další citované filmy:

Cesta po Itálii (Viaggio in Italia; Roberto Rossellini, 1953), *Ludwig* (Luchino Visconti, 1972), *Nevinný* (L'innocente; Luchino Visconti, 1976), *Rodinný portrét* (Gruppo di famiglia in un interno; Luchino Visconti, 1975), *Smrt v Benátkách* (La morte a Venezia; Luchino Visconti, 1971), *Země se chvěje* (La terra trema: episodio del mare; Luchino Visconti, 1948).

ILUMINACE
Volume 20, 2008, No. 3 (71)

SUMMARY

VISCONTI AND PROUST

Petr Málek

When preparing his adaptation of Proust's *A la Recherche du Temps Perdu* in 1971, Luchino Visconti found himself about to achieve one of his life's creative ambitions. That project was never realised, but as the author of this study tries to show from the example of Il Gattopardo and Vaghe stelle dell'Orsa – there undoubtedly exists a deeper connection between Proust's novel cycle and Visconti's later work than can be deduced from one uncompleted film script. Starting with Il Gattopardo (1962) a *Proustian* "order of decline and universal death" (G. Deleuze) without doubt predominates in Visconti's work. In the closing ball sequence of Il Gattopardo, which refers to Proust both by its generous length and its slow narrative tempo, and above all by the manner in which Visconti contemplates in it the idea of death, Visconti for the first time achieves mastery in separating out and correlating all four basic elements of a *crystal in the process of decay*, a concept-image which Deleuze uses to capture and describe the key aspects of Visconti's work: a crystal image of the aristocratic world, its decline and fall, the history which both accelerates and explains this decline and lastly the fourth and most important element: the idea, or rather the revelation, that something comes "too late". The study's author demonstrates this in two scenes. The first takes place in Don Diego's library where Prince Salina's eye is caught by a picture, noted in Lampedusa's original as being a faithful reproduction of the Death of A Just Man by Jean-Baptiste Greuze. The constructive principle which structures this scene is that of "text within a text", which the French call *la construction en abîme*, literally construction in the form of an abyss, which in this case captures the situation in which Prince Salina finds himself, as he sees in Greuz's painting the abyss opening up for him in the form of his own death. In the closing scene of the film, set against the background of deteriorating ruins, the author recognises Visconti's variation on the traditional topos of parting or departure (Abschiedtopos), which is certainly not short of melodrama, but the death motif which is present renders the thought horizon of parting and departure visible as a modern reflective figure in which death destroys any anticipation of time and removes and erases the future: parting is no longer perceived not just as an isolated event in the context of linear time, but as something which is a given; all time is parting and departure, every experience is a melancholy experience of parting. And thus the image of Sicily in Il Gattopardo is in Visconti's work the first spatial, geographically and historically precisely position metaphor for that "too late": on the one hand the Sicily of the "gods", the leopards and the departing aristocracy, on the other, the Sicily of poverty, a sun-burnt, parched land and deteriorating ruins.

From Il Gattopardo the image of ruins in their literal or metaphorical meaning will enter Visconti's later, "decadent" films, mainly in the form of ailing and dying ruined cities, whose decay and decline will form a parallel to the "aesthetic" decline and fall of the main protagonists from the aristocratic world to which they belong. The first of these dying cities, which are the symbol of that decaying crystal (time), where under the surface decay, collapse and death are hidden, is Volterra. It was precisely in ruined Volterra, in which he placed his film Vaghe stelle dell'Orsa, that Visconti found his ideal "setting" in which to stage once more the Proustian "order of decline and universal death" traced by the author of this study. The tracks left in the film by Visconti's reading of Proust, are however more detailed, not only because of how Visconti also contemplates further Proustian themes – the work of memory and the search for lost time as a search for truth – but also because of how this Proustian intertext in the dense fabric of the film is woven, threaded through, and merges with elements of other texts: Leopardian (the original title of the film Vaghe stelle dell'Orsa referring to the poem by Giacomo Leopardi *Memories (Le Ricordanze)* signals it as a key literary inspiration), Bassanian (Giorgio Bassani's novel *Il giardino dei Finzi-Contini*), Rosselinian (in Viaggio in Italia)...

The author of the study assigns a quite key role in the structure of the film to Franck's composition for piano *Prelude, fugue a chorale*, which is a comprehensive artistic sign, which for the main protagonist Sandra is not only a source of memories, a random impulse to the development of involuntary memory, but also a sign whose own development is determined by the line of Proustian search for truth. The manner in which the piece evokes in her bitter memories of childhood is Proustian par excellence and in the universe of Viscon-

ti's film the Franck *Prelude* fulfils a function not unlike that of the Vinteuil sonata in *A la Recherche du Temps Perdu*. And in this also Visconti is an attentive reader of Proust; for him a work of art represents the „only way in which lost time can be recovered". In Proust and Visconti art is ultimately privileged, for both of them art is the finality of the world; in each sign of a work of art original time is revealed, a time which is the same as eternity... Against the Proustian "order of decline and universal death" there thus arises an architecture of memory, in which individual memory is entwined with cultural memory. The film VAGHE STELLE DELL'ORSA is above all saturated with literary references which connote the macrospace of memory representing culture. After an excursus to Rosselini's VIAGGIO IN ITALIA, in which the author of the study sees an important cinematographic pretext, which is linked to Visconti's VAGHE STELLE DELL'ORSA (in addition to geographical connections and thematic and motif parallels) again by the manner in which literary pretexts are written into them (of these the key ones are linked to remembrance and death), the study concludes with an analysis of the key scene of the meeting between Sandra and Gianni under the ancient water-tank. Sandra's descent into the past takes place here not only at the level of individual memory, but also at the level of collective memory, cultural memory: it is a descent into a space in which contamination occurs (combination, overlap, infiltration) of the elements from various reference texts belonging to different cultural layers. The study follows how in this scene Visconti "weaves" the textual fabric of culture, leaving the echoes of other text to reverberate eternally in this underground hall: the myth of Orpheus is interwoven with the work of Leopardi and D'Annunzia, and this in turn with a layer of Etruscan ideas on death, while Visconti can project the „decadence" of his own class into the fatalism with which the Etruscans awaited their own end; so that we can see in this Etruscan "trail" another of Visconti's temporally and geographically precisely defined metaphors for the "too late" Proust's and Visconti's "too late" exceed however their aristocratic pessimism and the melancholic figure of parting and departure precisely by being conditional to the creation of a work of art. In the final scene of the script of Visconti's intended adaptation of Proust's *A la recherche* – as the author emphasises in the conclusion of the study – more important than visualising the act of remembrance, and thereby the rediscovery of time within lost time, is the imagining of a work of art, because only signs in art, whose purpose lies in eternity, the absolute original time, allow us to rediscover time in its pure form, to reveal the essences which even death makes less likely.

Translated by Karolina Hughes

ILUMINACE
Ročník 20, 2008, č. 3 (71)

Editorial

POPULÁRNĚ-VĚDECKÝ FILM JAKO ŽÁNR MEZI VĚDOU A UMĚNÍM

Populárně-vědecký film, a především jeho reflexe v českém prostoru zažívá v posledních letech pozvolnou renesanci. Díky specializovaným časopisům i levným DVD edicím (seriál BBC LIDSKÉ TĚLO, vydávaný jako příloha deníku *Mladá fronta*, či PREHISTORICKÝ PARK ze stejné produkce v edici DVDhit distribuční společnosti Intersonic) se do popředí diváckého i odborného zájmu dostává zcela nový typ naučné vizuality, dobrodružné edukace, která si v ničem nezadá se zážitkem z IMAXové projekce.

V souvislosti s novým způsobem vizuální prezentace vědeckého poznání a masovějším diváckým potenciálem se do popředí také dostává otázka redefinice žánru populárně-vědeckého filmu. Proměna je zřejmá již z titulů filmů – od MĚŘENÍ MITRÁLNÍ REGURGITACE (režie Kurt Goldberger) k BITEVNÍMU POLI TITAN (režie Zdeněk Holý) uběhlo již více než čtyřicet let.

Cílem zmíněné redefinice, či spíše pokusů o ni, je posílení role filmu a vizuality v procesu vzdělávání a poznávání a legitimizace takového přístupu v odborných kruzích. Toto úsilí, spojené s neustálým tázáním po pozici populárně-vědeckého filmu na ose mezi vědou a uměním, je vlastní Academia filmu Olomouc, mezinárodnímu festivalu populárně-vědeckého a dokumentárního filmu, jehož program z posledních dvou let se stal inspirací pro tematický blok přítomného čísla *Iluminace*.

Stejně jako festival se i tento soubor příspěvků snaží rozprostřít fenomén populárně-vědeckého filmu v co možná největší šíři. Texty, které zde naleznete, mají přes rozdílné zaměření společné jedno – posouvání hranic našeho porozumění danému žánru. Rozrušování ostré, v českém prostředí velmi vyhraněné, diference mezi přírodními a humanitními vědami, je vlastní tématu i stylu textu Lisy Cartwrightové, pro niž se tělo stává prostorem foucaultovského vpisování významů a lékařská diagnostika střetem konceptů povrchu a nitra.

Role vizuality je stěžejní i pro text Alison Griffithsové, dokumentující proměnu pouhého „dívání" v požadavek „imerzivního" prožitku na příkladu historie instituce planetária ve 20. století. Stejně jako u Cartwrightové i zde nalezneme obavu z přílišné „populárnosti" filmu, která jde však s úsilím o legitimizaci filmu a vizuality na poli poznávání ruku v ruce.

Vrcholem je v tomto ohledu kapitola z knihy Roberta Rosenstona, amerického historika, podle nějž objektivní historie založená na nezpochybnitelných faktech neexistuje a dokumentární film představuje prostor nejmodernějšího pohledu na dějiny.

Český kontext je zastoupen textem Lucie Česálkové a jí připravenou edicí, mapující jednu z nejzajímavějších kapitol českého populárně-vědeckého filmu, období dvacátých a třicátých let a činnosti Společnosti pro vědeckou kinematografii. V situaci, kdy je s historií tohoto žánru u nás obeznámeno jen několik vyvolených, je její text skutečně průkopnickým činem.

VK

ILUMINACE
Ročník 20, 2008, č. 3 (71)

Články k tématu

ETIOLOGIE NEUROLOGICKÉHO POHLEDU

Lisa Cartwrightová

Již Michel Foucault prokázal, že s institucionalizací patologické anatomie se pozornost lékařů přesunula od jednotlivých symptomů k tělesným orgánům, centrům a příčinám. Rozvoj fyziologie, ke kterému následně došlo, doprovázelo nové pojetí těla jako systému, sítě funkcí, jež se rozprostírá napříč jednotlivými orgány a centry. Metody vycházející z vnímání těla a jeho částí jako statických entit, které dekódují pouze jeho povrchovou stránku, přestaly být ke stanovení patologických změn vhodné. K jakému účelu tedy sloužilo konvenční zobrazení těla, tj. znázornění jeho povrchu? Z lékařské praxe tento postup nevymizel, nadále je využíván například ve videotelemetrii. Jedná se o metodu, se kterou v současné době experimentálně pracuje neurologie při sledování pacientů trpících epilepsií. Pacient ležící na lůžku je napojen na elektroencefalograf a snímán kamerou. Kamera běží nepřetržitě a obraz, který snímá, je kdykoli k dispozici pro srovnání se záznamem, jenž současně pořizuje elektroencefalograf. Pozorování těla tedy zcela evidentně zůstalo důležitou metodou lékařské praxe.

Tato kapitola se zabývá historickým vývojem, jenž předcházel současným metodám snímání těla v oblasti neurologie, a to na základě zhodnocení některých způsobů využití filmových pohybových studií v neurologii. Neurologické studie pohybu prováděné v 19. století byly již mnohokrát podrobeny důkladné feministické analýze.[1] Řada významných prací se zabývá dílem neurologa Jeana-Martina Charcota. Charcot – praktic-

1) Malou ukázku těchto prací uvádí antologie Charles B e r n h e i m e r – Claire K a h a n e (eds.), *In Dora's Case: Freud, Hysteria, Feminisms*. New York – London: Routlege 1985; Jacqueline R o s e, Dora–Fragment of an Analysis. *m/f*2, 1978, s. 5–12; přetištěno in: J. R o s e, *Sexuality in the Field of Vision*. London: Verso 1986, s. 27–47, a také in: Ch. B e r n h e i m e r – C. K a h a n e (eds.), c. d., s. 128-148; Luce I r i g a r a y, *Speculum de l'autre femme*. Paris: Les Editions de Minuit 1974; anglicky vyšlo pod názvem *Speculum of the Other Woman*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press 1985; Georges D i - d i - H u b e r m a n, *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris: Macula 1982; Stephen H e a t h, Difference. *Screen* 19, 1978/79, č. 8, s. 50–112; Leslie C a m h i, Prisoners of Gender. Yale University, 1991(Ph.D. diss.); Yannick R i p a, *La ronde des folles*. Paris: Aubier 1986; anglicky vyšlo pod názvem *Women and Madness: The Incarceration of Women in Nineteenth-Century France*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1990; Linda W i l l i a m s, *Hard Core: Power, Pleasure, and the „Frenzy of the Visible"*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press 1989, zvl. s. 46–51; Lynne K i r b y, Male Hysteria and Early Cinema. *Camera Obscura* 17, 1988, s. 113–131; přetištěno in: Constance P e n l e y – Sharon W i l l i s (eds.), *Male Trouble*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1993, s. 67–85.

ký lékař, který byl v 19. století průkopníkem empirických postupů v oblasti neurologie – je nejčastěji prezentován jako vědec, na jehož metody zkoumání reagoval Freud vytvořením nové vědy zvané psychoanalýza, a zároveň jako lékař, jehož postupy předznamenaly konec jedné éry zobrazování těla v psychiatrii. Je ovšem třeba uvědomit si, že rozvoj psychoanalýzy a metod léčby založených na rozhovoru ve 20. století neznamenal zánik neurologie. Přestože se situace výzkumných a klinických pracovníků na poli neurologie ztížila v důsledku limitů empirických metod zkoumání a na základě implicitních výzev, jež představovaly nové cesty konceptualizace a zachycování duševních chorob, snažili se lékaři i nadále dekódovat povrch těla se záměrem odhalit známky patologických změn. Nedá se tedy říci, že by psychoanalýza neurologii opravila či překonala, spíše ji doplnila, i když v poněkud protikladné podobě, a stala se úžeji zaměřeným podoborem léčby duševních chorob. Vizuální techniky vyvinuté neurologií, které přetrvaly i v období, kdy došlo k institucionalizaci psychoanalýzy, by tedy měly být zkoumány jako souhrn postupů, které se ve 20. století podílely na léčení a zvládání duševních chorob spolu s psychoanalýzou.

Neurologií se zabývám i z jiného podstatného důvodu: nelze totiž analyzovat filmy, které byly pořízeny v rámci neurologie v průběhu první poloviny 20. století, aniž bychom nevěnovali pozornost divákům, jejich vizuálnímu prožitku a otázce filmového dohledu. Neurologové byli evidentně fascinováni obrazy těla, které nad sebou ztratilo kontrolu. Tyto obrazy byly analyzovány v soukromí laboratoří a klinik či na odborných lékařských setkáních. Pohybové studie byly zkoumány opakovaně a velmi detailně, a to pomocí filmových smyček promítaných na vědeckých setkáních či analýz jednotlivých políček prováděných přímo v laboratořích a uveřejňovaných v odborných časopisech. Jaký odborný zájem měli neurologové na tom, aby vystavovali své pacienty takovému důkladnému vizuálnímu zkoumání? Mnohé z filmů, které jsou zmíněny v následujícím textu, byly pořízeny za podmínek, které pacientům evidentně působily velké tělesné a psychické obtíže. Tito lidé byli filmováni většinou zcela nebo téměř nazí, a to ve chvílích, kdy nebyli při vědomí nebo kdy prováděli bezděčné pohyby. Taková forma záznamu, jež drasticky redukuje zachycenou osobu na nesrozumitelnou šifru fyziologické perverze, vyvolává zásadní otázky týkající se identity a svéprávnosti pacientů. Domnívám se, že právě tato perverzní nepochopitelnost podrývá autoritu dohlížejícího neurologického pohledu. Neurologové, které v této kapitole zmiňuji, fascinovaní nepřirozenou rytmikou a nesrozumitelnými sekvencemi pohybů svých pacientů, byli nakonec konfrontováni se skutečností, že nad všemi těmi neukázněnými těly, která se jim hemžila před očima, nemají žádnou kontrolu.

Jako příklad neurologické studie pohybu, jenž bude znám většině čtenářů, lze uvést série fotografií pacientů trpících hysterií, které v průběhu druhé poloviny 19. století vytvořili Désiré Magloire a Paul Regnard, praktikanti pracující pod Charcotovým vedením v pařížském ústavu Salpêtrière, a Albert Londe, chemik, kterého Charcot pro tento ústav najal jako fotografa. S použitím technik podobných těm, které využívali Marey a Muybridge, vytvořili tito muži série fotografií, které měly pomoci analyzovat pohyby spojené s hysterií. Většině čtenářů ovšem pravděpodobně není známo, že se Charcot věnoval rovněž analýze celé řady patologických změn nervového systému (včetně vysychání míchy, roztroušené sklerózy, obrny a Tourettova syndromu). Londe vytvořil ve spolu-

práci s Mareyem sérii studií pohybu, které měly sloužit k analýze nejen hysterie, ale i jiných typů poruch pohybu způsobených fyzickým onemocněním. Přestože tyto fotografie nebyly studovány s takovou důsledností jako série fotografií pacientů trpících hysterií, které byly reprodukovány ve dvou publikacích tohoto ústavu, *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1870–1880) a *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière* (1888–1918), naznačují nicméně, že se rozsah vizuální analýzy ve zmíněném ústavu neomezoval pouze na Charcotovo působení a zkoumání hysterie.
V následujícím textu nejdříve krátce představím několik kritických prací zabývajících se fotografickými studiemi hysterie, které vznikly v ústavu Salpêtrière. Mým záměrem není s uvedenými esejemi polemizovat, uvádím je jako kritický rámec, jenž se do jisté míry zabývá počátky psychoanalýzy a jenž ve svém důsledku komplikuje posouzení statusu neurologie a přístupu k fyzickým onemocněním v době, kdy do popředí vstupuje psychoanalýza. Tato kapitola se tedy zaměřuje na techniky a metody, které v neurologii přetrvaly i v průběhu první poloviny 20. století.

Empirismus a vizualita v neurologii

Ve svém díle z roku 1978 upozorňuje Jacqueline Roseová své čtenáře na fakt, že Freudovo zkoumání hysterie vyšlo z odmítnutí Charcotova „jednoduchého mapování symptomů patrných na povrchu těla".[2] Psychoanalýza odmítla neurologické pojetí klinických znaků hysterie coby dokladů geneticky vrozené tělesné choroby. „Charcotova práce je problematická v tom smyslu," vysvětluje Roseová, „že i když konstruuje symptomatologii choroby [...], podporuje pojetí (hysterie) jako speciální kategorie chování, která je zřejmá na pohled a která vzniká v důsledku degenerativní vrozené dispozice."[3] Problém, k němuž odkazuje Roseová, spočívá v Charcotově podílu na systému, který Foucault nazval „velkým degeneračním systémem" podporujícím ideu eugeniky a vědu založenou na rasismu.[4] Foucault uvádí, že

> psychoanalýza byla založena jako reakce na jistý druh psychiatrie, psychiatrie, která káže degeneraci, eugeniku a dědičnost [...]. Ve vztahu k tomuto pojetí psychiatrie – jež praktikují i dnešní psychiatři – hrála psychoanalýza osvobozující úlohu.[5]

2) J. R o s e, *Sexuality in the Field of Vision*, s. 38.
3) Tamtéž, s. 96.
4) V *Dějinách sexuality* Foucault uvádí, že je sice přínosné kritizovat psychoanalýzu pro její normalizační snahy, je však třeba uznat, že osvobodila zkoumání duševních stavů a chorob od „politických a institucionálních důsledků systému perverze-dědičnost-degenerace" – důsledků zahrnujících eugeniku a rasistické teorie předchozích vědeckých režimů. Michel F o u c a u l t, *Dějiny sexuality 1. Vůle k vědění*. Praha: Herrmann & synové 1999, s. 140.
5) M. F o u c a u l t, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977*. New York: Pantheon Books 1977, s. 60.

Roseová stejně jako Foucault zdůrazňuje roli, kterou psychoanalýza sehrála při odmítnutí biologismu, který byl základem psychiatrie vycházející z neurologie – jedná se zvláště o odmítnutí důrazu, který psychiatrie klade na biologicky založené systémy organizace a klasifikace těl dle kategorií, jakými jsou inteligence, třída, rasa, pohlaví a sexuální orientace. Roseová rovněž zdůrazňuje význam vizuálních a empirických postupů v tomto systému. Její pojednání naznačuje, že psychoanalýza v rámci opozice vůči Charcotově esencialistickému biologismu implicitně odmítla vizualizaci a empirismus a že tento krok způsobil posun v klasifikaci smyslů. Výzvou pro metody využívané Charcotem byly zejména Freudovy postupy založené na řečovém projevu a naslouchání. V důsledku toho přestávají být v druhé polovině 20. století zrak a povrch těla považovány za spolehlivé indikátory duševní patologie; v hierarchii smyslů, kterou představila psychoanalýza, je předstihly řeč a sluch. Jak shrnuje Roseová, Freud dokázal překonat Charcotovo empirické a biologické pojetí hysterie „jednoduše tím, že pronikl za viditelné symptomy poruchy a zjišťoval, co se nám daný symptom snaží *sdělit*".[6]

Roseová poznamenává, že Freudův odklon od Charcotova empirismu měl za následek zpochybnění důvěry, kterou neurologie vkládala ve využití klinické fotografie jakožto prostředku dokládajícího patologické změny organismu. Její argument vycházejí z předpokladu, že důraz na zobrazení (a zrak) je záležitostí empirických a biologicky orientovaných metod využívaných na přelomu století. Sander Gilman dochází ve své analýze fotografické dokumentace duševních chorob k podobnému závěru: „Freud odmítl přístup založený na vizualizaci pacienta, jeho psychoanalýza se tedy soustřeďuje na proces naslouchání"; „tím, že odmítl rigidní přístup teorií přistupujících k duševním chorobám z hlediska jejich zobrazení, panující v 19. století, odmítl Freud rovněž způsob, jakým vytvářejí empirické důkazy."[7] Přestože se analýzy Roseové a Gilmana výrazně liší, oba sdílejí názor, že empirismus, který Freud zavrhl, vycházel v zásadě z vizuálních způsobů poznání. Shodují se rovněž na tezi, že řeč a sluch jsou historicky vnímány jako jemnější a lidštější analytické prostředky, které implicitně překonaly empirické metody věd založených na rasismu – metody, jež se měly plně rozvinout v nacistické vědě a lékařství.[8] Z pohledu Gilmana chyběla vizuálním postupům, které používal Charcot, citlivost a specifičnost, jež byla vlastní technikám využívaným při léčbě pomocí řeči. Gilman cituje pasáž z Theodora Reika, ve které tento ortodoxní Freudův následovník zdůrazňuje význam auditivních technik. Reik popisuje smysl, který nazývá „třetím uchem", jenž dle jeho názoru musí analytik používat, aby dekódoval nepřímá sdělení „pronášená polohlasem mezi větami" a zachytil to, co je „sdělováno pianissimo" v průběhu analýzy.

Gilmanova úvaha naznačuje, že fotografie pořízené v ústavu Salpêtrière lze považovat za součást rozsáhlejšího souboru typologických systémů, jež zavedlo osvícenství a které byly dále rozvíjeny v 18. a 19. století (včetně např. antropometrie, kraniometrie a frenologie). Jak uvádí Nancy Leys Stepanová, tyto vědy kódovaly anatomii a fyzický vzhled především neevropských národů a později i evropských žen coby indikátory nižšího

6) J. R o s e, *Sexuality in the Field of Vision*, s. 97; zvýrazněno v originále.
7) Sander L. G i l m a n, *Seeing the Insane*. New York: John Wiley 1982, s. 223.
8) Viz Robert P r o c t o r, *Racial Hygiene: Medicine under the Nazis*. Cambridge, MA – London: Harvard University Press 1988.

stupně rozvoje či evolučního stadia.[9] Takové postupy vycházely do velké míry z klasifikace vizuálně výrazných fyzických rysů dle předpokládaných inteligenčních schopností, motorických dovedností atd. Roseová podotýká, že psychoanalýza tento typ biologistické a empirické patologizace těl, jež byla vnímána z hlediska pohlaví, odmítla. Radikální moment Freudovy intervence vidí Roseová v tom, že Freud začal zpochybňovat normativní tlak tehdejších postupů na poli psychiatrie – zavedení hierarchické klasifikace z hlediska inteligence, zdraví a morálky spojené s rozlišením na jednotlivá pohlaví, rasy a třídy. Freud se angažoval konkrétně ve vztahu k sexualitě a zpochybňoval „společenskou definici sexuální perverze jako ‚vrozené' nebo ‚degenerované'".[10] Freudův odklon od „velkého degeneračního systému" je tedy pro Roseovou, Gilmana a jiné autory zásadně spojen s odklonem od vizuálních technik užívaných v analýze a od psychiatrických postupů prezentujících sexuální praktiky, které se vymykaly zavedeným heterosexuálním normám, jako patologické jevy.

Přestože depatologizace homosexuálního chování ve Freudově díle představovala bezpochyby radikální moment v historii psychiatrie, je třeba podotknout, že vizualita svou úzkou vazbu na empirismus překonala. Ocitla se dokonce ve středu obrovského lékařského průmyslu a mnoha podoborů zahrnujících řadu postempirických zobrazovacích technik.[11] A přestože Freudovo dílo znamenalo zásadní výzvu pro teorie sexuality, které považují homosexualitu za patologický jev a heterosexualitu za normu, bylo rovněž využito k podpoře institucionálních snah o upevnění norem sexuálního chování. Spolu s Foucaultem se tedy ptám, „odkud pramení ta obdivná pokora, která zatvrzele odmítá připustit, že má psychoanalýza něco do činění s normativními snahami?"[12] Pokud, jak tvrdí Foucault, dnešní psychiatři stále praktikují psychiatrii, která vychází z neurologie hlásající degeneraci, eugeniku a dědičnost, činí tak částečně proto, že pro posun v chápání cíle organické patologie a pro odhalení významů skrývajících se za biologicky založenými kategoriemi bylo zatím učiněno jen velmi málo. Přestože psychoanalýza přinesla metodu umožňující rozpoznání historického a kulturního základu chování – takzvaného normálního chování, i toho, které je považováno za patologické –, nedokázala zcela překonat nebo eliminovat autoritu neurologie v rámci konceptualizace a léčby poruch a chorob s předem danými vazbami na organické příčiny. Rozlišování mezi organickými, psychogenními a sociálními příčinami chování bylo záležitostí jak rozdělení těl

9) Viz Nancy L e y s S t e p a n, *The Idea of Race in Science: Great Britain, 1800-1960*. London: Macmillan 1982, zvl. kapitola 1; a Race and Gender: The Role of Analogy in Science. *Isis* 77, 1986, s. 261–277.

10) J. R o s e, *Sexuality in the Field of Vision*, s. 98.

11) Tvrzení neurobiologa Simona LeVaye, že nalezl neurologicko-anatomický důkaz odlišnosti mužského mozku u jinak pohlavně orientovaných jedinců, je mrazivým příkladem tohoto vývoje. LeVay, který údajně získal experimentální důkaz, že hypotalamus gayů je menší než hypotalamus heterosexuálů, následně oznámil, že se bude snažit podpořit tento důkaz pomocí záznamů magnetické rezonance mozku (Simon L e V a y, A Diference in Hypothalamic Structure between Heterosexual and Homosexual Men. *Science* 253, 1991, č. 5023, s. 1034). Vynikající kritickou analýzu LeVayova projektu provedl Jennifer T e r r y, The Seductive Power of Science in the Making of Deviant Subjectivity. In: Judith H a l b e r s t a m – Ira L i v i n g s t o n (eds.), *Posthuman Bodies*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press 1995, s. 135–158.

12) M. F o u c a u l t, *Power/Knowledge*, s. 61.

do jednotlivých odborných oblastí, tak odhalení „skutečného" zdroje patologického chování.

Jelikož se tato kapitola věnuje především metodám léčby onemocnění považovaných za poruchy organického původu, zaslouží si pojetí psychoanalýzy coby humánnější nebo progresivnější metody důkladnější pozornost. Psychoanalýza prokázala možnost aplikace psychoanalytických výkladů a neorganické etiologie, čímž bezpochyby překonala normativní a disciplinární tlak neurologie. V některých případech se však ukázalo, že zatvrzelé prosazování psychogenní etiologie je stejně omezující jako prosazování genetických a organických výkladů, které lze nalézt v Charcotově díle zabývajícím se hysterií u žen nebo u psychiatrického pojetí homosexuality coby patologického stavu.

Vhodným příkladem je léčba Tourettova syndromu (TS), nedostatečně diagnostikované poruchy, jejíž výskyt byl poprvé zaznamenán v 19. století a která bývá označována jako „mužská hysterie". Tourettův syndrom, který patřil předmětem zkoumání jak Charcota, tak i Freuda, byl pojmenován po Gillu de la Tourettovi, Charcotově žákovi a jednomu z předních odborníků, kteří se na tuto poruchu specializovali. Stejně jako hysterii a jiné duševní poruchy připisovali lékaři i Tourettův syndrom zpočátku neuropatické dědičnosti. Na přelomu století však již byl tento syndrom přičítán častěji degeneraci a duševní nevyrovnanosti. Čím více se neurologie vyvíjela směrem k pochopení psychogenních faktorů v duševní patologii a psychoanalýza získávala dominantní pozici, začaly být při stanovování etiologie před možnými organickými příčinami upřednostňovány psychologické faktory. Jelikož Tourettův syndrom vykazoval řadu symptomů, které se vyskytují v patologiích s psychologickými kořeny (symptomy jako motorické a fonické tiky, bezděčné promluvy, impulzivní představy a obsedantně kompulzivní chování), byl tento syndrom považován za psychogenní poruchu a zhruba od roku 1920 do konce šedesátých let 20. století byl léčen pomocí terapie zaměřené na odhalování psychických traumat. Současný výzkum Tourettova syndromu upřednostňuje jeho klasifikaci spíše jako dědičné poruchy.

Lze samozřejmě namítnout, že v současném období (tedy v devadesátých letech 20. století), které Americká asociace psychiatrů označila za „dekádu mozku", převažují genetické etiologie ve výzkumech u většiny chorob. Důraz na psychogenní etiologii, který u odborníků zkoumajících Tourettův syndrom převládá již déle než čtyřicet let, ovšem rovněž zasluhuje kritické zvážení. Prosazování psychogenní etiologie tváří v tvář důkazům o možných organických faktorech je nepochopitelné. Vybaví se nám kritika psychoanalýzy, jejíž autoři Gilles Deleuze a Félix Guattari obviňují psychoanalýzu z toho, že z oidipovského příběhu činí univerzální dogma a nutí pacienta, aby v průběhu léčby toto dogma přijal.[13] Podobně také výzkum Tourettova syndromu vycházel částečně ze snahy posílit institucionální pozici psychoanalýzy a z potřeby vytyčit jednotlivá teritoria psychoanalýzy a neurologie na základě rozlišení mezi sociálními a organickými faktory, jako kdyby bylo možné je od sebe oddělovat. Relativně nedávný objev, že Tourettův syndrom má velmi výraznou organickou složku, zpětně ukazuje, že důraz, který klinická medicína kladla na psychologické faktory, byl v tomto případě stejně zpátečnický

13) Viz Gilles D e l e u z e – Félix G u a t t a r i, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. New York: Viking Press 1997.

a z kulturního hlediska stejně stigmatizující jako Charcotovo prosazování dědičnosti a organických etiologií při léčbě hysterie.

Na tomto místě bych chtěla zmínit vztah mezi pojmy perverze a patologie, který mi umožní dále analyzovat význam rozdílu mezi organickými a psychogenními jevy a mezi neurologií a psychoanalýzou. Pojem organické patologie se uplatňuje na úrovni kultury podobně jako pojem perverze tím, že podrývá logiku normativnosti, která je fyzickým činům vlastní. Kaja Silvermanová podotýká, že výklad perverze Janine Chasseguetové-Smirgelové „naznačuje, že její význam dalece přesahuje ryze sexuální oblast".[14] Cituji:

> Teoretický význam perverze přesahuje její rozkladný vliv na roli pohlaví. Zbavuje sexualitu veškeré funkčnosti, a to jak biologické, tak sociální; a tělo a objektivní svět využívá mnohem extrémnějším způsobem než „normální sexualita", způsobem, který nemá žádný vlastní záměr či účel.[15]

Silvermanová vysvětluje, že perverze má širokou společenskou funkci v tom, že se odvrací „nejen od hierarchie a genitální sexuality, ale i od paternálního označujícího".[16] Toto pojetí perverze zde chci využít k analýze pohledu na patologické aktivity jakožto určené organickými faktory. Takové použití pojmu je částečně ospravedlněno skutečností, že stanovená patologická změna spojená s organickou chorobou je pozorovateli často interpretována jako známka perverze. Stejně jako sexuální perverze zbavuje sexualitu její funkce a využívá tělo způsobem, který nemá žádný předem daný účel, zbavují bezděčné tiky, chvění nebo záchvaty pacientů, kteří trpí organickou chorobou, jakékoli funkčnosti pohyb. Patologické tělo provádí úkony, které nemají žádný účel. Aberantní chování osoby, jejíž patologie je organicky podmíněná, vychází nejen z nevědomí, jeho příčinou jsou rovněž organické procesy, jež organizují pohyby těla způsobem, který vědecký i laický divák později často interpretuje jako perverzní. Pokud, jak poznamenává Silvermanová, je sexuální perverze vždy do jisté míry organizována tím, co narušuje (Oidipus), pak může být neurologicky vyvolané chování rovněž organizováno tím, co *toto chování* narušuje, tedy zdánlivým řádem a logikou smysluplného pohybu. A pokud, jak rovněž poznamenává Silvermanová, metody spojené se sexuální perverzí narušují binární opozice, které zakládají společenský řád (nekrofilie např. narušuje dichotomii život/smrt nebo masochismus zase distinkci mezi požitkem a bolestí), somatické pochody spojené s organickou patologií ohrožují binární opozice, které zakládají řád duševního zdraví: rozlišení na organické/psychogenní, zdraví/nemoc, volní/mimovolní aktivity.

Nehodlám samozřejmě tvrdit, že na choroby organického původu nemají vliv sociální činitele, jsem ovšem přesvědčena, že tyto choroby vytvářejí určitou míru somatické determinace, jež se vymyká konkrétním faktorům organizujícím nevědomí, a vnáší do sociálních daností určitý chaos, jenž nelze jednoduše vyjádřit pomocí oidipovského příběhu. Přesto je neurolog zvyklý téměř vždy pacientovo svévolné chování do tohoto vzorce zakódovat. Ráda bych zde poukázala nejen na tendenci organizovat organicky podmíněné

14) Kaja S i l v e r m a n, *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge 1992, s. 187.
15) Tamtéž.
16) Tamtéž.

symptomy z hlediska oidipovského příběhu, ale i na to, jakým způsobem pacientovy činy tomuto výkladu unikají nebo jej popírají. Bezděčné pohyby a impulzivní promluvy představují prakticky mezní případy, které pro ty, jež jsou jejich svědky, reprezentují živoucí důkaz zániku kontroly nad významem. Tuto tezi objasním na příkladu již zmíněného Tourettova syndromu. Bezděčné kletby, výkřiky, tiky, nahlas pronesené myšlenky a nutkání osoby postižené Tourettovým syndromem nelze připsat žádnému prvotnímu psychickému traumatu či události. Tyto symptomy samy o sobě nicméně pozorovatele stále upomínají na paternální označující – v některých případech jsou lékařskou obcí i širokou veřejností vnímány jako perverzní chování, projev, který lze vysvětlit jedině v kontextu příběhu o excesivním a perverzním chování. Fakt, že tyto výrazy a činy jsou prováděny mimovolně a neadresně (nejsou adresovány určité osobě či skupině), nebrání přihlížejícím v tom, aby si je vyložili jako příběh o transgresi. Lidé s Tourettovým syndromem jsou neustále označováni za zlé, neposlušné, nezdvořilé atd. Tato kulturní logika, která zpětně zahrnuje jejich bezděčné projevy, udržuje institucionální základy neurologie a psychiatrie.

Na následujících několika stranách se pokusím pomocí analýzy dvou skupin filmů dokázat, že perverzní pohyby, které představují symptomy organického onemocnění, narušují sociální řád neurologie. Pacienti, kteří tyto pohyby provádějí, vystupují v daném procesu jako aktéři; jejich jednání však není vždy zcela podmíněno vůlí nebo vlivem pacientova nevědomí, ale jedná se o kolektivní proces znásobené kauzality, jež se realizuje prostřednictvím těla. Rovněž chci dokázat, že v důsledku zkratovitého spojení pacientovy subjektivní zkušenosti, nevědomí a vyjádření narušuje organicky podmíněná nemoc obvyklé způsoby označování, které organizují subjektivitu, identitu a sociální řád v té podobě, jak je vnímá neurolog. Přinejmenším lze tvrdit, že symptomy organicky podmíněné patologie podrývají logiku neurologie vycházející z vnějších projevů a její způsoby vizuálního poznání.

První skupinou filmů, kterými se budu zabývat, je série krátkých studií epileptických záchvatů, jež byly pořízeny v roce 1905 ve veřejném ústavu pro pacienty trpící epilepsií ve státě New York. Tento projekt využíval filmovou kameru coby doplněk stávajících dohlížecích opatření. Ukázalo se však, že filmový aparát je neadekvátním prostředkem k mapování vnitřní fyziologie epileptického onemocnění. Nedlouho poté, co Marey položil základy fyziologických pohybových studií – a poté, co odmítnul film – zpochybnili tito neurologové schopnost filmového média adekvátně zachytit to, co bylo považováno za nejvýznamnější rys fyziologie epilepsie: její status coby chemicky a elektricky podmíněného procesu, který se odehrává na samé hranici našeho percepčního pole. Přestože filmová kamera proteticky umocnila institucionální dohled nad epileptickým záchvatem, obrazy, které zachytila, znamenaly pro moderní etiologii epilepsie malý pokrok a ještě menší pro prognózu a léčbu. Film se ukázal být spíše prostředkem, který nekontrolovaným pohybům zobrazených těl připisuje určité významy. Epilepsie opět zmařila pokus neurologů získat nad chaoticky se pohybujícími těly kontrolu a zkonstruovat jasnou etiologii.

Druhá skupina, kterou zde zmíním, zahrnuje filmy, jež byly natočeny v období mezi rokem 1918 a koncem druhé světové války. Tyto filmy, jež měly tvořit „filmový atlas" nervových onemocnění, byly pořízeny newyorskými neurofyziology jako dokumentace duševních chorob. Atlas oživuje některé vizuální konvence klasifikace a typologie užívané

o století dříve ve fyziognomii a patologické anatomii; tím rovněž předkládá důležité otázky feministickým kritičkám vizuality. Atlas nevyužívá těchto konvencí proto, aby oživil empirické metody neurologie 19. století, nýbrž aby podpořil případové analýzy vycházející z postempirické psychoanalýzy. Jsem přesvědčena, že tyto konvence byly oživeny částečně z toho důvodu, aby potlačily obavy odborníků z upadajícího statusu zrakové diagnostiky. Jestliže nebylo možné využít filmové médium ke zvládnutí nemoci a vytvoření její etiologie, mohlo sloužit alespoň jako model „klasických" příznaků choroby pro studenty medicíny a lékaře. Tyto filmy ovšem modelově zachycují rovněž nepovedený pokus neurologů začlenit organicky podmíněnou patologii do koherentního příběhu. V určitém smyslu čerpaly tyto filmy z vizuálních technik používaných v neurologii 19. století, a zároveň se pokoušely do důvěrně známého historického rámce začlenit nové a komplexní projevy duševní choroby. Vytvořily obraz bezčasých institucionálních poznatků o patologiích v době, kdy neurologie čelila epidemii encefalitidy, choroby, která mařila neurologická zkoumání tím, že vykazovala symptomy typické pro psychopatologické poruchy. Filmové obrazy sice několikrát pomohly neurologům přesněji odlišit klinické příznaky psychopatologických poruch od příznaků organicky podmíněných patologií, nebyly však nijak platné při určování etiologie, dlouhodobé prognózy a léčby určitých chorob – především těch, jež měly organickou složku, jako například encefalitida (virový zánět mozku). Jak podotýká Oliver Sacks, encephalitis lethargica (spavá nemoc) a Tourettův syndrom zmizely v tomto století prakticky na celá desetiletí z klinických zkoumání – ne z důvodu malého počtu pacientů, ale protože obě tyto poruchy byly popisovány jako „navýsost podivné" choroby, jež nebylo možné „zahrnout do běžných kategorií" neurologického vědění v době největšího rozmachu psychoanalýzy.[17] Kinematografický atlas tedy představuje velmi neradostný soubor etiologicky obskurních chorob, jež jsou „navýsost podivné", protože popírají vědou uznávané normy. Je dalším živoucím dokladem krize smyslového vnímání v americké neurologii tváří v tvář organicky podmíněným duševním chorobám, stejně jako neurotického lpění na strukturujícím vlivu paternálního řádu, který tato disciplína aplikovala při popisu projevů duševní patologie. Tento filmový atlas, který byl vytvořen několik desetiletí po vzniku Charcotových ikonografií, slučuje vizuální přístup a biologické pojetí těla; tyto však figurují na pozadí struktury degenerace, eugeniky a dědičnosti vycházející z postempirické psychiatrie.

Biograf epilepsie

Krátce po přelomu století se William Spratling, neurolog a ředitel Craigovy osady pro pacienty trpící epilepsií, nacházející se v jedné z venkovských oblastí na severu státu New York, obrátil na společnost American Mutoscope and Biograph Company s žádostí o informace ohledně tvorby filmových záznamů. Chtěl zdokumentovat záchvaty svých pacientů. Když se se stejnou myšlenkou na společnost Biograph Company obrátil v roce 1905 bostonský neurolog Walter Greenough Chase, zprostředkovali mu její zástupci

17) Oliver S a c k s, *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*. New York: Harper Collins 1987, s. 93.

kontakt se Spratlingem.[18] V létě roku 1905 zachytil Chase v Craigově osadě pod Spratlingovým dohledem dvacet jedna epileptických záchvatů.[19] Tyto záznamy představují jedinou kompletní filmovou případovou studii duševní choroby, jež se z této doby dochovala neporušená. Jedná se tedy o užitečný zdroj materiálu pro analýzu pohledu typického pro americkou neurologii na přelomu století.

Craigova osada byla veřejnou institucí, která fungovala pod dohledem dobročinného výboru státu New York. Subjekty vystupující v „biografech epilepsie", jak záznamy nazval Chase, byly osobami svěřenými do státní péče, které si na své živobytí vydělávaly prací na místní farmě. Tato osada byla ukázkovým příkladem instituce zahrnující jak uzavřený prostor, který lze udržet pod dozorem, tak prostor otevřený, skýtající chovancům dostatek světla, čerstvého vzduchu a fyzické aktivity, jež byly považovány za nezbytné, aby se zamezilo přílišnému kontaktu mezi chovanci, šíření nákaz a srocování. Jak uvádí Foucault, lékaři byli první profesí, která se zabývala organizací společného prostoru, a zavedení norem veřejného zdraví bylo především otázkou řádného uspořádání prostor k obývání.[20] Na rozdíl od ústavů, které fungovaly v 18. a 19. století, poskytovala tato kolonie svým chovancům sluneční světlo, otevřený prostor, zábavu a zdání „normálního" života v komunitě zahrnující příslušníky obou pohlaví, což řada soukromých i státních institucí té doby nebyla schopna zajistit.

Osada představovala rovněž celkem lukrativní státní investici. Ve stejném roce, kdy Chase točil své biografy epilepsie, profitoval stát ze zemědělské a průmyslové činnosti osady. Skutečnost, že pracovníci osady měli v denním rozvrhu čas vyhrazený pro vznik biografů epilepsie, naznačuje, že touha zachytit epileptický záchvat na film potlačila požadavek na produktivitu osady. Přestože osada kladla velký důraz na práci a zisk, dal Spratling Chaseovi k dispozici více než stovku mužských pacientů a veškerý místní lékařský personál. Spratling poznamenal, že Chaseovy filmy poslouží jako prognostická pomůcka a užitečný vzdělávací materiál. Samotné stanovení prognózy představovalo v procesu léčení epilepsie nelehký úkol, neboť jde o chorobu s těžko vysledovatelným průběhem, jež je stále definována jen velmi povšechně s řadou rozmanitých symptomů.[21]

18) Chase se vyškolil u společnosti Biograph Company. S použitím techniky propůjčené od této společnosti natočil 760 metrů filmu v celkové hodnotě 1 100 dolarů. Výše uvedené a následující reference vycházejí z výroční zprávy „Twelfth Annual Report to the State Board of Charities, Craig Colony at Sonyea, New York, 1905" a doprovodných textů Národní lékařské knihovny k výstavě „The Medical Motion Picture". Bethseda, Md., 1960).

19) Theodore Weisenburg, profesor neurologie Lékařsko-chirurgického ústavu ve Filadelfii (1906–1916) a na Pensylvánské univerzitě (1918–1934), natáčel rovněž filmové pohybové studie nervově nemocných. Na těchto studiích začal pracovat za asistence filmového producenta Sigmunda Lubina v roce 1907. Jeho filmy, které byly za první světové války distribuovány prostřednictvím Lékařského muzea armády Spojených států, nebyly nalezeny.

20) Viz M. F o u c a u l t, *Power/Knowledge*, s. 151; a *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Random House 1979.

21) *Dorlandův ilustrovaný lékařský slovník* definuje epilepsii jako soubor „poruch mozkové funkce projevujících se záchvaty, které mohou být provázeny epizodickým postižením, ztrátou vědomí, abnormálními motorickými projevy, duševními poruchami nebo poruchami vnímání či funkce autonomní nervové soustavy." Uvádí se, že je původu „idiopatického (kryptogenní, esenciální, dědičná epilepsie) nebo symptomatického (získaná, organická epilepsie)". Jinými slovy, moderní epilepsie je definována jako heterogenní a dvojznačně genetické nebo získané onemocnění. Elizabeth J. T a i l o r (ed.), *Dorland's Illustrated Medical Dictionary*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1988, s. 568 (27. vyd.).

Přestože filmy mohly sloužit jako instruktážní pomůcky na odborných přednáškách, definice epilepsie, která se objevuje ve Spratlingových a Chaseových spisech, naznačuje, že filmové studie nepovažovali za dostatečný prognostický indikátor. Přezkoumání Spratlingových spisů a ústavních pravidel ukazuje, že filmové záznamy ve skutečnosti tvořily součást rozsáhlejšího programu vizuální kontroly – programu zahrnujícího sledování každého aspektu života obyvatel osady, včetně jejich každodenních aktivit, záchvatů a dokonce i anatomického stavu po smrti. V následujícím textu se zamýšlím nad tím, jakou roli hrála filmová zkoumání v souboru kontrolních a pozorovacích technik užívaných v osadě na přelomu století. Tento výklad podává obraz strukturální rezistence epileptického těla vůči této konkrétní vědní metodě.

Foucault podotýká, že velmi důležitou technikou používanou v lékařství v 19. století byla pitva, protože poskytla výzkumným pracovníkům příležitost analyzovat tělo zevnitř. V roce 1905 začlenila Craigova osada pitvu mezi postupy patologické analýzy. Přibližně ve stejnou dobu, kdy Spratling kontaktoval společnost Biograph Company se záměrem natáčet své pacienty, byl ve státě přijat zákon, který udělil Craigově osadě právo na pitvu mozku pacientů, zemřelých v kolonii. Tyto pitvy mohly být prováděny bez předchozího souhlasu pacienta. Skutečnost, že z řady institucí ve státě New York bylo toto právo uděleno pouze Craigově osadě, svědčí o tom, že Spratling byl hlavním zastáncem uvedeného zákona. „Zákon, jako je tento," prohlásil Spratling, „pomůže objasnit problémy, které skrývá etiologie *nejpozoruhodnější choroby lidské historie*, a každá veřejná instituce ve státě by měla mít obdobné oprávnění."[22]

Zákon, díky kterému mohla instituce provádět pitvy, zajistil Spratlingovi přísun čerstvých těl pro neurologický výzkum – bezplatnou rezervu, jejíž zárukou byla závislost jeho svěřenců na pomoci státu. Spratlingovo vnímání živých svěřenců coby zásobárny potenciálních mrtvol je nutno uvést do souvislosti s jejich strádáním a využíváním jako bezplatné pracovní síly. Leslie Camhiová zdůrazňuje skutečnost, že Charcot učinil svůj první neurologický objev díky své služebné, sklerotické služce, kterou si najal jako uklízečku, aby po její smrti získal její tělo pro pitvu.[23] Jak poznamenává Camhi, Charcotova investice se vyplatila: na základě pitvy diagnózu prokázal. Spratlingův zájem o prosazení zákona umožňujícího provádět pitvy naznačuje, že i on pohlížel na své neplacené chovance s jistým touženým očekáváním. Své pacienty však vizuálně zkoumal již dlouho před pitvou. Rozebíral každý jejich pohyb už během života, a to pomocí detailní dokumentace každodenních činností a prostřednictvím analýzy jednotlivých políček filmových záznamů jejich záchvatů. Pitva tedy na přelomu století představovala pomocnou metodu upřesňující údaje získané jinými způsoby měření.

Spratling uvádí, že „zaznamenáváme pokud možno každý epileptický záchvat, ke kterému v osadě dojde. Personál, jenž má za úkol pečovat o pacienty, ihned zaznamená každý záchvat ve chvíli, kdy se u pacienta projeví, zapíše přesný čas, typ záchvatu a jeho tr-

22) A Long Step Forward: A New Law That Makes for Greater Latitude in the Prosecution of Scientific Work. In: William P. S p r a t l i n g, *Twelfth Annual Report*, s. 29; zvýrazněno v originále.

23) „Fakt, že na [svou služebnou] pohlížel jako na objekt vytoužené pitvy, musel Charcotově domácnosti dodávat dosti morbidní atmosféru," poznamenává Leslie Camhi v eseji The Servant's Body in: Jennifer T e r r y – Jacqueline U r l a (eds.), *Deviant Bodies*, Bloomington: Indiana University Press 1994.

vání."[24] Jeho metody sledování a zaznamenávání chování pacientů však rozhodně nebyly bezproblémové. Někteří pacienti prodělávali několik stovek záchvatů denně, jejich sledování a zaznamenání představovalo tedy pro personál v osadě nadlidský výkon. Tento systém dále komplikovala skutečnost, že obyvatelé osady obdělávali mnoho hektarů půdy, pracovali v lesích a v různých budovách – takovou rozsáhlou plochu nemohl nepočetný personál v žádném případě důkladně monitorovat. Nejen že pacienti nezřídka trpívali mírnými záchvaty, které často proběhly bez povšimnutí, záchvaty přicházely také na odlehlých místech, kam pohled dozírajícího personálu nedosáhl. Personál osady se tedy musel soustředit na prostor jejich obydlí, sledovat pacienty při všech elementárních tělesných úkonech a podrobně zkoumat i ty nejjemnější pohyby a výrazy.
Filmová kamera se osvědčila coby nástroj, který dokázal rozšířit horizont dozírajícího pohledu personálu, opatření, jež v osadě fungovalo ještě před Chaseovým příchodem v roce 1905. Chase a Spratling však brzy zjistili, že filmový dohled čelí stejným překážkám jako každodenní kontrola pacientů ze strany personálu. Chaseova práce byla omezena statickou kamerou a jedním exteriérem (uvědomme si, že se jedná o rok 1905), jeho potenciální subjekty žily svůj každodenní život – a prodělávaly své záchvaty – v různých koutech rozsáhlého komplexu osady. Chase k tomu podotýká:

> Epileptický záchvat je nejobtížněji reprodukovatelný patologický pohyb, a to z toho důvodu, že [...] chování vašich pacientů není vždy natolik vstřícné, aby prodělávali svůj záchvat v exteriéru, na připraveném prostranství a ve chvíli, kdy máte nejlepší světlo. [...] Tato práce se dá úspěšně provádět pouze na místě, které skýtá dostatek materiálu, jako je osada epileptiků.[25]

Spratling ve snaze zvýšit pravděpodobnost vzniku záchvatu v dosahu objektivu kamery nařídil, aby se v okolí filmovací techniky vždy zdržovaly velké skupiny mužských pacientů. Lékařský personál osady měl za úkol určenou skupinu neustále sledovat, aby při prvních příznacích záchvatu mohlo být tělo ihned přeneseno před kameru. Opět cituji samotného Chase:

> Když jsme zjistili, že není možné nastavit kameru až po začátku záchvatu, shromáždili jsme v teplém letním počasí asi sto dvacet pět mužských pacientů z ústavu na vhodné místo v exteriéru. Namísto oděvu měli pacienti deky, aby z nich v případě záchvatu mohla být deka sejmuta a subjekt v několika vteřinách přemístěn do dosahu kamery.[26]

---

24) W. P. S p r a t l i n g, *Twelfth Annual Report*, s. 33.

25) Walter Greenough C h a s e, The Use of the Biograph in Medicine. *Boston Medical and Surgical Journal* 63, 1905, č. 2, s. 571. Viz rovněž zprávy v *Motion Picture World*, 23. března 1907.

26) W. P. S p r a t l i n g, *Twelfth Annual Report*, s. 571. Weisenburgův popis vlastních filmů se do velké míry podobá popisu uvedenému Chasem: „Superintendent dohlížející nad osadou, který byl tak laskav a dal mi k dispozici své materiály, vybral z mnoha set pacientů osady osmnáct epileptiků; každý z nich prodělával denně záchvaty, někteří v intervalu jedné hodiny. Umístili jsme tyto pacienty na slunce a nastavili jsme aparát, abychom mohli začít natáčet hned, jak se objeví první křeče, a přesto se ani u jediného z nich po dobu tří hodin křeč neobjevila. Museli jsme tedy přijít až následující den, abychom záběry

Chaseovým záměrem bylo zachytit na film pouze ty nejdramatičtější momenty záchvatu. Ve většině případů byli muži filmováni nazí, ležící na zemi v plenéru před pozadím tvořeným tmavým plátnem nebo holou cihlovou zdí – aranžmá upomínající na skrovné nemocniční prostředí, které měli v oblibě i Marey a Muybridge. Zatímco se pacient svíjel na zemi, snažila se kamera, kterou Chase vybavil pojízdnou hlavou, udržet jeho tělo v záběru. V periferní části je někdy zachycen pomocník v bílém plášti nebo lékař v obleku. Chase kameru zjevně vypínal ve chvílích, kdy pohyby ustaly nebo když zmítající se tělo vyklouzlo z dosahu objektivu. Uvnitř kamery tak sestříhal pouze ty momenty záchvatu, které považoval za klíčové. Na počátku a na konci těchto krátkých záznamů lze na okamžik spatřit pomocníky a lékaře, jak se snaží umístit, přenést nebo nastavit tělo do správné polohy před objektiv kamery.

Chase ovšem nechtěl zaznamenávat pouze ty momenty, kdy byl záchvat nejintenzivnější; zajímaly ho rovněž pohyby, nad kterými pacienti zjevně neměli téměř žádnou kontrolu. Jak uvádí jiný neurolog, který v té době rovněž pořizoval filmové záznamy, hlavním úkolem neurologa-filmaře je „přimět pacienta k tomu, aby demonstroval nevědomé chování" – tj. vyprovokovat ukázku mimovolních pohybů.[27] Kde se vzal tento zdánlivě rozporuplný nápad řídit samovolně probíhající záchvat? Chase se odvolává na Francise X. Dercuma, neurologa spolupracujícího s Muybridgem, který jeho projekt údajně inspiroval. Dercum záchvaty subjektů svých experimentů mechanicky vyvolával. Najal si modelku a nechal ji dlouhou dobu pózovat nahou v jedné pozici, až u ní došlo k silným křečovitým kontrakcím svalstva, které připomínaly záchvat. Ve chvíli, kdy tyto křeče začaly, spustil Muybridge své kamery. Dercum se rovněž účastnil odborné přednášky, na které Chase prezentoval své filmy. Dercum projekt uvedl následujícími slovy:

> Tyto záběry [...] zachycují fáze epileptického záchvatu. [...] Křeče byly uměle vyvolány metodou, kterou popisuje A. J. Parker a kterou jsem svého času používal i já, to jest metodou svalové excitace subjektu nacházejícího se v hypnotickém stavu. Křeče vyvolané uměle byly stejně autentické jako jakékoli jiné spazmické pohyby a subjekt tyto křeče ani v nejmenším nepředstíral.[28]

Zdůraznění faktu, že „křeče vyvolané uměle byly stejně autentické jako jakékoli jiné spazmické pohyby", je důležité, neboť naznačuje, že Dercum neviděl prakticky žádný rozdíl mezi křečemi podmíněnými organickými či psychologickými faktory a křečemi vyvolanými mechanickou stimulací. Tím explicitně potvrzuje roli, kterou ve zkoumaném patologickém procesu hraje experimentátor, jako např. v Bernardových destruktivních experimentech, kde se na experimentálním procesu podílí sám zkoumající lékař tím, že

pořídili. Dokonce i za těchto okolností nebylo snadné zachytit začátek záchvatu." Theodore W e i s e n b u r g, Moving Picture Illustrations in Medicine. *Journal of the American Medical Association* 59, 1912 (28. 12.), s. 2310.

27) Tamtéž.

28) Francis X. D e r c u m, The Use of Biograph in Medicine. *Transactions of the College Physicians*, 3. řada, 28, 1906, s. 16. Viz rovněž F. X. D e r c u m (ed.), *A Textbook of Nervous Diseases*. Philadelphia: Lea 1895.

vyvolává určitou reakci. Tuto metodu lze vystopovat již ve fotografických studiích lidského výrazu, které prováděl Guillaume Benjamin Duchenne (Duchenne de Boulogne), Charcotův blízký spolupracovník. Jeden z jeho projektů nám poslouží jako užitečný orientační bod.

Duchenne, výzkumník, který pracoval pod Charcotovou patronací v ústavu Salpêtrière, nezastával žádný akademický post ani funkci v nemocnici a proslavil se tím, že jako jeden z prvních popsal svalovou dystrofii a zkoumal fyziologii neuropatologických pohybů. Tyto výzkumy zahrnovaly i využití galvanoterapie, metody, při níž ze zdánlivě terapeutických důvodů docházelo k aplikaci elektrického proudu u pacientů s diagnostikovanou nervovou poruchou. Součástí tohoto projektu bylo i pořizování fotografií. Duchenne si najal herce, který mimicky ztvárňoval výrazy spojené s určitými pocity (bolest, radost atd.), a následně se pokoušel pomocí elektrické stimulace různých svalů ve tváři jiného subjektu docílit stejného výrazu. Tímto způsobem chtěl zjistit, které konkrétní svaly se na vyjádření jednotlivých emocí podílejí.

Duchennův experiment využíval dvojznačnosti termínu „výraz", jenž může značit jak pasivní výraz, který nemá žádný zamýšlený význam, tak i záměrné vyjádření určitého významu – čili jemného rozdílu mezi výrazem, který má osoba ve tváři, a výrazem, který na někoho vrhá. Jak poznamenává Gilman, využití herce jako prototypu výrazu emocí nebo pocitů je velmi problematické, protože předpokládá, že vyvolaná demonstrace záchvatu může sloužit jako zdroj informací o spontánním záchvatu. Podotýkám však, že problematická není pouze Duchennova zjevná neschopnost rozpoznat neautentičnost mimicky ztvárněného nebo mechanicky vyvolaného výrazu, ale také jeho neschopnost rozlišit vlastní podíl na vyvolání tohoto „výrazu". Duchenne vzal doslova záměr neurologů „přimět pacienta k tomu, aby demonstroval nevědomé chování" na kameru a pomocí mechanické stimulace se snažil vyvolat u subjektu známky patologického stavu, kterým ve skutečnosti netrpí. Ve snaze obelstít motorickou kontrolu subjektů zasáhli jak Duchenne, tak i Dercum radikálním způsobem do jejich života. Ve zmíněných případech je proces zachycení subjektu pojat jako bezostyšně disciplinující zákrok, v němž je ale samotný fyzický zásah výrazně zredukován. Zvláště v případě Dercumových experimentů je studované ženské tělo podrobováno nátlaku jen nepřímo.

Přestože Duchenne prezentoval svůj projekt jako vizuální kompendium typických vyjádření ryzích emocí, ve skutečnosti svým subjektům zprostředkoval zkušenost běžně známou pouze lidem, jakými byli pacienti ústavu Salpêtrière – tedy zkušenost, jaké to je nebýt schopen kontrolovat výraz obličeje či pohyby těla. Ve svých subjektech vyvolal smyslovou zkušenost vycházející z mimovolního provádění série motorických úkonů. Tento hrubý disciplinující zákrok, který Duchenne na tělech svých subjektů prováděl, naznačuje, že mezi neurology panovaly ve vztahu k problematice motorické kontroly a normativních pohybů jisté obavy. Způsob, jakým se subjekty lehce podvolovaly mechanickým tlakům, naznačoval, že sebekontrola není zaručena ani u „zdravých" jedinců. Co je ovšem důležitější, tento experiment poukázal na lehkost, s jakou lze zdravé tělo přimět, aby napodobilo patologický výraz.

Důsledky napodobení patologického výrazu v oblasti medicínského a kulturního poznání lze nejlépe demonstrovat na řadě soudně lékařských případů traumat způsobených průmyslovou technikou (např. vlaková neštěstí či nehody při práci se zemědělskými

a továrními stroji). Kolem roku 1900 se vliv průmyslových technologií využívaných na pracovištích na lidský nervový systém stal významným předmětem lékařského, právního i průmyslového zájmu. Problematika traumat vyvolaných v prostředí továren nebo železnice podnítila širokou právní a lékařskou debatu. Nespočet žalob, které byly podány proti průmyslovým společnostem, vedly podnikatele k pochybnostem o jejich autenticitě. Neurolog Allan McLane Hamilton například na žádost právních společností analyzoval případy, kdy dělníci žádali odškodnění za utrpěné nervové a motorické poruchy, jež měly vzniknout v důsledku železničních neštěstí. Hamilton řadu z těchto traumatizovaných obětí nafilmoval a analyzoval jejich pohyby ve snaze rozlišit jemné fyziologické rozdíly mezi případy předstíraného a skutečného traumatu.[29]

Spratling a Chase sice nezašli tak daleko, aby záchvaty svých pacientů vyvolávali mechanicky nebo pomocí elektrických šoků, byli však rovněž fascinováni rozdílem mezi záměrnými a bezděčnými, autenticky patologickými pohyby. Tento jejich zájem je patrný především z filmového záznamu případu onemocnění zvaného status epilepticus, potenciálně smrtelné formy epilepsie charakterizované těžkými a neustupujícími křečemi trvajícími někdy i celé dny. Chase ve svých poznámkách uvádí, že chlapec, jenž je na záznamu zachycen, prodělal denně patnáct jednotlivých dosti silných záchvatů, jež vyvrcholily padesátiminutovým záchvatem. Významnou roli v tomto zkoumání hrály i technické faktory jako navíjení kamery a délka filmové cívky. Z celkem padesátiminutového záchvatu mohl Chase zachytit na film jenom čtyři minuty. Jeho popis tohoto případu dokládá rozsah a škálu použitých metod pozorování v momentě, kdy filmová analýza nedokázala proces nepřetržitého dohledu sama zajistit. Kromě zvětšených filmových okének uvádí tabulky, grafy a písemnou statistickou analýzu, která zahrnuje přesný čas zachyceného záchvatu (na vteřinu); údaje o váze, výšce, sluchových, zrakových a řečových schopnostech; počet a délku trvání předchozích záchvatů; teplotu, tepovou a dechovou frekvenci; a klinické příznaky (stav plic, jazyka, srdce, kůže a očí). Také Spratling používá statistické metody k doplnění filmové analýzy: jeho komentář Chaseových filmů předchází tabulka shrnující podrobné údaje o záchvatech, které obyvatelé kolonie prodělali v průběhu jednoho roku.[30]

Ve vztahu k intenzivní kontrole záchvatů pomocí rozmanitých metod pozorování je status epilepticus mezním případem, jelikož představuje záchvat bez konce, ztrátu motorické kontroly, která může končit smrtí. Tento film je i metaforou Spratlingových obav týkajících se neschopnosti neurologie ovládnout epilepsii – obav, které se projevují posedlostí detailem a potřebou neustálého opakování, jak dokazuje analýza jednotlivých okének či filmová smyčka. Chase a Spratling nedokumentovali pouze veškeré aspekty záchvatu, ale nevynechali ani jediný moment jeho průběhu, ani tu nejmenší podrobnost. Chase dokonce počítal filmová políčka, aby prokázal, jak velký objem informací získal: ve svých záznamech se chlubí 37 tisíci jednotlivých okének, z nichž 3200 dokumentuje vzácný případ statu. Navrhuje, aby byl vytvořen kineograf, který by usnadnil opakované

29) Allan McLane Hamilton, *Railway and Other Accidents with Relation to Injury and Disease of the Nervous System*. New York: William Wood 1904. Soudobou analýzu traumat z železničních havárií a mužské hysterie uvádí L. Kirby, c. d.

30) W. P. Spratling, *Twelfth Annual Report*, s. 33–34.

sledování obrázků a poznamenává rovněž, že filmový projektor zvětšuje „filmový obraz do životní velikosti" a umožňuje tak „sledovat práci jednotlivých svalů". Podle Chase má tedy film, stejně jako přísnější klinické metody, například mikroskopie, tendenci soustředit se na detail a abstrakci a umožňuje tak posedlost detailními analýzami. Spratling zjevně tuto posedlost sdílel. Film pro něj představoval naplnění dlouholetých snah „reprodukovat různé typy záchvatů v jejich nejnepatrnějších detailech", aby byly viditelné „i sliny kanoucí z úst".[31]

Jak naznačuje tato posedlost detailem, Chase a Spratling byli přesvědčeni, že jim filmová analýza pohybu může pomoci stanovit etiologii epilepsie. Podle Spratlinga však etiologické zkoumání vyžadovalo více než pouhé sledování a interpretaci obrazu; vyžadovalo pozorovatele, který dokáže zkušeně rozlišovat a dekódovat i téměř nepostřehnutelné příznaky, které sama kamera možná ani postihnout nedokáže. V pasáži, která jasně dokazuje, že si uvědomuje historickou změnu vnímání epilepsie – a změnu přístupu neurologů –, Spratling uvádí, že se přístup k této chorobě změnil. Podotýká, že vizuální zachycení pohybu již není aspektem, který by epilepsii charakterizoval nejlépe.

> Víme, že viditelný záchvat je sám o sobě pouhým symptomem stavu, který je často velmi vážný a, což je mnohem horší, nezřídka i zcela nesrozumitelný.[32]

Tato pasáž naznačuje, že jemné náznaky (mimovolní pohyb ve stavu polovičního bezvědomí nebo momenty relativního klidu) jsou obzvláště významnými indikátory patologického vyjádření, jelikož jsou kódovány na samotné hranici viditelnosti. Představují tedy údaje, které by nemusely být dostupné neurologovi zvyklému spoléhat pouze na vizuální pozorování. Z tohoto hlediska je obtížné porozumět Spratlingově zaujetí pro vizuální analýzu; navíc je těžké pochopit, proč se Chaseovy záznamy soustředily pouze na nejdramatičtější aspekty záchvatů. Tato zjevná nesrovnalost naznačuje, že Chase a Spratling byli oběťmi mnohem rozsáhlejšího paradoxu moderní neurologie: potřeby vypočítat vektory patologie, které nelze výstižně charakterizovat jejich viditelnými vlastnostmi nebo fixním výskytem pomocí tradičních technik této disciplíny, jako je pozorování, zaznamenávání a klasifikace.

Jako by chtěl udržet krok s novým pojetím patologie jakožto mobilní a obtížně uchopitelné, používal Spratling tyto biografy k identifikaci jemných náznaků, které empirickému pozorování unikají. Na rozdíl od Charcota, jenž využíval sekvence obrázků k vytvoření obecných typologií klinických příznaků, upřednostňoval Spratling zkoumání prchavých, nepatrných detailů (například „nezvyklé jiskření v očích", nebo „mírné zvýšení tepové frekvence") a momentů předcházejících pohybům v křeči před mnohem jednoznačnějšími aspekty záchvatů zachycených na filmových záběrech.[33] Ani on ani Chase se nezajímali tolik o informace, které nabízely samotné záběry, jako spíše o rozdíly mezi jednotlivými filmovými okénky a rozdíly mezi normálním a patologickým pohybem, které bylo

31) Doprovodné texty výstavy „The Medical Motion Picture".

32) W. P. S p r a t l i n g, Researches on the Blood of Epileptici. *Transactions of the Medical Society of the State of New York* 2, 1905, č. 1/2, s. 272.

33) Tamtéž, 273.

možné sledovat pouze ve zvětšené podobě pomocí projektoru. Spratling naznačuje, že ani v případě jeho použití jako vědeckého nástroje určeného k měření a analýze nemůže filmové médium nikdy zcela udržet krok se specifičností moderních forem patologie. Oblastí, která je dostatečně vybavená na to, aby nám o epilepsii přinesla nové poznatky, není podle něj ani kinematografie, ani neurologie, ale zcela jiná vědecká podoblast: chemická patologie. „Jsem přesvědčen," poznamenává Spratling,

> že konečné objasnění problému etiologie epilepsie spočívá z velké části – či z podstatné části – v rukou biochemie. Jsem si jist, že v tomto ohledu budeme mít větší prospěch ze zkoumání živé hmoty – krve, moči, obsahů žaludku a vnitřností, potu atd. – než z pouhé patologie – tedy z jakékoli části těla, které je již mrtvé.[34]

Spratling argumentuje tím, že biochemik znalý metod, jakými jsou mikroskopie a chemická analýza, je lépe než neurolog vybaven k dekódování procesů probíhajících uvnitř těla. Zkoumání epilepsie tímto pokročilo dále, za stadium zkoumání mrtvých tkání (pitva) a filmových záznamů živého povrchu (sledování, analýza pohybu). „Zkoumání živé hmoty", které mělo přinést klíč k rozluštění etiologie epilepsie, se stalo záležitostí specializovanějších disciplín – disciplín lépe vybavených pro práci s novým pojetím nemoci jako nelokalizovaného, mobilního systému. Příčina epilepsie, jak uvádí Spratling, modernímu neurologickému pohledu unikala:

> Křeče nevyvolává stabilní, fixní, jasná a v této chvíli ani prokazatelná příčina, ale něco, co přichází a pomíjí, a o to je to zrádnější – něco, co je přítomné dnes nebo tento týden a mizí již zítra či týden následující a co často působí na organismus zcela nepochopitelně.[35]

K čemu tedy byl Spratlingovi biograf epilepsie, když mu nedokázal zprostředkovat to něco, co působí na organismus „zcela nepochopitelně"? O rok dříve, než Chase tento epileptický biograf vytvořil, zaznamenal si Spratling podivný poznatek o statusu záchvatu v celkové patologii onemocnění, tvrzení, jež nabízí určitý vhled do pojetí viditelných, vnějších příznaků, mezi které patří právě záchvat. Místo konstatování, že záchvat je znakem patologie, uvádí, že záchvat představuje moment zdraví při průchodu patologie tělem. „Smysl záchvatu je ozdravný," vysvětluje; jedná se o „moment uvolnění", který slouží jako protiváha „systémové otravy", ke které dochází v nervové soustavě subjektu trpícího epilepsií.[36] Zatímco pro Charcota byly fyzické znaky vnějšími ukazateli vnitřní patologie, Spratling tytéž externí znaky chápe jako *mezery* v označujícím řetězci patologie – jako krátké momenty zdraví v kontinuu choroby. Přestože Chase nezaznamenával chování pacientů mezi záchvaty, vědci pracující v biochemické laboratoři v osadě zdůrazňovali roli chemické přeměny v těle právě v těchto chvílích, vhodných ke zkoumání pomocí jiných analytických nástrojů než empirického zkoumání.[37] Zrak a vizuální ná-

34) Tamtéž; v originále zvýrazněno.
35) Tamtéž.
36) Tamtéž.
37) Tamtéž.

stroje se nemohly rovnat analýze chemických procesů, proudění krve nebo elektrických procesů probíhajících v nervové soustavě. Zdá se, že v době, kdy Chase dokumentoval nejvýraznější vizuální projevy záchvatu, nebyly již tyto považovány za aspekty, které o etiologii choroby dokáží referovat nejlépe.

Spratling poznamenává, že definice epilepsie se změnila i z jiného významného hlediska: epilepsie již nebyla nahlížena jako unifikovaná choroba, nýbrž jako porucha bez jednotné etiologie. Stejně jako Charcotova hysterie se i Spratlingova epilepsie vzpírala neurologickému zkoumání a klasifikaci. Ve svém projevu proneseném před prezentací biografů epilepsie na lékařském kolegiu ve Philadelphii Spratling prohlásil, že navzdory intenzivní analýze toho typu, který reprezentují Chaseovy filmy, nelze epilepsii klasifikovat z etiologického hlediska, ale je nutné klasifikovat ji na základě její symptomatologie. Ve skutečnosti, jak uvádí, představuje epilepsie mnohotvárnou entitu: „Pominula doba, kdy jsme hovořili o epilepsii. Nyní je třeba mluvit o epilepsiích."[38]

Tyto „epilepsie", jak je popisuje Spratling, jsou organizovány převážně na základě pohlavní příslušnosti: jsou rozděleny na mužské a ženské epilepsie. Dosud jsem se soustředila na sérii osmnácti filmových záznamů mužské epilepsie. Chase však pořídil rovněž tři krátké záznamy žen s diagnózou nazvanou „hysterioepilepsie". Přestože se tyto záznamy stylisticky liší od záznamů mužů, byly Chasem zařazeny na cívku vybraných záběrů a zkoumány v jeho esejích. Leslie Camhiová zdůrazňuje, že „umrtvující pohled byl podle lékařství 19. století speciální výsadou ženské sexuality". Jedná se, jak dodává, o "subtilní zakódování zženštilosti těla v čisté materiální podstatě epileptického pohybu a neovladatelné muskulatury" jak u mužů, tak u žen trpících epilepsií.[39] Je zřejmé, že zatímco muži, sehnaní dohromady jako dobytek a nazí předvádění před kamerou, byli vystaveni sadistickému a voyeuristickému diváckému pohledu, Spratlingovo pojetí epilepsie ve smyslu „epilepsií" ztělesňovaly právě jemnější záběry žen epileptiček. Nyní se chci zaměřit na záznamy žen trpících epilepsií, na nichž chci ukázat, že na rozdíl od filmů zobrazujících muže ztělesňují tyto záběry žen epileptiček moderní pojetí epilepsie coby stavu charakterizovaného z hlediska jeho trvání (jak jej definuje Spratling) a zároveň nejistotu samotné neurologie týkající se vizuálního pozorování, záznamu a analýzy. Přestože jsou Chaseovy záběry ženských pacientek v porovnání se záznamy mužů poměrně klidné, dokáží nejlépe vystihnout Spratlingovo pojetí epilepsie jako nepostižitelné, nestálé, proměnlivé a záludné choroby. Částečně je lze chápat jako metafory tehdejšího stavu vývoje poznání v oblasti neurologie.

Spratling připisuje epilepsii u mužů sociálním faktorům: „Pokud člověk unikne syfilitidě, alkoholismu a úrazu mozku, pravděpodobně nebude trpět epilepsií." Považuje tedy alkohol, onemocnění nebo mozkový úraz za induktivní síly, které, stejně jako elektrická nebo mechanická stimulace ze strany neurologů, způsobují vznik záchvatu. Jako další faktor ovšem uvádí i dědičné předpoklady. Výše popsaný případ statu epilepticu připisuje hrubému zacházení ze strany rodičů, dále však uvádí, že „dědičné předpoklady jsou

38) W. P. S p r a t l i n g, Description of the Work of the Craig Colony for Epileptici. *Transactions of the College of Physicians*, 3. řada, 28, 1906, s. 9 (diskuse o B. Onuf a Horace LoGrasso).

39) Leslie Camhi, v reakci na upravenou verzi této kapitoly přednesenou na semináři filmové a interdisciplinární teorie Kolumbijské univerzity, Muzeum moderního umění, 19. listopadu 1992.

rovněž nepříznivé, rodiče jsou alkoholici trpící neurózou".[40] Zdá se, že „velký degenerační systém" hrál ve Spratlingově koncepci stále svou roli.
Zatímco muži trpící epilepsií byli považováni za sociálně podřadné, epilepsie u žen byla považována jak za degenerativní, tak vrozenou poruchu. Spratling nepřipisoval epilepsii u žen sociálním nebo organickým příčinám, ale biologickým faktorům a dědičnosti:

> Převážné množství případů epilepsie se vyskytne mezi 12. a 15. rokem věku. To platí hlavně u žen. V Craigově osadě jsme provedli řadu chirurgických zákroků v břišní oblasti v případech, kdy se záchvaty kumulovaly v období menstruace. Dosáhli jsme vynikajících výsledků. V těchto případech předpokládáme neurózu v rodině.[41]

Chaseova definice epilepsie u žen označených jako „hysteroepileptičky" jasně čerpá z Charcotova pojetí hysterie jako vrozené poruchy pramenící z degenerativní dědičné dispozice a podporuje pro 19. století typickou tendenci připisovat patologické atributy všem ostatním národům kromě západních a rovněž všem ženám, které popisuje Stepanová. Tímto pojmem ovšem neoznačuje jen ženské pacientky, ale také jednoho muže – pacienta, jenž je popsán jako černoch. Symptomy muže černé pleti, které Spratling popisuje ve svém textu (které však Chase nezachycuje ve svých filmech), jsou vylíčeny podobně jako symptomy žen v tom smyslu, že je rovněž nevyléčitelně nemocný. I když jsou bílí muži trpící epilepsií označeni za degenerované, jejich stav není považován za vrozený, a dokonce je vnímán jako potenciálně sebekorigující (jak ukážu dále). Hysteroepilepsie, kterou údajně trpěly ženy a zmíněný černoch, je však považována za chorobu vrozenou, degenerativní a neléčitelnou – řešitelnou pouze prostřednictvím chirurgického zákroku.
Záznamy žen označených jako hysteroepileptičky jsou stylisticky bližší fotografiím pořízeným v Salpêtrière než Chaseovým záznamům mužů. Ve třech filmech zachycujících ženy vystupují Chaseovy subjekty, stejně jako Charcotovy hysteričky, ve svém běžném oděvu a jsou zabírány v polodetailu, aby bylo možné podrobně sledovat jejich výrazy. Přestože stojí čelem ke kameře, směřují svůj pohled mimo její osu. Mezi těmito filmy a ikonografií ze Salpêtrière lze však nalézt přinejmenším jeden rozdíl: na záznamech nevidíme ani stylizované pózy zachycené na fotografiích žen hysteriček, ani extrémně pokroucená těla zobrazená ve filmových záznamech záchvatů epileptických mužů. Spíše je zachycena atetóza – tj. pomalé, plynulé a bezděčné pohyby horních končetin. Podle Spratlinga jsou to právě ony jemné příznaky, které dokáže dekódovat pouze školený pozorovatel, příznaky, které charakterizují mnohotvárnou moderní chorobu zvanou epilepsie.
Užitečný pohled na fenomén „biografu epilepsie" nabízí analýza Lindy Williamsové zabývající se pohybovými studiemi, které provedl Eadweard Muybridge. Tvrdí, že na sériových snímcích, které Muybridge pořídil, je ženským tělům velmi často dodán ikonografický nebo diegetický význam. Ženské tělo je doplněno o typicky ženský oděv (šaty,

40) W. G. C h a s e, The Use of the Biograph in Medicine, s. 572.
41) W. P. S p r a t l i n g, Description of the Work of the Craig Colony, s. 10.

kloboučky), rekvizity z domácnosti (smetáky, kbelíky) a je zařazeno do kontextu domácích prací nebo jiného pro ženy typického kontextu (zametání, koupel). Muži jsou naopak na fotografiích (stejně jako v Chaseových filmech) zachyceni bez oděvu nebo téměř nazí, provádějí mechanické úkony bez detailní mizanscény a narativní kauzality, kterou lze sledovat na záběrech žen – kromě případů, kdy jsou ostenzivně prezentovány maskulinní scénáře (např. sportovní a bojové scény), které mají vyvolat určitou svalovou a pohybovou aktivitu. V souladu s vědeckými obrazovými kódy (neutrální pozadí, nahá těla, žádné rekvizity vyjma těch, které jsou použity k vyvolání nebo měření studovaných pohybů) jsou záběry na muže kódovány tak, aby představovaly učebnicové příklady anatomie a fyziologie. Na druhou stranu ženy, obklopené pro své pohlaví typickými doplňky, výstrojí a narativním kontextem, jsou charakterizovány jako „zakotvenější v sociálně stanoveném systému objektů a gest".[42]

Ženy zachycené v biografech epilepsie jsou rovněž nositelkami doplňujícího ikonografického významu. Jsou stylizovány a oblečeny způsobem konzistentním s fotografickou ikonografií záznamu hysterie. Jejich pohyby, ukázněné a ladné ve srovnání se zběsilými záchvaty na záznamech mužů, jsou kódovány jako ženštější a zároveň bližší volním pohybům nesoucím určitý význam. Tyto obrazy se pozoruhodně podobají některým pohybovým studiím hysterie publikovaným ve Francii v této době. Například v sérii fotografií, které ilustrují práci *Névroses et idées fixes* Fulgence Raymonda a Pierra Janeta, sledujeme teatrálně předstíraný tanec svatého Víta. Fotografie zachycují ženu stojící čelem ke kameře, která předvádí strukturované představení pro kameru.[43]

Filmy zachycující ženy jsou natáčeny tak, aby vypadaly více jako „normální" demonstrace pohybů. Přesto jsou výraznější narativní kauzalita a zakončení patrné právě u záznamů záchvatů mužů. Spratling, jak jsme viděli, tvrdil, že záchvat slouží jako prostředek k očištění systému od jedů vytvořených vnějšími podněty (alkohol, úraz, zneužívání). Tato koncepce očišťování odkazuje k narativnímu vývoji, který v záznamech žen přítomen není. Záchvaty u mužů mají jasný začátek (vidíme je ve stavu bezvědomí, mimo sebe) a zakončení (na konci mnoha záznamů muži opět přicházejí k sobě – vstanou nebo hovoří s personálem, který je mimo záběr). Přestože muži zpočátku vypadají, že jsou zcela nepříčetní, dozvídáme se, že ve skutečnosti prodělávají ozdravný, katarzní proces, díky kterému se osvobozují od patologie. Nemáme však příležitost ani na moment sledovat, jak se do příčetného stavu nebo do stavu opětovné sociální interakce navracejí ženy. I když polodetail jasněji ukazuje výrazy jejich obličeje při záchvatu a zprostředkovává konkrétnější představu o individualitě a subjektivitě pacientky, nemáme možnost vidět moment, kdy by si ženy vůbec uvědomily přítomnost kamery nebo diváků, ani známku blížícího se návratu do vědomého stavu sociální interakce. Záchvaty hysteroepilepsie tedy zřejmě nejsou vnímány jako ozdravné, očišťující tělo od jedů, jako je tomu v případě mužů.

Je zde ovšem patrný jiný výrazný rozdíl v prezentaci mužských a ženských záchvatů. Zatímco gesta mužů jsou poměrně nepravidelná, a tudíž těžko systematizovatelná, atetotic-

42) Linda W i l l i a m s, Film Body? An Implantation of Perversions. In: Philip R o s e n (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader.* New York: Columbia University Press 1986, s. 512.

43) Fulgence R a y m o n d – Pierrre J a n e t, *Névroses et idées fixes.* Paris: Félix Alcan 1898.

ké pohyby u žen se zdají být relativně uspořádané. Připomínají téměř jakýsi druh znakové řeči. Je zajímavé srovnat filmy zachycující ženy epileptičky s filmem, který byl v roce 1904 pořízen společností Edison Company pod názvem HLUCHONĚMÁ DÍVKA RECITUJE AMERICKOU HYMNU (DEAF-MUTE GIRL RECITING THE STAR-SPANGLED BANNER). V tomto filmu je žena oděná do jednoduchých venkovských šatů (ne nepodobných těm, které nosily ženy v osadě) zachycena, jak předvádí velmi složité pohyby rukama a pažemi a za ní je rovněž rozprostřeno plátno (americká vlajka nadměrné velikosti). Název filmu divákovi naznačuje, že tato dívka ve skutečnosti používá své tělo, aby zazpívala – nebo spíše tělem znázornila – národní hymnu. Gesta této ženy jsou srozumitelná i pro ty, kdo neovládají znakovou řeč. Jsou přinejmenším vizuální náhradou hlasového výkonu; jako taková představují metaforu němého filmu, který je sám o sobě „hluchoněmým" znakovým systémem, jenž vychází téměř výhradně z využití tělesných znaků, pozvednutí fyziologie na jakousi vizuální výpověď kompenzující nepřítomnost zvukové techniky.

Film společnosti Biograph Company jakoby naznačoval, že filmové médium samo o sobě může fungovat proteticky coby doplnění neúplného těla smyslově handicapovaného diváka. V roce 1891, před ukončením desetiletého působení v roli Mareyho asistenta, vytvořil Georges Demenÿ sérii chronofotografických snímků, které měly přesně tuto funkci plnit v případě neslyšících. Na velkém detailu vlastních úst Demenÿ tiše artikuluje frázi „Je vous aime". Tato sekvence okének byla promítána pomocí fenakistoskopu sluchově postiženému publiku, které s úspěchem dokázalo odečítat Demenÿmu ze rtů.[44] V tomto případě film fungoval jako protetická pomůcka pro neslyšící. Demenÿho projekt naznačuje, že vizuální ztvárnění hlasu nese více než symbolický či metaforický význam. Tento hlubší význam je patrný rovněž v raném vývoji zvukové technologie filmu. V roce 1885 si Alexander Graham Bell nechal patentovat přístroj pro hluché, pomocí něhož bylo možné fotograficky zaznamenat a číst manometrické plameny plynové trysky regulované zvukovými vlnami tvořenými hlasem. Tato technika se využívala u prvních optických zvukových stop, které rovněž vycházely z reprodukce graficky zaznamenávaných vzorců.

Chase, opět vybaven přístroji společnosti Biograph Company, využil tohoto spojení filmového obrazu a zvuku v dalším filmovém projektu. Ve spolupráci s lékaři působícími v Massachusettském domově pro choromyslné natočil skupinu pacientů, které popsal jako „rytmizující idioty, z nichž každý provádí v rytmu hudby samostatné pohyby".[45] Poměrně nedávno zavedená možnost regulace rychlosti natáčení a projekce filmů ustanovila technologický standard rytmu filmového obrazu, čímž došlo ke zvýraznění arytmie pohybu filmovaných pacientů. Arytmické pohyby pacientů sice poukazovaly k absenci slyšitelného hudebního motivu, a tudíž i absenci normy, vůči níž by bylo možné verifikovat arytmii zachycených pohybů, vizuální rytmus projekce ovšem takovouto normu nahradil. Stejně jako v Edisonově filmu je tato pohybová studie použita k zachycení nepříjemného stavu na půli cesty mezi pohybovou nekoordinovaností a vyjádřením určitého významu. Zachycené tělo, které v přítomnosti „čistého" mechanického pohybu značí ab-

44) Demenÿho *portraits vivants*, viz Jacques D e s l a n d e s, *Historie comparée du cinéma*. Tournai: Casterman 1966, s. 159–177.

45) W. G. C h a s e, The Use of the Biograph in Medicine, s. 572.

senci normy, se stává explicitní ilustrací neschopnosti mechanického nést usměrněný význam ve zvukovém rejstříku. HLUCHONĚMÁ DÍVKA RECITUJE AMERICKOU HYMNU, tj. jak tato dívka, tak i zmíněný film, jsou v podstatě spoutány významem skrze regulovaný pohyb, i když je přítomno smyslové postižení na úrovni řeči a zvuku (na straně subjektu i technologie); avšak absence, kterou v Chaseových filmech ztělesňuje zřejmý nesoulad mezi nervovými a motorickými procesy, stejně jako mezi obrazem a jeho vyjádřením zvuku, evokuje dojem živoucí mrtvoly. Tyto chyby tedy znemožňují vnímat kinematografii jako stroj, pomocí něhož lze regulovat nebo prodloužit lidský život.
Ženy zachycené v epileptickém biografu podobně artikulují pomocí svých gest, ta však zůstávají na samém okraji signifikace. Jejich mimovolní pohyby nemají žádný přesně daný význam. Přesto, stejně jako ve filmu, který vytvořil Edison, tato gesta také vyjadřují roli, kterou v této oblasti hraje vizualita. Podobně jako ikonografická gesta „zpívající"/ znakující ženy odkazují i pohyby epileptických žen k metodologickým nedostatkům. Tak jako znakující žena nedokázala přinést němému filmu hlas, tak ani gestikulující žena nedokáže přimět film k tomu, aby publiku tvořenému neurology a lékaři přetlumočil povahu a etiologii jejího stavu.

Kinematografický atlas neurologie

Po více než deseti letech od vzniku Chaseových biografů epilepsie vyvinul americký neurofyziolog Frederick Tilney filmovou techniku určenou k analýze pohybových poruch. Tuto metodu nazval bradykinetickou analýzou (*brady* znamená „pomalý"). Po Chaseově vzoru použil Tilney zpomalenou projekci k analýze svých „kinematografů", jak záznamy nazýval. Tilneyho studie nám skýtají příležitost podrobněji pochopit snahu neurologie zkonstruovat etiologii organických chorob pomocí pohyblivých obrazů. Tilney začal se svými studiemi v roce 1918, ve stejný rok, kdy ve Spojených státech vypukla šestiletá epidemie letargické encefalitidy (spavé nemoci), virové choroby, jež si v období první světové války vyžádala tisíce životů po celém světě. Jak již bylo řečeno, letargická encefalitida v tomto století na celá desetiletí z klinických studií vymizela, ne však kvůli nedostatku pacientů, ale protože „ji nebylo možné přizpůsobit konvenčnímu rámci poznatků" v oblasti neurologie.[46] Letargická encefalitida mařila pokusy o neurologickou analýzu v době, kdy byly v diagnostice preferovány psychologické příčiny, částečně také z toho důvodu, že v jejím případě hrály roli organické faktory. Encefalitida způsobovala vážné, v mnoha případech i nevratné poškození mozku a míchy. Charakter neurologického poškození způsobeného encefalitidou bylo těžké posoudit, jelikož se symptomy v mnoha případech objevily až o několik let později. Postencefalitické symptomy stejně jako symptomy Tourettova syndromu bylo velmi těžké určit, protože neurologové je často nedokázali odlišit od poruch chápaných jako psychogenní, a tudíž nespadající pod pravomoc neurologie, ale do sféry psychiatrie či psychoanalýzy.[47] V reakci na velký výskyt nervových a duševních poruch v období mezi válkami se neurologové pokusili za-

46) O. S a c k s, *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*, s. 93.
47) Letargická encefalitida dosáhla epidemických rozměrů i v jiných částech světa mezi lety 1915 až 1926.

chovat řád rozlišením organických, genetických a psychogenních chorob. Tilney využíval během šesti let epidemie bradykinetickou analýzu, aby zachytil jemné detaily pohybu, díky nimž by pak zmíněné rozlišení mohl provádět.

V roce 1944 publikovali dva neurofyziologové z Kolumbijské univerzity, S. Philip Goodhart a Benjamin Harris Balser, *Kinematografický atlas neurologie*, který měl sloužit jako doplnění série filmů, včetně Tilneyho raných experimentů na poli bradykinetické analýzy. Chtěli dokumentovat to, co bylo o nervových poruchách zjištěno v letech mezi válkami – v letech poznamenaných velkým výskytem encefalitidy a vzestupem popularity psychoanalýzy.[48] Spisy a série filmů Goodharta a Balsera představují v tomto období a v průběhu druhé světové války snad nejjasnější příklady využití filmové studie fyziologického pohybu. Co je však důležitější, zcela jasně dokládají meze diagnózy prováděné na základě organických příznaků a vizuálních obrazů. Zatímco Chase a Spratling vyjadřovali určitou naději, že jejich pohybové studie přinesou nové poznatky o fyziologické povaze nervové patologie, filmy Goodharta a Balsera ukazují instinktivní obavy z neschopnosti neurologie proniknout do tajemství nervového systému, čili do jejího vlastního území. Tato úzkost se soustřeďuje především na epistemologický status vizuality, rozdíly mezi organickými a psychogenními poruchami a schopnost ustavit jasný etiologický narativ v případě nezachytitelných organických poruch, jako je encefalitida.

Jeden z filmů zařazených do tohoto atlasu, Dystonia Musculorum Deformans (1944), představuje materiál natočený Tilneym v rámci bradykinetické analýzy mezi lety 1929 a 1935, spolu se záznamy stejné pacientky, které pořídili Goodhart a Balser o několik let později. Mezititulky uvádějí, že u ženy zachycené na záběrech byla nejdříve diagnostikována porucha psychogenního charakteru, ale při bradykinetické analýze jejích pohybů zjistil Tilney jemné, téměř nezachytitelné pohyby procházející ve vlnách stehenním svalstvem. Mezititulky dále dodávají, že tyto vermikulární pohyby (připomínající pohyby larvy), jsou typické pro postencefalitickou poruchu zvanou dystonia musculorum deformans (DMD) neboli torzní dystonii. Daný film Tilneymu a jeho kolegům potvrdil tvrzení Spratlinga, Chase a jiných neurologů, že pohybová studie může poskytnout unikátní vizuální důkaz v rámci vytváření etiologie.

DMD se vyznačuje mimovolními stahy trupu a končetin – pohyby popsanými v lékařské literatuře jako groteskní. Z filmu však není patrné, že tato choroba je v lékařské literatuře popsána také jako vzácná dědičná nemoc, která se v recesivní formě objevuje zvláště u židů.[49] Je příznačné, že choroba, která je považována za genetickou recesivní poruchu vyskytující se mezi židy, stojí v centru pozornosti neurologických filmových pohybových studií vytvořených ve Spojených státech v roce 1944, v době, kdy svou lékařskou praxi prováděli nacističtí lékaři v Německu. Podle historika lékařského filmu Adolpha Nichtenhausera byla neuropsychiatrie oborem, ve kterém došlo po první světové válce v Německu k největšímu rozvoji filmových záznamů.[50] Německé filmy vyprodukované v tomto období v oblasti neurologie představují důkaz pokračující nadvlády spojení empirismu

48) S. Philips G o o d h a r t – Benjamin Harris B a l s e r, *Neurological Cinematographic Atlas*. New York: King's Crown Press 1944.

49) Viz E. J. T a i l o r (ed.), *Dorland's Illustrated Medical Dictionary*, s. 521.

50) Adolph N i c h t e n h a u s e r, A History of Motion Pictures in Medicine. Bethseda, Md.: National Library of Medicine, History of Medicine Division, cca 1950, s. 21–23.

s vizualitou a rasistickým degeneračním systémem uplatňovaným ve vědě 20. století. Řada těchto filmů byla pořízena jako důkaz rasové degenerace u epilepsie a jiných poruch, jenž měl před výbory pro eutanazii a neodbornou veřejností obhájit postupy, jako byla nucená sterilizace. Neuropsychiatrie tak hrála zásadní roli ve snaze legitimizovat nacistickou eugeniku.[51]

Rozhodnutí Goodharta a Balsera zaměřit se na chorobu, která se recesivně předává mezi židy, nelze vnímat mimo tento širší kontext. Tento poznatek ještě zdůrazňuje fakt, že jejich kolega Ernst Herz studoval společně s Karlem Kleistem, velkou postavou německé neurologie, jenž natočil řadu pohybových studií duševních poruch. Po emigraci do Spojených států ve třicátých letech 20. století vytvořil Heinz sérii deseti němých instruktážních filmů, ke kterým v roce 1946 vydal knihu nazvanou *Motorické poruchy doprovázející duševní choroby* (*Motor Disorders in Nervous Diseases*).

Tato série se velmi podobá studiím epilepsie, encefalitidy a jiných chorob, které natáčel Kleist a jeho kolegové od roku 1924 do počátku čtyřicátých let. Tím ovšem nechci tvrdit, že by Herz, jeho partner Tracy Putnam nebo Goodhart a Balser měli podíl na nacistickém lékařství, spíše lze konstatovat, že americká neurologie poloviny 20. století se i nadále podílela na vytváření rasistických a sexistických vizuálních typologií – na koncepci, která prorůstala celou západní vědou. Zvětšená políčka z filmů natočených na Kleistově klinice se v publikaci *Motorické poruchy doprovázející duševní choroby* samozřejmě objevují s prohlášením, že německé záběry „patří do světa biologické vědy" – jako kdyby bylo možné zapomenout na metody a okolnosti spojené s jejich vznikem.

Přejímání obrazů a technik německé neurologie a jejich použití v americké praxi však neproběhlo v masovém měřítku. Herz a jeho kolegové se v rámci svých případových studií spoléhali rovněž na psychoanalýzu. Toto zvláštní spojení psychoanalýzy a empirické neurologie naznačuje, že pokrok psychoanalýzy oproti biologickým vědám, který popisuje Roseová, byl přinejmenším nevyrovnaný. Nová revoluční věda nebyla v žádném případě s neurologií zcela nesouměřitelná. Atlas duševních chorob Goodharta a Balsera je důkazem jejich prolínání, možná dokonce určité nezbytné vzájemné závislosti mezi neurologií a psychoanalýzou v době, kdy si druhý z těchto oborů získával autoritu. V následující analýze dvou filmů zahrnutých v neurologickém atlase poukazuji na problémy, které vznikly jako důsledek zarputilé snahy Goodharta a Balsera držet se v rámci hledání etiologie organické patologie psychogenní příčinnosti a jejího strukturujícího paternálního řádu.

Filmový záznam DMD, který Goodhart a Balser pořídili, začíná ukázkou Tilneyho diagnosticky úspěšného využití bradykinetické analýzy. Sledujeme původní záznam ženy, promítaný skutečnou rychlostí, který ukazuje nepravidelný pohyb nohy. Poté je nám ten samý záznam předložen zpomaleně a nyní je zjevné, že nepravidelný pohyb je tvořen jakousi zvlněnou svalovou formací, která není při běžné projekční rychlosti patrná. Z analytického záznamu se potom stává dokumentace daného případu, ze které je brzy jasné, že prognóza, léčba a dokonce i etiologie přesahuje Tilneyho možnosti. Vidíme, že se stav

51) Viz Robert Jay L i f t o n, *The Nazi Doctors: Medical Killing and the Psychology of Genocide*. New York: Basic Books 1986; Robert P r o s t o r, *Racial Hygiene: Medicine under the Nazis*. Cambridge, MA – London: Harvard University Press 1988.

ženy postupně zhoršuje, její pohyby jsou stále nepravidelnější. Neurologové, kteří nebyli schopni tento degenerativní proces zastavit, reagovali aplikací velmi bizarní léčby. Ve snaze potlačit symptomatické pohyby zatížili nohy pacientky těžkými sádrovými obvazy. Tilney byl přesvědčen, že je třeba naučit její tělo fungovat bez třasu a donutit ho pohybovat se bez stahů charakteristických pro danou chorobu – jako terapii použil fyzické omezení.

Goodhart a Balser tuto ženu v průběhu čtyřicátých let nadále filmovali; její pohybová porucha se prohlubovala až do úplné ztráty motorické kontroly. Jejich dokumentace pohybu se však radikálně liší od záznamů, které o desetiletí dříve pořídil Tilney. Stejně jako se Tilney pokoušel nemoc vyléčit násilným potlačováním symptomatických pohybů, Goodhart a Balser se také pokoušeli patologické pohyby „zmrazit". Na záznamech fixují tělo této ženy v řadě erotických poloh, které mají značit typicky patologické konfigurace. Dvojice či trojice členů zdravotnického personálu se pokoušejí naaranžovat její neukázněné tělo se záměrem předvést pro filmovou kameru rejstřík fixních ikonických obrazů nekontrolovatelného pohybu. Tyto ikonické pózy tvořící kompendium patologických znaků však nepřinášejí ani nové poznatky ani kýženou léčbu. V případě neurologů tak návrat ke statickým ikonám zakrývá nevyhnutelné přiznání ztráty kontroly nad pohybem a významem, stejně jako nedostatků použitých metod a nástrojů.

V Akutní epidemické encefalitidě (Acute Epidemic Encephalitis), dalším filmu Goodhartova a Balserova atlasu nervových onemocnění, předvádí mužský zdravotní asistent před kamerou vyhublou mladou ženu s prázdnými očními jamkami a bezzubými ústy, jejíž nahotu halí pouze jakási látka připomínající plenu. Poté vidíme dva detaily této ženy, na jednom z nich má násilím otevřená ústa, ve kterých chybí zuby, na druhém jí asistent rukama otevírá oční jamky, aby ukázal, že jsou prázdné. Mezititulky objasňující anamnézu případu uvádějí, že tato žena před mnoha lety prodělala encefalitidu a náhle a nepochopitelně provedla hrůzný čin – vlastníma rukama si vyjmula oční bulvy a vytrhala zuby. Ve filmu rovněž vidíme detailní záběr dvou vytažených očních bulv s neporušenými zrakovými nervy, položených vedle sebe na tmavém pozadí. Cituji z anamnézy případu, jak ji zaznamenal Goodhart a jeho kolega Nathan Savitsky:

> [Pacientka byla v období dospívání] přijata do nemocnice Morisania, protože jí začalo otékat a rudnout pravé oko. Její matka si všimla, že si během dne oko mne a že jí oteklo a napuchlo. Měla teplotu 37,8 °C; puls 100, dechovou frekvenci 22. Byla vyšetřena jedním z místních lékařů, uložena na lůžko, oko jí ošetřili kyselinou boritou a přiložili na něj sáček s ledem. Pacientka se uklidnila a spala zřejmě až do 3:20 ráno 31. července. Sestra, která měla službu, uvádí následující: „Asistent mě informoval, že pacientce vypadlo oko. Ihned jsem za ní šla a nalezla jsem ji, kterak drží své pravé oko v dlani. Na moje otázky odpověděla, že jí oko samo vypadlo během spánku. Bez váhání zodpověděla všechny moje dotazy a vypadala při smyslech. Nestěžovala si na žádné bolesti ani obtíže. Její chování bylo celkem normální, až na zdánlivou lhostejnost vůči tomu, co se stalo."[52]

52) S. P. Goodhart – Nathan Savitsky, Self-Mutilation in Chronic Encephalitis. *American Journal of the Medical Science* 5, 1933 (květen), s. 675–676.

Po tomto popisu ihned následuje analýza, která se rozchází s neurologickou tradicí, jelikož pracuje s dalšími dvěma oblastmi: psychoanalýzou a mytologií. „K sebepoškozování vytržením vlastních očí dochází velmi vzácně," uvádějí autoři, „přestože je tím známá legenda o Oidipovi a [příběh] sebemrzačení patronky slepých a ochránkyně proti očním chorobám sv. Lucie".[53] Je velmi pozoruhodné, že Goodhart a Savitsky volí dva příběhy, které staví do popředí souvztažnost mezi sexualitou a viděním (přesně toto spojení zajímá Roseovou v jejích komentářích k Freudovi a Charcotovi). Ke známému mytologickému případu vynětí vlastních očí v příběhu o Oidipovi se často odkazuje v diskuzích o mužské sexualitě; tomuto fenoménu se budu důkladněji věnovat níže. Ale přirovnání tohoto případu k legendě o sv. Lucii je velmi nezvyklé. Zatímco v jedné verzi příběhu jsou oči Lucie vytrženy jejími soudci jako trest za odmítnutí nápadníka, v jiné verzi si pak Lucie vyjme oči sama, aby je dala svému nápadníkovi, kterého nechtěla a který je obdivoval.[54] Kterou z těchto interpretací měli ve svém přirovnání autoři spíše na mysli? Tato otázka je zásadní; na odpovědi závisí rozdíl v interpretaci události buďto jako sebetrýznění, nebo aktu vzdoru. Goodhart a Balser však tuto otázku nezodpovídají, místo toho si pro interpretaci případu volí mytologii spjatou s psychoanalýzou.
V publikaci, jež slouží jako komentář k filmu, Balser a Goodhart zdůrazňují, že činy této ženy byly téměř ve všech ohledech v podstatě normální:

> Pacientka spolupracovala a zapojovala se do pravidelných nemocničních procedur, i když vykazovala známky podrážděnosti a duševní nevyrovnanosti. Nedopouštěla se žádných mimovolních činů a její myšlení bylo normální; netrpěla bludy ani halucinacemi či bizarními představami. Její afektivní reakce byly zjevně adekvátní a nedocházelo k disociaci afektů. Prokazovala smysl pro humor a zájem o to, co se kolem ní děje. [...] V reakci na otázky ohledně svého sebepoškození uvedla, že se jednalo o momentální psychický propad, a jakýmkoli poznámkám týkajícím se této události se dále vyhýbala. Neustále opakovala, že si v souvislosti s událostí, při níž jí oči, jak tvrdila, „vypadly", nic nepamatuje.[55]

Goodhart a Balser se opakovaně odkazují k ženině poslušnosti a přizpůsobivosti, jež jsou podle nich známkami dobrého zdraví. Její tvrzení, že jí oči „vypadly" evidentně nepovažovali za halucinaci ani za „bizarní představu", ale za důkaz její duševní stability. Dokonce i fakt, že zdánlivě lehce nesla svou ztrátu zraku, prezentují jako známku její vyrovnanosti a duchapřítomnosti. Čteme, že byla „bystrou žačkou", která se poté, co přišla o zrak, dokázala rychle naučit číst Braillovo písmo.[56]
Ve své analýze zmíněného případu Goodhart a Savitzky feminizují Oidipův mýtus, a to za účelem vytvoření etiologie tohoto podivného případu postakutní encefalitidy. Odkazují zde k publikaci Karla Abrahama z let 1920–1922 „Projevy ženského kastračního komplexu". Na téma ženských očí Abraham uvádí:

53) Tamtéž, s. 677.
54) Viz John J. D e l a n e y, *Dictionary of Saints*. New York: Doubleday 1980, s. 366.
55) S. P. G o o d h a r t – B. H. B a l s e r, c. d., s. 25.
56) Tamtéž.

> U některých žen trpících neurózou dochází ve chvíli sexuálního vzrušení k výraznému překrvení očí. Do jisté míry je toto překrvení normálním a častým projevem sexuálního vzrušení. U zmiňované skupiny žen ovšem nejde jen o kvantitativní nárůst tlaku po krátkou dobu, dochází u nich k zarudnutí bělma, jež je doprovázeno pocitem pálení, přičemž napuchnutí očí přetrvává po každém sexuálním vzrušení několik dní. V takovém případě můžeme hovořit o tzv. *neurotickém zánětu spojivek*.[57]

Přestože ve své zmínce o kastračním komplexu Goodhart a Savitsky neodkazují přímo k této pasáži, nemohli ji opominout, jelikož k textu odkazují v popisu anamnézy choroby. Jejich aplikace psychoanalytického paradigmatu je sama o sobě dosti matoucí. Naznačuje víru, že psychogenní model může fungovat v rámci neurologie jako skutečný případ, jako paralelní anamnéza. Tento výklad anamnézy je zcela nemístný, zvláště, jedná-li se o případ, kde byla organická příčina tak důkladně zdokumentována. Anamnéza případu ukazuje, že příčinou „výrazného překrvení očí" nebylo sexuální vzrušení, ale encefalitida. Zdá se tedy nepochopitelné, že je tito lékaři mohli tak snadno zaměnit. Goodhart uvádí, že žena v důsledku záchvatů tohoto onemocnění po celý život trpěla opakovaným podrážděním očí a vykazovala i jiné závažné motorické poruchy, které jsou pro postencefalitické období charakteristické. Porucha diagnostikovaná jako „slabozrakost" v důsledku závažného onemocnění způsobila naprostou ztrátu schopnosti akomodace u jednoho oka a zpomalené reakce druhého oka. Anamnéza případu jasně dokazuje, že toto organické poškození zraku bylo jednou z významných příčin výsledného sebepoškození. Proč tedy tento posun do mytologické roviny a k Abrahamově výrazně sexuálně konotovanému výkladu „neurotického zánětu spojivek", neurotické reakce očí, ke které dochází u žen v důsledku sexuálního vzrušení? I kdyby autoři chtěli, aby Abrahamův výklad fungoval na metaforické rovině, byl by výsledek takový, že bez ohledu na vlastní příčiny by tento druh sebepoškození nebylo možno vykládat jinak než v kontextu kulturního sblížení pojmu vidění, sexuality a poznání. Goodhartova a Savitského anamnéza vychází z přesvědčení, že bez ohledu na organické faktory, které tento čin provázejí, má sebepoškození zásadní epistemologický význam, dokládá případ krajního potlačení vlastního sexuálního potěšení a poznání. Nic z uvedených informací nenaznačuje, že by v případě této ženy, která trpěla encefalitidou, mohly oči představovat zdroj naprosto jiné smyslové zkušenosti – např. nesnesitelné fyzické bolesti.

Navrhuji jinou interpretaci tohoto textu. Dozvídáme se, že tato pacientka po vynětí očí a zubů neprožívala žádnou bolest. Odstranění očí dle jejích vlastních slov její symptomy naopak zmírnilo. Její čin tedy implikuje, že schopnost vidění nedokázala kompenzovat bolest, kterou prožívala. Varianta, že se raději zbavila zraku, Goodhartovi i Savitskému zřejmě přišla vrcholně odpudivá, jelikož implikovala pro ně nepředstavitelný stav: absenci poznání a potěšení, které oko skýtá. Žena, kterou natáčeli, představovala ztělesnění tohoto nemyslitelného stavu. Pro mužského pozorovatele, jehož svět je světem vizuálního poznání, symbolizují prázdné, zjizvené oční jamky ve tváři této ženy fenomén

57) Karl A b r a h a m, Manifestations of the Female Castration Complex. *International Journal of Psychoanalysis* 3, 1922, č. 1 (březen), s. 13.

kastrace. Stejně jako dítě mužského pohlaví, které figuruje ve Freudově výkladu původu kastrační úzkosti, musí se i neurolog vyrovnat s tímto symbolem kastrace tak, že zpětně vytvoří příběh, jenž zmírní a přetaví brutální poznatek, který přináší. Takzvaným neurotickým zánětem spojivek tedy možná trpí právě tento neurolog: trauma z výjevu, který je snad horší než samotná kastrace, ho nutí překonat vlastní obavy ze ztráty zraku a poznání popřením této hrůzné scény.

Ještě se na chvíli vrátím do roku 1905, k biografům epilepsie. Na konci jedné z Chaseových filmových studií přichází zachycený mladík k vědomí, pak se podívá a pokyne směrem ke kameře. Záběr náhle končí a vymazává tak ze záznamu snahu filmovaného subjektu vědomě opětovat pohled neurologa. Nehodlám tvrdit, že tento moment zachycuje vzdor vůči lékařskému dohledu, kterému je tento pacient podrobován. Ale skutečnost, symbolizovanou tímto střihem, totiž že neurolog pacientův pohled odmítá, lze zpětně interpretovat jako moment profesního znepokojení vyvolaného tímto pohledem směrem ke kameře. Filmujícímu neurologovi je pacientův pohled nepříjemný, ne proto, že by zpochybňoval autoritu jeho vlastního pohledu, ale proto, že jej upomíná na jeho neschopnost ukáznit těla svých chovanců a přimět je, aby příznaky své choroby demonstrovali na pokyn a bezděčně. Film Goodharta a Savitzkého představuje významný moment v historii neurologického pohledu. Jestliže byl na přelomu století neurolog neschopný donutit tělo k poslušnosti, v polovině století nedokáže přimět vlastní tělo, aby vykonávalo své povinnosti v rámci aparátu vědeckého pohledu. Žena, která se sama zbavila očí, odráží situaci poválečné neurologie. Sám neurolog je postavou zbavenou schopnosti ovládat a směřovat operace disciplinujícího pohledu. Kolem poloviny století se tak ukázalo, že monokulární kamera a dohlížející operatér za objektivem již nejsou vhodným nástrojem ke kontrole organických chorob.

Přeložila Barbora Rozkošná

Přeloženo z anglického originálu:
Lisa C a r t w r i g h t, An Etiology of the Neurological Gaze.
In: Lisa C a r t w r i g h t, *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*.
Minneapolis – London: University of Minnesota Press 1995, s. 47–80.
© University of Minnesota Press

Citované filmy:

Akutní epidemická encefalitida (Acute Epidemic Encephalitis; S. Philips Goodhart – Benjamin H. Balser, 1944), *Dystonia Musculorum Deformans* (Frederick Tilneym, 1944), *Hluchoněmá dívka recituje americkou hymnu* (Deaf-Mute Girl Reciting the Star-Spangled Banner; Edison Company, 1904).

Poznámka o autorce:

Lisa Cartwrightová přednáší na Katedře komunikace Kalifornské univerzity v San Diegu (UCSD), kde se věnuje historii a teorii vizuální kultury, gender studies a vědeckému filmu. Studovala na katedře filmu a televize na Tisch School of the Arts Neworské univerzity, doktorát získala na Yaleově univezitě v oboru amerických studií. Několik let působila na univerzitě v Rochesteru, kde od roku 2000 vedla Susan B. Anthony Institute for Gender and Women's Studies. Je autorkou knihy *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture* (1995), v níž se pokusila formulovat historii filmového pohledu v lékařském filmu a nastínit teoretické implikace zobrazení těla pro vědecké účely z genderového hlediska. Mezi její další tituly patří např. *The Visible Woman: Imaging Technologies, Gender and Science* (1998); *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture* (2001). Její poslední knihou je *Moral Spectatorship: Technologies of Voice and Affect in Postwar Representations of the Child* (2008), promýšlející pozici diváka ve filmových studiích posledních desetiletí z hlediska teorií afektu a intersubjektivity, a odkrývající tak alternativní cesty nelacanovské psychoanalýzy ve filmu.

ILUMINACE
Ročník 20, 2008, č. 3 (71)

Články k tématu

„POHYBLIVÉ OBRAZY NEBES“

Pohroužení do vesmírného divadla planetária

Alison Griffithsová

A jak se nebeská tělesa zmítala od horizontu k horizontu, zmítali sebou i diváci, vyvraceli hlavy a otáčeli se ve směru nebeských drah. Dívali se jen na simulované hvězdy zářící na klenutém stropu Haydenova planetária v New Yorku [...]. Pro ně to však byl vzrušující zázrak.[1]

Jedno z nejoblíbenějších představení Haydenova planetária při Americkém přírodovědném muzeu (American Museum of Natural History, AMNH) v létě 1953 vypadalo slovy jeho ředitele Roberta R. Colese jako „simulovaný výlet raketou na Měsíc, kdy pohled na klenutý strop planetária diváky *vymrštil* do kosmu, proletěli 250 tisíc mil, až nakonec přistáli na měsíčním kráteru“.[2] V *Hartově průvodci po New Yorku* se po deseti letech objevuje prakticky totožný popis představení planetária: „Vydejte se na fascinující výlet do vesmíru. Uvelebte se v pohodlném křesle sálu planetária a nechte se *vymrštit* kamkoli do sluneční soustavy. Nechte se překvapit cestováním do minulosti či do budoucnosti nebo v rámci přítomnosti.“[3]

Vydáte-li se do Haydenova planetária dnes, zjistíte, že *vymrštění* sice nahradilo poněkud prozaičtější „létání“, téma virtuálního cestování však zůstalo zachováno. Za 22 dolarů (13 dolarů za dítě) se návštěvníci „mohou nechat vyslat do kosmu za pomoci systému Digital Dome, který s nimi proletí vědecky přesnou virtuální nápodobou galaxie Mléčné dráhy a zavede je ještě dál, na ‚okraj‘ pozorovatelného vesmíru“.[4]

To, že si planetárium osvojilo diskurs virtuálního cestování, aby divákům z poloviny 20. století přineslo jeho prožitek a zároveň jej dále propagovalo, není příliš překvapivé, vzhledem k tomu, že spolu s příbuznými technologiemi virtuálního transportu, jako je panoráma (obří otáčivé obrazy obklopující diváka, známé také jako cykloráma) či film, představuje planetárium intermediální projekční metodu, která je sice fenomenologicky jedinečná, která však sdílí mnoho společných prvků s dalšími technikami spektakulár-

1) Onlookers Lost in the Star. Life, 1958. Výstřižek in: Special Collections, American Museum of Natural History (dále jen SC-AMNH).
2) Robert R. C o l e s, dokument bez názvu, American Museum of Natural History General Information File, 1935–1986, SC-AMNH.
3) Hayden Planetarium. *Hart's Guide to New York City*. New York: Hart 1964, s. 815.
4) Cit. <www.amnh.org/rose/hayden-spacetheater.html>.

ní projekce na promítací či malířské plátno. Počátky planetária lze také sledovat zpětně u stolní astronomie a vědeckých experimentů, jako byly pokusy s laternou magikou prováděné v Britském institutu polytechniky a mechaniky, které zmiňuji v následující kapitole. Analogie s těmito intertextuálními formami jsou sice komplexní, nicméně vykazují zcela očividné podobnosti i společný původ. Nebudu se však snažit probádat, v čem tkví podstata pořadů planetária coby intermediálních událostí; mým cílem bude prozkoumat definující znaky planetária v naději, že se mi podaří odhalit, jakým způsobem planetárium, podobně jako katedrála či panoráma, umožňuje vysoce imerzivní prožitek virtuálního cestování vesmírem. Mezi body, kterými se chci zabývat, patří historie planetária coby nástroje popularizace astronomie, zvláště pak ve vztahu k otázce podívané a úžasu; snaha o dokonalý iluzionismus; teatrálnost a performance; a dále to, co v souvislosti s konceptem představeným v kapitole č. 1 nazývám „uctivým pohledem“ („revered gaze“), díky němuž jsou výstavní prostory a diváctví úzce spjaty s religiózně-spirituálním diskursem.[5] Pochopení diváctví planetária je zde klíčové, neboť nás zavede o krok dál v této důležité etapě naší cesty směrem k porozumění samotné podstatě imerzivní podívané. Diváctví v planetáriu do jisté míry představuje samotné ztělesnění imerzivní zábavy, a může tedy sloužit jako lekce toho, jak prožitek pohroužení a – což je ještě důležitější – *diskurs* pohroužení do světa obrazu formuje očekávání publika a program samotný.

Intermediální přesahy: Fenomenologické zařazení planetária

Tak jako v případě panoramatu se prožitek v planetáriu odehrává uvnitř kupole, kde je iluzionisticky konstruována „virtuální“ realita; jakmile se diváci usadí, mají si představit, že jsou magicky přeneseni do vesmíru, případně do jiného času, podle tématu představení planetária či panoramatické malby. Při vytváření propracovaných horizontů na okraji kopule využívají planetária principu panoramatu; od třicátých do šedesátých let 20. století tvořila „panoramata“ (jak byla nazývána) důležitou součást představení.[6] Na rozdíl od panoramat se však diváci v planetáriu volně nepohybují, nýbrž sedí na místě, a obraz se mění v čase, zatímco na kupoli jsou promítány minulé, současné i budoucí hvězdné konstelace, galaxie a vesmírné úkazy, jako je černá díra. Pořady planetária představují také silně intertextuální multimediální performanci, která využívá diapozitivní či digitální projekce obrazu a zvláštních efektů a která je inspirovaná populární kulturou, filmem či apokalyptickými sci-fi narativy.

5) Analýza vzniku planetária ve Spojených státech viz Jordan D. M a r c h é II, *Theaters of Time and Space: American Planetaria, 1930–1970*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press 2005.

6) Ukázky odkazů na panoráma se vyskytují na několika reklamních letácích Buhlova planetária v Pittsburghu z 50. let 20. století: „nová *panoramata*, jevištní efekty a hudba“ ve vánočním představení z roku 1957 „Hle, nebeská družina“ a ve velikonočním představení z roku 1958 „Znovuzrození světa“ odkazují na „nově zavedené efekty, [které] proklamují radost ze začátků nového pohyblivého a barevného *panoramatu*“. Obojí převzato z Buhl Planetarium file, SC-AMNH.

Oba typy představení jsou situovány do zatemnělého auditoria, panoráma však bývá pojato méně jako performance a blíží se spíše atrakci typu zábavního parku, kde je divákovi po zaplacení vstupného zaručen časově neomezený vstup, jehož délka závisí na jeho konečném rozhodnutí; když divák uzná, že už viděl dost, opustí hlediště rotundy (přičemž v zábavním parku je klíčovým časovým determinantem doba jízdy). Oproti tomu divák, který je po dobu představení doslova pohřben v izolované rotundě planetária (jež je v mnoha ohledech zrakovým klamem *par excellence*), je na tom podobně jako v kině; ačkoli na rozdíl od filmu, kdy se diváci dívají přímo před sebe (popřípadě mírně ze strany, jsou-li usazeni na kraji kinosálu), vyžaduje planetárium pohled vzhůru, do „báně nebeské". Zatímco ve filmu je časoprostorová souslednost zaručena střihem, v planetáriu se hvězdy z jednoho uskupení spíše prolínají do druhého a nedochází tedy k náhlým změnám; nejde však o závazné pravidlo, neboť v představeních planetária se lze setkat jak s principy střihu, tak i s celou řadou zvláštních digitálních efektů používaných spolu s promítanými obrazy.

Uspořádáme-li panoráma, planetárium a film do struktury podobné Vennově diagramu, budou sdílet některé fenomenologické vlastnosti nacházející se ve středové části uprostřed tří navzájem se překrývajících kruhů; nicméně je nezbytné uvažovat o každém z nich jako o samostatném fenoménu, a to především v otázce věrnosti zobrazení, požadavků výstavního prostoru a populární kultury jako takové. Než abych zde rozebírala podobnosti a rozdíly mezi těmito třemi praktikami, z nichž každá je důležitým vektorem v této knize o imerzivních způsobech diváctví, bude myslím produktivnější nechat styčné body i odlišnosti, aby se čtenáři vyjevily samy skrze myšlenky a příklady uváděné níže. Můj pokus plně formulovat podstatu představení v planetáriu může zajisté dopadnout stejně nejasně a idiosynkraticky jako pokus anonymního přispěvatele do časopisu *Vogue* z roku 1935. Ten v usilovné snaze dopátrat se smyslu v neslučitelných vektorech planetária se nakonec ztotožnil s jeho paradoxy: „Natolik přesahuje pouhou informativnost, že je až povznášející. A paradoxně také poněkud nadpozemské. Připadáte si nejdřív jako starověký filosof, pak jako meteorolog a nakonec jako Bůh."[7] Planetárium vždy hledalo inspiraci u příbuzných technologií a vizuálních technik, aby obohatilo prožitek, který nabízí; pojem představení coby „prožitku" může být skutečně chápán jako jakýsi sémantický tmel, který k sobě pojí tyto (a další) spřízněné zábavní programy. Čím však planetárium „přesahuje pouhou informativnost"? Proč a jak přesně dokáže vyčarovat pocity religiozity, takže se divák cítí „jako Bůh"?

Planetárium představuje ukázkovou intermediální formu, a to svou schopností využít modalit populární kultury v dané době; a tak když bylo planetárium vynalezeno, obracelo se pro inspiraci k divadlu (zde je třeba zmínit dlouhou kariéru vizionářského designéra a divadelního scénografa Normana Bel Geddese, který vytvořil návrhy pro Haydenovo planetárium a pracoval pro ně v období jeho rozkvětu mezi dvacátými a padesátými léty, kdy byly hojně využívány modernistické obrazové tropy a futuristické designové prvky ovlivněné sci-fi); v letech padesátých a šedesátých vytvářely rozhodující kontext televize a závody v dobývání vesmíru; některá dnešní planetária se pak nechávají ovlivnit tematickými zábavními parky, videohrami a digitálními zvláštními efekty. Například

7) Anon., Heavenly Adventures. *Vogue*, 15. prosinec 1935, SC-AMNH.

„Plně digitální sál hvězdné jízdy“ („all-Digital StarRider Theater“), který se nachází ve spodním patře Adlerova planetária v Chicagu (prvního planetária otevřeného ve Spojených státech, a to v roce 1930), zve diváky na „vzrušující jízdu do středu černé díry“. Po cestě diváci „uvidí spoustu divů vesmíru, proletí červími dírami, zažijí vznik Mléčné dráhy a budou moci přihlížet smrti hvězdy“.[8] Minimalistická ambientní techno hudba, která spustí při vstupu do sálu hvězdné jízdy, silně kontrastuje s jazzem, který je k slyšení v hlavním planetáriu o poschodí výše. Místo tvrdých, rovných sedadel vás čekají polstrovaná kožená křesílka s opěrkami hlavy a interaktivními opěradly s tlačítky, místo obřího klenutého stropu vás přivítá intimnější IMAXová projekční plocha typu Solido (který však publikum neobklopuje), a konečně namísto starobylé ikonografie bájných hvězdných konstelací se dočkáte mluveného komentáře a vizuálního stylu, který připomíná spíše dokumenty televizního kanálu Discovery. Pocit prostupování vesmírem (kdy se zdánlivě řítíte přímo do plátna) je jasným vrcholem představení, obzvláště když vás vypravěč vyzve, abyste se (v duchu) připoutali, protože právě letíte do černé díry.
Nehledě na specifický způsob, jímž současná světová planetária vítají publikum coby diváky různých zábavních programů, se pojetí představení jako „prožitku“ (na rozdíl od méně vtahující „show“) stalo oním fenomenologickým tmelem, který spojuje tyto (a další) příbuzné formy zábavy (očividnou paralelou je zde IMAX). Čím to, že planetárium je něčím víc než pouhou ilustrací astronomie, jaký druh zábavy nám přesně nabízí a proč nás navzdory marketingové rétorice a nadsázce někdy dokáže uspat? Začněme trochou historie.

Nebeská vize: Nástin historie planetária

Přijde doba, kdy bude tolik planetárií, kolik je muzeí.
Joseph Miles Chamberlain (1957)[9]

Fascinace kulatostí Země a vesmíru a hlavně otázka „krouživého“ pohybu Slunce, Měsíce a planet odjakživa zaměstnávaly představivost vědců, lékařů a astronomů. (Sochaři a umělci starověkého Řecka se zaobírali tím, jak „co nejlépe zachytit pohled na noční oblohu“; lékaři v prvním století před naším letopočtem používali k vysvětlení astronomických jevů trojrozměrné modely.) Podle Elly Dekkerové se „armilární sféry, astroláby, glóby a mechanické systémy, jako jsou planetária, sestrojovaly za účelem znázornění různých konceptů oblohy a řešily praktický problém našeho vztahu ke Slunci a k ostatním planetám; nikoliv tedy za účelem složitých výpočtů“.[10] Termín *planetárium*

8) Citát pochází z reklamního letáku na představení „Černé díry“. Více informací o představení viz in: <www.adlerplanetarium.org>.

9) Joseph Miles C h a m b e r l a i n, The Development of the Planetarium in the United States. *Smithsonian Report for 1957*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution 1958, s. 276.

10) Elly D e k k e r, The Globe in Space. *The World in Your Hands: An Exhibition of Globes and Planetaria from the Collection of Rudolf Schmidt. An Exhibition at Christie's Great Rooms, Aug. 25–Sept. 9, 1994, and at the Museum Boerhaave, Leiden, Mar. 18–Sept. 24, 1995*. London – Leiden: Christie's/Museum Boerhaave 1994, s. 80.

poprvé použil roku 1397 italský učenec Giovanni de Dondi, který ve svém rukopise *Planetárium Giovanniho de Dondiho, občana padovského* děkuje za pomoc Bohu: „Tento model, jenž jsem vytvořil [...] *s pomocí Boží* [...] za použití hrubého, surového materiálu, má znázorňovat pohyb hvězd." Když tenkrát de Dondi zdůvodňoval pojmenování, které pro svůj vynález zvolil, hovořil ještě o stolním astronomickém aparátu, nikoli o planetáriu s klenutou kupolí, které vzniklo až mnohem později: „Ačkoli tento model znázorňuje i mnoho dalších jevů, jeho hlavním cílem je demonstrovat kulatost, pohyby a pozice planet. A jelikož název každé věci by měl dle Aristotela odpovídat jejímu účelu, je na místě pojmenovat tento model *planetárium*."[11] Fakt, že Země je pouhou planetou obíhající kolem Slunce, si však na svůj definitivní důkaz musel počkat až do roku 1608, kdy holandský výrobce brýlí Hans Lippershey vynalezl teleskop (zpráva o jeho vynálezu se brzy donesla padovskému profesoru matematiky Galileu Galileimu, který jej okamžitě zařadil do svého bádání).[12]

Přístroje znázorňující pohyby planet a našeho Měsíce ve vztahu ke Slunci se používaly od počátků koperníkovské astronomie (šlo o epistemický posun, jehož prvním zastáncem byl polský mnich Mikuláš Koperník, který roku 1543 uveřejnil knihu zpochybňující teorii pohybu planet řeckého astronoma Ptolemaia).[13] Šestnácté století přineslo mnoho klíčových kroků ve vývoji stolních planetárií, včetně přidání pohyblivých kruhů znázorňujících Slunce, Měsíc a planety či připojení stojánku s horizontem u pozdějších modelů.[14] V druhé polovině 17. století se rostoucí popularitě těšila planetária znázorňující Sluneční soustavu obohacená o zařízení, které vynalezl Charles Boyle, čtvrtý hrabě z Orrery, po němž byl tento druh planetária pojmenován.[15] V mechanickém planetostroji („orrery") byly „planety modelové sluneční soustavy uváděny do pohybu po kruhových

11) Giovanni de Dondi, *The Planetarium of Giovanni de Dondo Citizen of Padua*. Rukopis z roku 1397 z latiny přeložil G. H. Baillie, doplňkové materiály z jiného Dondiho rukopisu z latiny přeložil H. Alan Lloyd. Překlady upravil F. A. B. Ward (London: Antiquarian Horological Society, 1974; zvýraznění doplnila A. G.).

12) Henry Charles King, *The London Planetarium*. London: London Planetarium 1958, s. 5. Galileovy pokusy s teleskopem přinesly pozoruhodné objevy; při pozorování Měsíce jej udivily krátery a tmavé plochy, které pokládal za oceány. Dále identifikoval čtyři největší měsíce Jupitera a zjistil, že Mléčnou dráhu tvoří nesčetné množství hvězd. Sue Becklake, *The Official Planetarium Book*. Rocklin, CA: Prima 1994, s. 13.

13) S. Becklake, c. d., s. 12. Koperníkova kniha vyvracela teorii považující Zemi za střed slunečního systému. Navzdory tomuto radikálnímu objevu Koperník nadále mylně věřil, že planety se pohybují po dokonalých kružnicích (tamtéž).

14) E. Dekker, c. d., s. 80. V této kapitole nezbývá prostor pro hlubší analýzu fascinujícího vývoje stolních planetárií v průběhu 17., 18. a 19. století; ještě zajímavějším diskursem, který však stojí za zamyšlení, je genderové zařazení glóbu coby nezbytného doplňku pravého džentlmena. Než se díky masové produkci z glóbu stala povinná výbava každé školní třídy, byl považován za „povinnou výbavu" džentlmena, dokonalý doplněk knihovny či venkovského sídla. Tyto nesmírně zdobné předměty tak byly po ruce vždy, když bylo zapotřebí doložit cesty po světě, které pro muže ze zámožných a kupeckých rodin představovaly jakousi zkoušku dospělosti. Arthur Middleton, Globes of the Early 19th Century. In: *The World in Your Hands*, s. 90.
Výrobci hraček a glóbů se ke konci 19. století zaměřili i na děti, včetně celé řady glóbů a jejich doplňků, jako byly například vystřihovací glóby vydávané jako součást časopisů, glóby ve tvaru nafukovacích balonků, deštníků, puzzle, stavebních kostek atd. Na počátku 30. let 20. století se glóby staly inspirací při výrobě dámských přívěsků a brož (zlatých a stříbrných) a dokonce koktejlových barů. Jeremy Collins, Educational, Ornamental, and Toy Globes. In: *The World in Your Hands*, s. 98.

drahách okolo Slunce točením klikou, která byla propojena s důmyslným systémem ozubených koleček a hřídelí", tak jak lze vidět na často reprodukovaném obraze Josepha Wrighta z roku 1768 nazvaném *Filozofova přednáška o planetáriu*.[16] Světlo svíček dopadající na tváře účastníků přednášky sdružených okolo planetária, obzvláště dvou menších dětí sedících ve středu obrazu, vytváří atmosféru úžasu a spojuje tento úžas s astronomií. Zatímco dva dospělí muži upírají zrak na přednášejícího filosofa, jehož pohled naopak směřuje dolů k poznámkám a společně s perem v ruce potvrzuje jeho roli zdroje podložených vědeckých informací, naklánějí se tři mladíci a děvčátko s malým chlapcem ve středním plánu až k zařízení a uspokojují tak taktilní touhu přiblížit se aparátu alespoň tím, že se dotknou jeho hemisferických těles. Největší pozornost však vzbuzují dramaticky osvícené tváře malého děvčátka a chlapce, kteří jsou planetáriem naprosto uchváceni; jejich toužebné pohledy jsou pak mocným symbolem odvěké lidské fascinace vesmírem. Světlo, které z přístroje vyzařuje, z něj činí pozemský (a metaforický) ekvivalent jasně zářícího slunce či hvězdy planoucí v potemnělém pokoji. Obraz působivě zachycuje napětí mezi přednáškou coby vážnou naučnou lekcí a magickou, nadpřirozenou událostí odhalující astronomické síly, které navzdory své vědecké povaze evokují metafyzické či transcendentální myšlenky. Scéna v mnoha ohledech připomíná seanci, planetárium nahrazuje spiritistickou tabulku; je zde působivě zachycena „přítomnost", a to jak v doslovném smyslu „bytí součástí vesmíru v našem bezprostředním okolí", tak v nadpřirozené konotaci „čehosi, co cítíme či o čem věříme, že je přítomno (jako duch)"; toto téma se v diskursu o planetáriích objevuje opakovaně.[17]

Anonymní autor recenze o představení Haydenova planetária z roku 1935, kdy bylo otevřeno, popisuje, že byl „ve stavu hypnotického transu od začátku až do konce, dokud se po tři čtvrtě hodině v sále zase nerozsvítilo".[18] Kurátor AMNH Clyde Fisher se po návštěvě Zeissova planetária v německé Jeně v roce 1928 údajně cítil uchvácen jeho iluzionismem a byl přesvědčen, že „díky podvědomé imaginaci, která by snad mohla být psychologického či fyziologického původu, se zdá, že umělá obloha má onu temnou noční modř opravdové oblohy, ačkoli na vnitřní straně kupole ani v projekčním aparátu se žádná modř nevyskytuje".[19] Fisher nebyl sám, kdo reagoval tak vehementně; po prvním veřejném představení na střeše jedné z budov Zeissovy továrny (kde byla pouze místa ke stání) se nové planetárium stalo senzací.[20] Dorothy A. Bennettová, která psala pro měsíčník *Scientific Monthly*, se nechala ošálit nejen barvou noční oblohy, ale dokonce

15) Osmnácté století zaznamenalo vývoj mechanických planetostrojů a planetárií, od jednoduchých ručních přístrojů až po složité hodinové systémy. Informace o pozadí vzniku těchto přístrojů a nádherné ilustrace viz E. D e k k e r, c. d., s. 80–84.

16) K vidění je často také reprodukce obrazu v podobě mezzotintové rytiny Williama Pethera. Originál obrazu je vystaven v Muzeu a galerii umění v Derby v Anglii. E. D e k k e r, c. d., s. 84.

17) Obě definice „přítomnosti" pocházejí ze slovníku *Webster's New Collegiate Dictionary* (Springfield, MA: Merriam 1974.

18) Anon., Heavenly Adventures.

19) David R i e s m a n, The Zeiss Planetarium. *General Magazine and Historical Chronicle* 31, 1928, s. 240 (Burlington, N.J.).

20) Zpráva firmy Higgins and Quasebarth pro firmu Polshek and Partners, *AMNH Planetarium and North Side Project*, výzkumný projekt na zakázku AMNH, 5. říjen 1995, s. 26. Zpráva se nachází v oddělení zvláštních vydání AMNH.

i vzduchem, který dýchala; zdálo se jí, že „v *modři* noční oblohy je téměř cítit svěží noční vzduch".[21] Fisherovy pokusy vysvětlit si realistické vábení iluze planetária pak připomínají „estetiku úžasu" Toma Gunninga z období raného filmu, kdy si publikum uvědomovalo kognitivní hru reality a iluze, a přece se nechávalo očarovat jejich podobností.[22] Onen pocit, kdy se nám zdá, že vidíme či cítíme něco, co ve skutečnosti neexistuje, pojí planetárium, film a seanci do zajímavého vztahu; proč by se jinak Fisher dovolával psychologie a lidského vnímání, aby vysvětlil jev, který je zároveň vědecký, metafyzický a kvazináboženský?

Podobně jako na dalších Wrightových obrazech znázorňujících živoucí vědecký předmět zkoumání, jako je tomu v případě papouška kakadu na obraze *Pokus s vývěvou* (1768), který fascinuje děvčátko uprostřed obrazu, jež na něj vzhlíží, zatímco pro starší dívku je pohled na něj stresující, takže si přikrývá tvář rukou, aby neviděla, jak pták trpí, i zde zřetelně cítíme magickou působivost salónního experimentu. Výrazy dětí na obraze *Filozofova přednáška o planetáriu* lze dokonce interpretovat jako touhu po něčem víc než jen po vysvětlování a pohybování částmi planetária. Toužebně upřený pohled na přístroj – dítě nalevo se dokonce přidržuje jednoho kovového prutu planetária –, jejich umístění, blízkost a taktilní kontakt s předmětem jakoby předznamenávalo magické a nadpřirozené kvality planetária. Zšeřelý obývací pokoj, ve kterém je planetárium umístěno, se přeměnil v divadelní prostor, který ještě umocňují splývavé závěsy v pravém horním rohu obrazu. Wright, který je považován za objevitele námětu vědeckého osvícenství, byl domácím vědeckým experimentem fascinován; na svých obrazech pak využíval světlo, které dramaticky osvěcovalo tváře jeho modelů v jinak temně nasvícených interiérech.

Až v 17. století však bylo vynalezeno zařízení, které se skládalo z „pomalu se otáčející koule" s vyříznutými otvory pro hvězdy, které umožňovalo umístění diváků uvnitř nebeské klenby namísto sezení či stání okolo stolního přístroje. V roce 1654 navrhl Adam Oelschlager, dvorní matematik a knihovník vévody Fridricha Holštýnsko-Gottorpského, dutou kouli, do níž se vešlo několik sedících diváků: „Uvnitř byla kruhová plošina zavěšená pod osou rotace, na kterou se vešlo až deset lidí, a zatímco se koule otáčela, prohánělly se hvězdy a souhvězdí po umělé obloze, jako by to byla obloha skutečná."[23] Koule byla vyrobena z mědi, v průměru měřila přes tři metry a na vnitřní straně předváděla pozlacené hvězdy a jejich konstelace nasvícené dvěma petrolejovými lampami. Na vnějším plášti pak byla namalována mapa světa, kterou si mohli diváci podrobně prohlédnout.[24] Další verzi sestrojil v roce 1758 britský profesor astronomie Roger Long z Pembroke College na univerzitě v Cambridgi; v průměru měřila osm a půl metru a vešlo se do ní třicet lidí. Hvězdy představovaly otvory různých velikostí ve stěně kupole a celým zařízením se dalo otáčet pomocí navíjedla a ozubnicového převodu.

21) Dorothy A. B e n n e t t e, A Planetarium for New York. *Scientific Monthly* 41, 1935, s. 475.

22) Tom G u n n i n g, Estetika úžasu: raný film a (ne)důvěřivý divák. In: Petr S z c z e p a n i k (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann a synové 2004, s. 149–166.

23) Anon., A Historical Survey. *The McLaughlin Planetarium*. Royal Ontario Museum, Ontario, Toronto, 19. Planetarium ephemera files, SC-AMNH.

24) Tamtéž.

Složitější verzi planetária typu „duté koule“ sestrojil mezi lety 1911 až 1913 pro akademii věd v Chicagu Wallace Atwood; „Atwoodova klenba“, která byla nedávno restaurována a otevřena pro veřejnost v Adlerově planetáriu, je poháněna elektrickým motorem a tvoří ji pětimetrová koule z galvanizovaných železných plátů, které „rotují na ložiscích umístěných na jejím vnějším obvodu, takže zde nepřekáží žádná vnitřní náprava“.[25] Uvnitř je vestavěná plošina, na kterou se vejde menší publikum, které do koule vstupuje otvorem na „Jižním pólu“; poté se ozve nahraný komentář, který poukazuje na důležité konstelace, zatímco průvodce, který se pohybuje uvnitř koule, ukazuje hvězdy na malé kupoli.[26] Další slavnou verzí konstrukce typu duté koule bylo velké nástropní planetárium, které pro německé muzeum v Mnichově počátkem dvacátých let 20. století dokončil Franz Meyer.[27] Planetárium bylo instalováno v místnosti o jedenácti metrech v průměru, v jejímž středu od stropu visela sluneční koule s 300wattovou žárovkou a osvětlovala celou místnost; menší koule pak byly

> zavěšeny na elektricky poháněných vozících, které se pohybovaly po eliptických kolejnicích rychlostí úměrnou jejich reálným rychlostem. Diváci putovali okolo modelu Slunce na pohyblivé plošině umístěné přímo pod modelem Země a periskopem sledovali planety, které se pohybovaly na pozadí souhvězdí namalovaných na stěnách místnosti.[28]

Pro rozvoj stavby planetárií, která mohou pojmout větší publikum, bylo zásadní porozumění principům klenby, které od dob Římanů (kupole Panteonu se klene do šířky 44 metrů) zaznamenaly velkolepé úspěchy v šestém století, kdy byla za vlády císaře Justiniána dokončena stavba chrámu Hagia Sofia v Istanbulu, a dále když byl postaven dvaačtyřicetimetrový dóm ve Florencii ve století patnáctém a čtyřicetimetrová kupole baziliky Svatého Petra v Římě ve století šestnáctém. Podle R. L. Bertina však „nebylo dosaženo nijak zásadního pokroku v oblasti teorie a výstavby klenutých konstrukcí, dokud G. Lame a E. Clapeyron v roce 1828 nepředstavili svou teorii rotačně symetrických tenkostěnných nádob, takzvanou membránovou teorii“.[29] Vynález železobetonu na po-

25) *AMNH Planetarium*, s. 24.

26) Měla jsem to štěstí, že jsem během své návštěvy Adlerova planetária směla zavítat i do Atwoodovy klenby; nevejde se tam více než šest lidí najednou a „pořad“ trvá zhruba deset minut. Plošina, na které sedíte, připomíná nekrytý železniční vagon na převoz uhlí; klaustrofobici by si však měli zážitek nechat ujít, protože motorizovaný vozík vás zaveze do kupole, do které se sotva vejdete. Minipřednáška i klenba mají jistý starobylý půvab, obzvláště v kontrastu s hlavním planetáriem a Sálem hvězdné jízdy. Je to, jako byste zakusili tři různé éry designu planetária pod jednou střechou.
Za zmínku dále stojí, že Dětské muzeum v Portlandu ve státě Maine nabízí úžasný staromilský zážitek pozorování hvězd v planetáriu pro děti; rodiče s dětmi vstoupí do kupole, která měří deset metrů v průměru, posadí se na koberec a dvě dívky (letní brigáda?) jim za pomoci projektoru ve stylu laterny magiky a ukazovátka ukazují hvězdy a astrologické konfigurace. Po dvacetiminutovém pořadu následuje vždy krátká přestávka, aby mohly odejít děti, které se nudí nebo reptají, a pořad mohl v relativní tichosti pokračovat.

27) Současný popis planetárií v Německém muzeu viz Anon., The Deutsches Museum, Munich. *Nature*, 26. duben 1930, s. 638–641.

28) Anon., A Historical Survey, s. 23.

29) R. L. B e r t i n, Construction Features of the Zeiss Dywidag Dome for the Hayden Planetarium Building. *Journal of the American Concrete Institute* 31, 1934 (květen/červen), s. 451.

čátku 20. století pak umožnil renesanci klenuté architektury a připravil půdu pro zlaté časy výstavby planetárií. Dalším logickým krokem v technologii planetária bylo natažení krytu nad nosníky planetária a zvětšení jeho rozměrů, aby se svědky astronomických jevů mohlo stávat stále více lidí. Dokud však mezi lety 1919 až 1922 nebyl vyvinut Zeissův projektor, „představovala dosavadní planetária v podstatě jen vylepšené verze renesančních konceptů“.[30] V roce 1913 vymyslel zakladatel a ředitel Německého muzea Dr. Oskar von Miller plán veliké kupole planetária, která by „znázorňovala dráhy nebeských těles podle Ptolemaiova systému na vnitřní stěně hemisférické kupole, tak jak se jeví pozorovateli ze Země“. Při popisu historie Zeissova planetária v roce 1928 shrnuje David Riesman Millerovu představu následovně: „Šlo o to nalézt prostředky, které by umožnily pozorovat astronomické jevy většímu počtu diváků co nejpůsobivějším způsobem.“[31] Von Miller povolal do svých služeb slavnou optickou firmu Carla Zeisse z Jeny, aby mu poradila s návrhem a konstrukcí takové budovy a projektoru. Podle Riesmana však první Zeissem zkonstruované koperníkovské planetárium působilo „chybným dojmem, co se týče polohy a vzdálenosti planet, a vytvářelo tak nesprávnou představu o luminózním materiálu, kterého je ve vesmíru ve skutečnosti jen nepatrné množství“.[32] Když Miller firmě navrhnul druhý model, který „nebesa zobrazoval tak, jak je lze vidět ze Země“, představoval si diváka, který by stál na plošině umístěné ve středu „velké rotující kovové kupole znázorňující nebeskou klenbu“. Planety připevněné k rozmanitým mechanismům se měly „pohybovat po vnitřní stěně kupole v souladu s jejich skutečným pohybem“.[33] Joseph Miles Chamberlain ve zprávě Smithsonova institutu o vývoji planetárií ve Spojených státech popisuje, že „Slunce, Měsíc a planety byly představovány osvětlenými disky poháněnými tak, aby byly věrně znázorněny jejich otáčivé dráhy“.[34] Sen o tom, že sestrojí „umělou oblohu“, však inženýrům a vědcům z Jeny stále unikal; debata se točila okolo otázky, jak může strojírenství ruku v ruce s designem vytvořit dojem tak éterický (doslova jako z jiného světa), když veškerá mechanická řešení se zdají zoufale nedostačující. Riesman dále vysvětluje, že „dokud budeme lpět na myšlence, že věrného znázornění přírody dosáhneme za pomoci těžkopádných mechanismů, nepřipadá takové znázornění v úvahu; podobné konstrukce nikdy nedocílí vytvoření iluze onoho tajemného, tichého chodu přírodních světů.“[35]

Jednou z překážek, které museli vědci z Jeny na konci desátých a začátku dvacátých let 20. století překonat, byl rozpor mezi planetáriem jakožto ukázkou přesného strojírenství a zařízením umožňujícím jedinečný iluzionismus (tím, že znázorňuje noční oblohu, jako by se na ni diváci skutečně dívali). Ačkoli je k jednoznačnému ontologické srovnání planetária a filmu třeba přistupovat s největší opatrností, stojí fakt, že oba tyto fenomény byly ve své době diskursivně konstruovány jako nedostižní nositelé iluze, za stručné prozkoumání. Na rozdíl od Zeissova planetária, které podle některých německých inženýrů „nikdy nedokáže vytvořit iluzi“ noční oblohy a hvězdných uskupení, se o filmovém pro-

30) *AMNH Planetarium*, s. 4.
31) D. R i e s m a n, The Zeiss Planetarium, s. 36.
32) Tamtéž.
33) Tamtéž.
34) J. M. C h a m b e r l a i n, The Development of the Planetarium, s. 64.
35) D. R i e s m a n, The Zeiss Planetarium, s. 238.

jektoru v dobách raného filmu v populárním tisku od počátku hovořilo jako o spojenci přírody, o stroji, který podle Gunningových slov mohl „sloužit coby nástroj poznání a zároveň prostředek ověření nového světonázoru, který vzniká zkoumáním skutečných entit skrze jejich viditelné aspekty“.[36] Coby „vyráběná luminescence“, druh světla, který byl dle Antonie Lantové ovlivněn orientalistickým diskursem, zvláště pak egyptologickými odkazy, nemusel film nikdy čelit ontologickým námitkám ohledně své schopnosti evokovat realitu; film vlastně podobně jako Slunce vytváří světlo tam, kde předtím žádné nebylo. Lantová cituje raného filmového teoretika Vachela Lindsaye a upozorňuje na valence jeho metaforických paralel mezi filmem a Sluncem, což je pro zkoumání planetária velmi zajímavé spojení. Podle Lantové chápal Lindsay chození do kina jako jev příbuzný „uctívání Slunce [...] cestě za Sluncem“ a film považoval za příklad „našeho současného rituálu uctívání světla“.[37] Fakt, že Lindsay o tomto píše právě v roce 1924, tedy v době, kdy bylo pro veřejnost otevřeno Zeissovo planetárium, nás vede ke spekulacím, zda o dění v Jeně věděl (experimenty pro veřejnost začaly v roce 1919), či zda jednoduše uspokojoval svou intelektuální zvídavost ohledně teorií světla a projekce.

A přece pozitivismus filmu (spolu s jeho *alter egem*, kterým je tíseň) vytvořil paralelní vesmír a zřetelně modernistickou subjektivitu, která, ač představovala realitu, nikdy nepředstírala, že ji vytváří na stejných souřadnicích vnímání jako lidské oko (obraz ve filmu je mnohem větší než realita, na kterou odkazuje, pokud se na plátně neobjeví vzdálená krajina), což bylo něco, o co ve svých raných plánech planetária usiloval von Miller. Projektor planetária měl splnit technickou výzvu a simulovat pohled do vesmíru, pocit, že *skutečně* pozorujeme noční oblohu, jako by střecha kupole potichu spustila svůj plášť a odhalila inkoustově černou oblohu. Vědcům a inženýrům z Jeny se však zdálo, že rané verze planetária byly příliš mechanické, příliš těžkopádné a příliš pozemské na to, aby mohly byť jen reagovat na logistickou a ontologickou výzvu danou cílem kopírovat pohled upřený na hvězdy. Přesto bychom neměli zapomínat na fakt, že ač se tyto rané projekty planetária ve věci reality a její reprezentace na plátně s filmem zdánlivě neslučovaly, obrátilo se planetárium brzy ke světu populární kultury pro inspiraci, jak nebeskou klenbu přetavit v zábavní médium a lekci astronomie zároveň. Repertoár témat vhodných pro planetárium se brzy rozšířil, a k původnímu astronomickému výkladu tak přibyl narativ, hudba, zvuk a zvláštní efekty.

Pro von Millera představovala materialita projektoru výbavu nevhodnou pro vytvoření „iluze onoho tajemného, tichého chodu přírodních světů“; s přírodou jej nepojil žádný ontologický prvek, a nemohl se tak měřit se zázračností ani tichostí vesmíru; a přece si zde nelze nepovšimnout jisté ironie, neboť Zeiss byla, jak známo, vedoucí firma v optické technologii a vyráběla čočky a hodinky, které fungovaly stejně nehlučně a *zázračně* (rozhodně pro laickou veřejnost), jak bychom to do jisté míry mohli tvrdit i o astronomických jevech. Téma hluku ve spojitosti s planetáriem si také zasluhuje další analýzu, ne-

36) T. G u n n i n g, Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny. In: Patrice P e t r o (ed.), *Fugitive Images: From Photography to Video*. Bloomington: Indiana University Press 1995, s. 42.

37) Antonia L a n t, Egypt in Early Cinema. In: Roland C o s a n d e y – François A l b e r a (eds.), *Images Across Border: 1896–1918*. Zurich – Lausanne: Nuit Blanche/Éditions Payot 1996, s. 89–90.

boť zde dochází k jistému diskursivnímu pnutí mezi rušivou hlučností aparátu a hlukem způsobeným publikem.

Zvuková izolace pláště planetária byla od začátku naprostou nutností. První kupole v Jeně měla jen chabou akustiku; později inženýři přišli na to, že když vnitřní stěnu potáhnou plátnem, pomůže jim odrážet zvukové vlny a může tak fungovat jako poměrně efektivní tlumič zvuku. V nových kupolích, kde se projektor pohyboval směrem nahoru a dolů, byl bezhlučný provoz taktéž nutností. Ticho, které diváky při vstupu do kupole vítalo – na rozdíl od městských biografů, kde diegezi narušuje lomoz podzemní dráhy, občasná střelba a houkání policejních sirén –, bylo vychvalováno jako prostředek, jak uniknout každodennímu shonu velkoměsta. Autoři průvodců Nils Hogner a Guy Scott o Haydenově planetáriu napsali: „Vyplatí se sem zajít, i když hvězdy zrovna nemáte v oblibě, neboť zřejmě jde o nejtišší místo v New Yorku."[38] Ticho také přispívalo k imerzivním efektům představení planetária, k pocitu, že jsme venku, jak o tom píše *Bulletin* AMNH z listopadu 1935, měsíc po zahájení veřejného provozu Haydenova planetária: „Jeho rafinovaně zvukotěsnými zdmi nepronikl jediný ozvuk rušného provozu na Manhattanu [...planetárium] se stalo jedním z nejtišších míst v New Yorku."[39] Klid a ticho jako v kostele, které se v planetáriu rozhostí pokaždé, když se publikum konečně usadí a ztlumí se světla, či mezi jednotlivými představeními, občas naruší hlučné reakce diváků. Ač je u planetária často kladen až přílišný důraz na jeho religiózní význam, nebylo aktuální dění v něm vždy zrovna bohabojné; tak například laserium bylo od samého počátku spojeno s psychedelií, užíváním drog a výtržnickým publikem; ale i planetárium samotné (podobně jako autokina a kina jako taková) se mohlo stát místem romantických schůzek, jak v článku pro *Saturday Evening Post* z roku 1954 podotýká Steven M. Spencer: Nejen že planetária fungovala na místech spravovaných vládou, která byla vhodná pro komunitní vztahy, ale díky svému „romanticky temnému a hvězdnému prostředí se planetárium stalo i oblíbeným místem studentských rendez-vous".[40] Riesman například uvádí, že když se na představení planetária ve Všeobecné nemocnici ve Vídni v roce 1928 ztlumilo světlo a oči pomalu uvykly narůstající tmě, „prolomil ticho, které dosud panovalo, hluboký vzdech celého publika".[41] Když Walter Kaempffert téhož roku popi-

38) Nils H o g n e r – Guy S c o t t, Hayden Planetarium. In: *Cartoon Guide of New York City*. New York: J. J. Augustin 1938, s. 31.

39) *Bulletin* AMNH, listopad 1935, cit. *AMNH Planetarium*, s. 28. Měření provedená v Haydenově planetáriu prokázala hladinu intenzity zvuku 15 decibelů, o dva stupně méně, než bylo naměřeno ve volné krajině za bezvětrné noci. Oněch 15 Db bylo způsobeno „zvukem a vibracemi projíždějících vlaků, tramvají a hukotem pouličního ruchu kolem sousedního bloku domů v 5.15 h". Anon., City Discovers Planetarium Is Quietest Spot. *New York Herald Tribune*, 29. září 1935.

40) Steven M. S p e n c e r, The Stars Are His Playthings. *Saturday Evening Post*, 1954. Atmosférium je dalším subžánrem planetária, o kterém toho bylo poměrně málo napsáno. Koncept atmosféria vyvinul v roce 1961 Institut pro výzkum pouště na univerzitě v Nevadě. Na klenutý interiér budovy se promítá denní (tedy nikoli noční) obloha: „speciální časosběrné filmové kamery vybavené novými 180° čočkami s efektem „rybího oka" vytvářejí zrychlené filmy celé oblohy. Svrchní část filmového obrazu o 5/8 palců v průměru je zvětšena přibližně v poměru 1:400 000, tak aby obraz odpovídal devítimetrovému průměru kupole, na kterou se promítá." Publikum tak může během půl hodiny zhlédnout proměny počasí za dobu celého dne. Cílem atmosféria-planetária bylo pořídit filmy zachycující rozličné jevy, jako jsou hurikány, tornáda a jiné dramatické projevy počasí. Více informací viz *The Fleischmann Atmospherium-Planetarium of the Desert Research Institute*. University of Nevada, 1964 (červenec), s. 394–395.

41) D. R i e s m a n, The Zeiss Planetarium, s. 236.

soval představení planetária pro *New York Times*, spojil v jednom popisu prvky náboženství, vznešena i Gunningovy „estetiky úžasu“:

> Stane se zázrak. Cvakne vypínač a blankytně modré nebe se promění v nebeskou báň plnou třpytivých hvězd. Dokonce ani zkušení astronomové, kteří přesně vědí, co očekávat, nedokážou potlačit ono táhlé, užaslé, radostné „ááách“, když poprvé spatří tu dramatickou nápodobu nebes.[42]

Zmínku o slyšitelných reakcích užaslého publika můžeme nalézt i v recenzi ze *Scientific Monthly* na představení Haydenova planetária z roku 1935, která poznamenává, že „hvězdná obloha je tak nádherná, až bere dech, a když se za doprovodu hudby objeví poprvé, publikum pokaždé *vydechne* úžasem“.[43] Právě způsob, jak hvězdy poprvé prezentovat, se stal předmětem sporu mezi řediteli planetárií, z nichž někteří tvrdili, že publikum by mělo vstoupit do prostoru, kde by již noční obloha byla viditelná – vlastně by se ocitli rovnou v panoramatu a iluze by byla již takříkajíc *in situ* –, jiní byli toho názoru, že hvězdy by se měly rozsvítit znenadání, aby se maximalizoval účinek překvapení; a další zase doporučovali, aby se diváci mohli „na podívanou řádně připravit [...], a to tak, že budou vyzváni, aby na pár vteřin zavřeli oči a představili si, že je hvězdná noc kdesi na vrcholcích Alp“, načež by se ztlumila světla a objevily by se hvězdy.[44] Nelze si nepovšimnout zjevných paralel mezi užaslými reakcemi publika v planetáriích a panoramatech, kde byly zaznamenány podobné vzdechy nad věrností obřích maleb mezi laickou veřejností i kritiky umění. Jak jsme však viděli v kapitole dvě, vzbuzoval tento druh populární zábavy také notnou dávku skepticismu, obzvláště u umělců, kteří tvrdili, že jakmile se věrnost realitě stane tabulou rasou umělecké formy, snižuje to její uměleckou hodnotu.
Dalším tématem, o kterém se tehdy v souvislosti s diváky debatovalo, bylo jejich pohodlí. Prováděly se průzkumy, jaký způsob sezení je nejvhodnější, jaká křesla budou vhodně podpírat krk a zároveň nebudou bránit ve výhledu. Arthur Draper z Felsova planetária si stěžoval, že ho „po několika minutách ‚pozorování‘ začal bolet krk a postupem času ho bolel čím dál víc. Kdyby bylo k dispozici ‚výklopné křeslo‘, které by mělo buď opěrku hlavy, nebo alespoň tvarovanou zadní část, druhé a třetí představení by bylo požitkem, a ne ‚utrpením‘.“[45] Haydenovo planetárium se svými 742 místy k sezení testovalo několik prototypů sedadel; jak v roce 1935 ve svém článku o konstrukčních problémech v Haydenu vysvětluje Wayne M. Faunce, „byly pečlivě zváženy všechny návrhy, od *chaise longue* až po obyčejná sedátka bez opěradel, s opěrkami pro hlavu“. Problém tkvěl

42) Walter K a e m p f f e r t, Now America Will Have a Planetarium. *New York Times Magazine*, 23. červen 1928.

43) D. A. B e n n e t t e, A Planetarium for New York, s. 475.

44) Franz F i e s e l e r, A Layman's Views on Lectures in the Zeiss Planetarium, (bez data, 8 stran) SC-AMNH.

45) Arthur D r a p e r, Notes on the Fels Planetarium, (duben 1934, 7 stran) SC-AMNH. Kromě designu židlí Draper navrhoval také chladnější vzduch, který měl „podpořit iluzi reality. Nemuselo by jít přímo o průvan či zdraví neprospěšný chlad; divák by pouze pozapomněl na to, že je zavřený v hledišti planetária“ (s. 5). Další náměty, o kterých se Draper v tomto fascinujícím dokumentu zamýšlí, se týkají délky promluvy přednášejícího, hudebního doprovodu, zvláštních efektů, množství a umístění technických vysvětlivek či rušivého efektu svítící signalizace východů.

podle Faunce v tom, že divák, který chce vidět „všechny části oblohy“, se musí dosti naklánět; všechna křesla v Haydenově planetáriu tedy byla navržena tak, aby minimalizovala zátěž krku a ramenních svalů. „Zadní část židle je tvarována tak, aby bylo možné volně pohybovat rameny, ale aby zároveň poskytovala oporu zádům uvolněně se opírajícího diváka.“[46] Designér Haydenova planetária Norman Bel Geddes přišel s radikálním řešením, jak eliminovat problém s bolavým krkem: „otočit kupoli vzhůru nohama a její horní část překrýt skleněnou podlahou, takže by publikum shlíželo na hvězdy dolů mezi nohama.“[47] Není příliš překvapivé, že vzhledem k opačnému směru pohledu v takovéto převrácené kupoli (a z dalších logistických důvodů) byl Geddesův návrh zamítnut.

Pro rodilé Newyorčany znamenal výlet do planetária něco jako srovnávací zkušenost, neboť Newyorčané, jak uvádí jeden recenzent, si utahovali z turistů zírajících vzhůru na mrakodrapy; konečně se tedy v New Yorku našlo místo, kde musí i oni vyvracet hlavu jako „turisté, kteří jsou jim pro smích [...i oni] musí zaklánět hlavu, aby to všechno pohledem obsáhli“. Možnost posezení byla prioritou i ve vnějších prostorách kupole, kde byly „na příhodných místech v arkádách [...] rozmístěny zdobené divany“, aby zajistily „komfort a požitek návštěvníků.“[48] Téma možnosti posezení jak ve vnitřních, tak vnějších prostorách kupole planetária se vrací do jednoho z dřívějších období muzejního designu, konkrétně do konce 19. století, kdy se kurátoři zasadili o to, aby byla do muzeí umístěna křesla jako prostředek, který měl zažehnat muzejní únavu a dopomoci tak k vystřízlivění z „muzejní opilosti“, což byl termín, který označoval zahlcení přílišnými podněty a onu letargii, která se objevuje ke konci návštěvy muzea (a v případě některých neposlušných návštěvníků ještě dříve).[49]

Pozornost věnovaná podobě a poloze křesel nás upomíná na plně somatickou povahu prožitku planetária: do představení aktivně zapojujeme oči *i* ramena a vůbec celé naše tělo se natahuje za zvláštními efekty či hvězdnými konstelacemi nad hlavou či dokonce za ní. Walter Kampffert popsal pro *New York Times* efekt představení planetária jako „neodolatelný; v těle cítíme mravenčení a všechny superlativy se zdají nedostačující“; ředitel Haydenova planetária William A. Gutsch pak hovořil o roli zvláštních efektů, které v kupoli vytvářejí „unikátní prostředí“, jako bychom byli „přímo u toho, jako bychom pluli vesmírem. Nebo jako bychom se octli na Jupiterově měsíci Io a vedle nás vybuchl vulkán. Nebo jako bychom zírali do černé díry.“[50]

To, že v planetáriu zažíváme představení na vlastní *kůži*, jako formu virtuální reality, je jedním z možných vysvětlení, proč ji vnímáme jako opravdovou. Jeden kreslený vtip uveřejněný v deníku *New York World-Telegram* v roce 1935 dokládá, že „pravé hvězdy“, jež nabízí k vidění v teleskopu za 5 centů jeden podnikavý Newyorčan, který chtěl vydělat na humbuku kolem otevření Haydenova planetária, nakonec hrají druhé housle, zatímco hvězdy v planetáriu, ač umělé, se zdají opravdovější.

---

46) Wayne M. F a u n c e, Problems of Construction. In: *The Book of the Hayden Planetarium, the American Museum of Natural History*. New York: AMNH 1935, s. 210.

47) Anon., Model VI. *The New Yorker*, 20. září 1969.

48) Anon., Maestros of the Universe. *Museums New York* (duben 1996).

49) Thomas G r e e n w o o d, *Museums and Art Galleries*. London: Simpkin, Marshall 1888, s. 29.

50) W. K a e m p f f e r t, Now America, s. 13; a Gutsch, cit. dle Douglas J. P r e s t o n, A Domeful of Stars. *Natural History*, 1985.

Jako jasnozřivá se pak jeví práce Lauren Rabinovitzové na téma somatické vizuální kultury od Hale's Tours až po IMAXové filmy a tematické „ride-filmy“; za zmínku stojí obzvláště její tvrzení o vývoji „triadického vztahu mezi zhuštěnou verzí cestování, vystupňovaným a zintenzivněným vztahem těla a přístroje a kinematografickou rétorikou hyperrealismu“.[51] Rabinovitzová ve svém eseji sice nehovoří o představení planetária *per se*, nicméně v jejím pojednání o těchto technologiích se vyskytují jisté valence, které rezonují s mnohými myšlenkami zkoumanými i zde. Tak například její tvrzení, jak prožitek zahrnující více fyzických smyslů formuje odlišný druh diváctví, připomíná jedinečné propojení vizuálních topoi panoramatu, laterny magiky a filmu v planetáriu. Tyto souvislosti byly objeveny (a využívány při propagaci představení planetária) již v jeho raném období, jak o tom svědčí slavný popis panoramatu od ředitele Královské dánské observatoře v Kodani:

> Žádné médium názorného zobrazování nebylo nikdy tak skutečné, tak fascinující a působivé, a rozhodně ne takové, aby se líbilo všem. Je to škola, divadlo a film v jednom, je to přednášková místnost pod širým nebem, je to drama, jehož herci jsou nebeská tělesa. Žádný popis, žádná fotografie ani kresba nedokáže zachytit onen úchvatný dojem, který vzbuzuje představení v Zeissově planetáriu.[52]

Ačkoli planetárium vyvolává podobný divácký zážitek jako film, zpochybňuje zároveň dosavadní představu diváctví založenou na klasickém modelu (jednotného, ahistorického, zbaveného tělesnosti) a navrací tento prožitek zpět do dob Gunningova „kina atrakcí“, kde je čistá vizualita doplněna o „příjemné, fyzické uvědomování vlastních koordinovaných vjemů v architektonickém prostoru“.[53]
Úplné převzetí teorií tělesného a interaktivního diváctví rozvíjené ve vztahu k Hale's Tours, IMAXu a moderním ride-filmům zde však není možné, neboť jakkoli není upřený pohled totožný s pohledem klasických diváckých teorií, kterým Rabinovitzová přisuzuje „onen blažený stav netělesnosti“, v němž je divák „výsledkem lineárního technického vývoje od camery obscury přes fotografii až po film“, *není* to ani tentýž pohled, který implikuje její teorie tělesného diváctví, které nalézá u Hale's Tours, IMAXu a ride-filmů. Návrh projektoru a ideální pozorovací situace pro návštěvníky raných planetárií vyžadoval hluboké znalosti optiky, elektroniky, přesného strojírenství a *k tomu* abstraktnější diskursy o iluzionismu, diváctví a planetáriu coby formě, která ve svém představení zahrnuje aspekty mytologické i populární kultury, především pak science fiction. To, kde si planetárium ve spektru imerzivní zábavy (a na škále tělesnosti) stojí, závisí do velké míry na obsahu představení a na tom, zda filmové kvality (a pocit pohroužení do obrazu na plátně) převažují nad ostatními způsoby konceptualizace představení. Odborníci na

51) Lauren R a b i n o v i t z, More than the Movies: A History of Somatic Visual Culture Through Hale's Tours, IMAX, and Motion Simulation Rides. In: L. R a b i n o v i t z – Abraham G e i l (eds.), *Memory Bytes: History, Technology, and Digital Culture*. Durham: Duke University Press 2004, s. 102.

52) Nejmenovaný ředitel Královské dánské observatoře, v citaci Clydea Fishera, kurátora astronomie v AMNH. Viz The Hayden. *Popular Astronomy* (květen 1934), cit. *AMNH Planetarium*, s. 29.

53) L. R a b i n o v i t z, c. d., s. 102.

planetária, jako například Dr. Henry King, který může být jen těžko považován za šarlatána, co se vědecké integrity týče, nicméně vyslovují svůj názor na roli zábavy a uspokojení, tak jako to učinil právě King v roce 1996 ve svém projevu na Druhé mezinárodní konferenci ředitelů planetárií v německé Bochumi:

> Dejte publiku, čeho si žádá – zábavu, vzrušení a únik od starostí a problémů „tam venku". Nabídněte jim vytržení, drama a podívanou. Ať se dívají, jak se Slunce, Měsíc a planety honí po obloze. [...] Zkrátka udělejte cokoli, co dokáže zamaskovat nepříjemnou pravdu, že planetárium je primárně nástroj vzdělání a jeho předmětem je, nebo by alespoň měla být, astronomie.[54]

Než se však zvláštní efekty vlastní Kingově konceptualizaci představení planetária staly realitou, spočíval hlavní problém v tom, jak najít správné prostředky pro znázornění noční oblohy, a to až do roku 1918, kdy vedoucí inženýr firmy Zeiss Dr. Ing. Walter Bauersfeld „dostal nápad umístit velké množství malých optických projektorů do středu velké, stabilní polokoule".[55] Bauersfeldovi bylo jasné, že je mnohem jednodušší pohybovat hvězdami, jsou-li pouhým obrazem promítaným pohyblivým zdrojem světla na vnitřní stěnu pevné kupole, než se pokoušet „pohybovat umělým ‚nebem' s umělými ‚hvězdami'„, tak jak to bylo běžné v dřívějších verzích planetária umístěného v kupoli.[56] Přesnost a iluzionismus šly ruku v ruce od samého počátku: nejenže projektory musely představovat odpovídající dráhy hvězd na vnitřní stěně bíle natřené kupole; „nejrůznější optické a mechanické prvky musely fungovat tak dokonale, aby měl divák sedící dole v planetáriu pocit, že se nachází v přírodě pod skutečnou oblohou."[57]
Po pěti letech vývoje bylo Zeissovo planetárium v roce 1919 konečně dokončeno. Kupole, na níž spolupracoval rozsáhlý tým inženýrů, optiků, mechaniků, dílenských techniků a laboratorních asistentů, se rozpínala do šíře 30 metrů, předváděla však pouze hvězdy viditelné na severní polokouli. To však napravila spolupráce s Dr. Villigerem, Bauersfeldovým spolupracovníkem, který navrhnul, jak „docílit pohledu na noční oblohu z jakéhokoli místa na povrchu zemském".[58] Problém, jak zkonstruovat vnější plášť u relativně tenkostěnné kupole, se nakonec vyřešil díky spolupráci s inženýry z přidružené firmy Dyckerhoff a Widmann; tyto nové poznatky pak přispěly k vývoji podobných střešních materiálů i u jiných architektonických konstrukcí, jako jsou kostely a průmyslové budovy.[59] První střechu kupole planetária na světě, která se skládala z železobetonu a tenkého pláště, tedy vytvořila firma Zeiss se svými spolupracovníky; v roce 1922 pak prototyp Zeissova planetária otestovala. Nový typ kupolí se brzy nabízel na trhu po celé Evropě a ve dvacátých a třicátých letech 20. století si mnohá planetária zvolila právě jeho koncepci a materiál.[60]

54) H. Ch. K i n g, The Planetarium and Adult Education. In: H. K a m i n s k i (ed.), *Proceedings from the Second International Planetarium Directors Conference*. Bochum, 1966, s. 36.
55) H. Ch. K i n g, *The London Planetarium*, s. 7.
56) *AMNH Planetarium*, s. 26.
57) Tamtéž.
58) Tamtéž.
59) R. L. B e r t i n, Construction Features, s. 451.

Standardizovaný Zeissův projektor však byl k všeobecnému využití k dostání až v roce 1924. Coby „univerzální nástroj“ získal hegemonii ve světě výstavby planetárií a zůstal beze změn až do roku 1953, kdy firma Zeiss z Oberkochenu předložila jeho technické modifikace. Dle jednoho kritika projektor připomínal „právě vylíhnutého dvouhlavého vesmírného netvora“, měl tvar čtyřmetrové činky na ocelových podpěrách a obsahoval 29 000 součástek, 30 valivých ložisek a 200 optických projektorů. Dokázal promítnout obraz 8 900 hvězd, z nichž „všechny byly odstupňovány podle jasnosti a umístěny způsobem odpovídajícím jejich rozmístění na skutečné obloze“.[61] Éra pravého planetária začala.

Astronomické divy: Mechanický Argus a nebeské divadlo

Je to škola, divadlo a kino v jednom, je to školní třída pod širým nebem, je to divadlo s hvězdnými tělesy jako herci.
David Riesman (1929)[62]

Expert z Londýnského planetária Dr. Charles Henry King popisuje planetárium jako „kombinaci nejnovějšího vývoje optiky, elektroniky a přesného strojírenství“ a považuje jej za „osmý div světa“, který dokáže vyvolat dramatické i subtilní účinky. V diskursu o planetáriích dochází k rozporu mezi projevy úžasu a dostředivou silou vědeckého racionalismu; v epicentru představení se nachází doslova i metaforicky Zeissův projektor, významy přetížená a vizuálně ohromující ikona, do níž jsou vkládány fantasmatické představy zdaleka překračující technickou sumu jejích jednotlivých součástí. To, že jak jeho propagátoři, tak jeho kritici i autoři recenzí hledali inspiraci v science fiction, není žádným překvapením, obzvláště vzhledem k zřejmým tematickým vazbám mezi pozorováním hvězd a meziplanetárními fantaziemi. Zeissův projektor byl s využitím širokého spektra odborných a populárních zdrojů z různých dob antropomorfizován do jakéhosi kříženec mezi řeckou mytologickou mnohohlavou nestvůrou Týfónem a stookým netvorem Argem. Novinář Walter Kaempffert například v roce 1928 projektor nazval „strojem podobným Bohu, který poroučí nebesům“, a William L. Laurence v recenzi na představení Haydenova planetária v roce jeho otevření, tedy na podzim roku 1935, v *New York Times* vykreslil obraz hrozivé, avšak prchavé iluze:

> Od okamžiku, kdy se vesmírný paprsek zachytil do nastražené pasti a prapůvodní temnotu prořízl děsivý skřek připomínající nějaké prehistorické monstrum, kruhovitá zeď planetária zmizela, i s oním podivným robotem – „mužem z Marsu“ stojícím v jejím středu – a to nejen z očí, ale i z vědomí.[63]

60) *AMNH Planetarium*, s. 5.
61) Tamtéž, s. 9.
62) D. R i e s m a n, The Zeiss Planetarium, s. 240.
63) William L. L a u r e n c e, "Tour of the Sky" Opens Planetarium; 800 Get a New Vision of Universe. *New York Times*, 3. říjen 1983, s. 1.

Poté, co byl projektor genderově zařazen a obdařen všemohoucími pravomocemi z repertoáru řeckého boha, se zdá, že se dokázal vypořádat jak s křesťanskými, tak se starořeckými epistémami a že byl opět zbaven kvalit monstra či dobré mystické mocnosti. Riesman například popisuje, že spatřil „groteskně vyhlížející přístroj, něco jako činku či housenku s roztaženýma rukama“, a jeden pisatel v roce 1926 v *New York Times* nazývá projektor „monstrózním mechanickým hmyzem na podstavci“. Tento tropus, či spíše rozpor mezi krásou a úděsem, obstál ve zkoušce času: autor recenze o nejnovějším typu Zeissova projektoru v roce 1984 v *New York Times* přemítá o tom, že představení promítal „graciézní a zároveň groteskní stroj“.[64]

Diskursivní konstrukci projektoru coby monstra vynořujícího se z hádovské hlubiny ještě posiluje fakt, že projektor bývá často umístěn pod podlahou kupole a v některých případech se dokonce vystavuje, i když se zrovna nepoužívá (v případě IMAXu je to běžná praxe a v OMNIMAXovém systému projektor stoupá z podlahy do skleněné kabiny); v Londýnském planetáriu byl například projektor koncem padesátých let 20. století vystaven za vnější skleněnou stěnou budovy, aby na něj bylo vidět z ulice. King to popisoval následovně: „Sedí tam jako nějaký dvouhlavý netvor z jiného světa, zajatý ve speciální ochranné skleněné kleci, aby se stal předmětem zájmu lidí, kteří se tlačí rozlehlým foyer, a davů na Marleybone Road.“ Stačí se „dotknout spínače“, spustí se rolety a to frankensteinovské stvoření za pomoci čtyř elektrických motorů „rázem ožije“ a „pomalu a majestátně se vztyčí až do auditoria.“[65] I poměrně nenápadným efektům projektoru, jako jsou například mechanismy, díky kterým hvězdy blednou, když se blíží k horizontu (jde o instalované mechanické clony, které „přikryjí odpovídající projekční čočky jako umělá oční víčka“), byl přisouzen antropometrický rámec.[66] Jeskynní prostředí, které monstrózní projektor obývá a ve kterém je vystaven, je tedy příhodným místem; v samém středu kupole vyvolává fantaskní představy mimozemského života uvězněného v útrobách kulovité budovy. V recenzi pro *New York Herald Tribune* nazývá John J. O'Neill projektor

> mikroskopem čtvrté dimenze [...]. Marťanem uvězněným ve svém železném krunýři na ocelových traverzových nohách, jak si jej představoval H. G. Wells ve *Válce světů*; vypadá jako obrovský dvounohý mechanický hmyz usazený na kloubových nohách, s velikou, na obě strany vypoulenou hlavou, která je samé oko. Tyto kulovité hlavy mají přes dvanáct očí – je to pravý mechanický Argus.[67]

Velkorozměrné objekty se těžko vystavují, a jak tvrdí kulturní teoretička Susan Stewartová, i za normálních okolností to pro vystavovatele představuje výzvu, neboť nás mohou „lehce obklopit a pohltit, tak jako nás pohlcuje příroda či historie“; proto je nutné umís-

64) D. R i e s m a n, The Zeiss Planetarium, s. 36; Museum to Make the Known Universe Visible. *New York Times*, 2. květen 1926; Anon., Stellar Performance. *New York Times*, 1. prosinec 1984, úryvek z Planetarium General Information File 1935–1986, SC-AMNH.

65) H. Ch. K i n g, *The London Planetarium*, s. 17.

66) Tamtéž, s. 12.

67) John J. O ' N e i l l, Progress of Science: Magnifying Time. *New York Herald Tribune*, 15. září 1935. In: SC-AMNH (box 1, News Clips 1926–67).

tit objekty nadživotní velikosti výše, než je divák a spíše nad něj než pod něj, neboť pohled dolů by podle Stewartové divákovi zaručil transcendentní pozici, což není pro tento způsob prezentace vhodné.[68] Stewartová však podotýká, že co se týče reprezentace velikosti, je ve hře i opačný impuls; jako příklad může posloužit horkovzdušný balon, vyhlídkový a zároveň cestovní prostředek, coby částečná odezva na fascinaci horizontem v 19. století a dříve, kterou se ve své knize o panoramatech zabývá Stephan Oettermann. Vyhlídková místa jako kopce, středověké kostely a národní památky z 19. století, jako je Eiffelova věž či Socha svobody, poskytují pozorovatelům neomezený přístup k 360° výhledu do krajiny, a „zároveň [obracejí pozornost k] abstraktní transcendenci nad a za pozorovatelem a umožňují mu, aby odhalil podstatu obra, našel soukolí skryté v bohu a přiblížil se sám transcendentnímu pohledu na město". Úsloví „rozšířit si horizonty" skutečně souvisí s érou cestování v 18. století a odkazuje k vyhledání nejvyššího bodu v daném místě a vystoupání na něj. Friedrich Johann Lorenz Meyer, kanovník katedrály v Hamburku, a jistě nejen on, si zakládal na tom, že „v každém městě, do kterého přijede, nejprve vystoupí na kostelní věž a město si prohlédne, a až po takovémto ‚pohledu shora' se vydá za jeho jednotlivými pozoruhodnostmi po zemi".[69]

Přivlastnění si něčeho obrovského skrze zrakový vjem tedy představovalo způsob, jak získat určitou kontrolu nad širým obzorem; tento argument nám pomůže vysvětlit podobné pocity úžasu a bázně, které zažívali diváci panoramatu i planetária. Horizont byl standardní součástí několika planetárií a byl většinou vyřezán do kovu kupole. Panoráma Bostonu a Cambridge, jak jej lze vidět od Parku vědy, tvoří jedinečný prvek tamního planetária Charlese Haydena; trojrozměrný horizont je pečlivě nasvícen, a není-li již jej potřeba, zmizí za pomoci šestnácti hydraulických válců z dohledu.[70] Některá městská planetária se však „věrným panoramatům města" vyhýbají z jednoho jednoduchého důvodu, a to proto, že nepravidelné panoráma znesnadňuje projekci; jiná, jako je například Felsovo planetárium, které je součástí Franklinova institutu ve Filadelfii, věří, že bez panoramatu je znázornění ještě věrnější.[71] Když se v roce 1935 otvíralo Haydenovo planetárium, nabízelo panoráma New Yorku vyřezané do kovové obrubně kupole. Horizont tvořily panoramatické fotografie vytvořené infračerveným světlem v Central Parku a ukazovaly Americké přírodovědné muzeum na západě, budovy Páté Avenue na východě, stromy na severu a mrakodrapy v centru města na jihu.

Takový horizont neovlivňovaly vnější podmínky, jak roku 1935 podotkla Dorothy Bennettová: „Pohled na budovy na horizontu nezacloní ani závoj dýmu, ani světla velkoměsta, a hvězdy nad nimi jiskří noc co noc na obloze bez mráčku."[72] Pohled Jacqueline

68) Susan S t e w a r t, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press 1984, s. 89.

69) Stephen O e t t e r m a n n, *The Panorama: History of a Mass Medium*. Cambridge, MA: The MIT Press 1997, s. 9.

70) Anon., The Unique Boston Skyline... Meticulously Modeled Panorama. In: *Boston Charles Hayden Planetarium Guidebook*, SC-AMNH. V průvodci se uvádí, že speciální projektory umístěné na dvanácti místech na horizontu kupole vytvářejí dvanáct přídavných panoramat.

71) I. M. L e v i t t, The Planetarium. *The Planetarium: A Special Edition Commemorating the Dedication of the New Fels Planetarium of the Franklin Institute* (18. září 1962), s. 13.

72) D. A. B e n n e t t e, A Planetarium for New York, s. 476.

Glassové, která psala o výhodách pozorování nepravé noční oblohy v průvodci *Travellers Beacon*, byl podobně pragmatický: „Nemusíme čekat na příznivé počasí ani na jasnou noc, neboť v planetáriu za námi hvězdy přijdou samy, a zatímco pohodlně sedíme, jsou vypouštěny na oblohu v poklidné atmosféře tohoto zajímavého místa."[73] Nedotčený horizont zasazuje představení planetária do specifického a vysoce ikonického dějiště a podtrhuje také pozemský pohled pozorovatele – na nebe vzhlížíme nejprve ze *Země*. Jakmile však horizont zmizí, hned se přemístíme do vesmíru. I tam nás však zastihnou časté zmínky o planetě Zemi. Souhvězdí pojmenovaná podle řeckých bohů nám připomínají odvěkou touhu přenášet lidské příběhy na vědecké fenomény, jako by je samotný akt pojmenování přiblížil naší planetě a naší kognitivní sféře. Tato úvaha nad rolí horizontu v planetáriích také přivádí na mysl „atmosférický" divadelní design kinopalácu dvacátých a třicátých let, který dotvářely propracované makety horizontu na proscéniu a který doprovázelo promítání hvězd na strop. Jelikož zde pro hlubší analýzu vlivu planetária na design kin tohoto období nezbývá prostor, postačí zmínka, že „atmosférické" designové prvky bezpochyby přispěly ke střetnutí diskursu cestování, fantazie, magie (vzpomeňme na kouzelníka Merlina s jeho Měsícem a hvězdami), úžasu, a jak lidských, tak nebeských hvězd.[74] Ve svém bádání o Loïe Fullerové a vizuální podívané se Gunning zmiňuje o tom, že v devadesátých letech 19. století byly obrazy měsíců a hvězd promítány laternou magikou na Fullerovou samotnou (a na její kostýmy), čímž vznikala fascinující hra světla, pohybu a astronomické fantazie.[75]

Hlediště planetária představuje, coby působivá součást a jádro imerzivní podívané odehrávající se pod jeho kupolí, efektivní způsob, jak zasadit děj představení do rámce, který zdaleka překračuje rámec vědecký; fakt, že design kin a design planetárií se ve dvacátých a třicátých letech 20. století navzájem posilovaly, by tedy neměl překvapit. Ve svém projevu k publiku, které se shromáždilo na slavnostním otevření Buhlova planetária v Pittsburghu v roce 1939, pronesl jeho ředitel Dr. Charles F. Lewis myšlenku, že pro starověké civilizace, jako byli Řekové, představovaly hvězdy „první biograf světa", poněvadž „neměli hladké, široké dálnice, po kterých by svištěli v automobilech. Neměli kino. Neměli světlem zalité koncertní sály. Jejich divadlem byla noční obloha."[76] Starověké národy tedy hledaly vysvětlení hvězdných konstelací ve své bohaté mytologii a vytvořily taková pojmenování, jako je lovec Orion se svými dvěma psy či souhvězdí Labutě. Do tohoto kontextu však planetárium nezařazoval jen Lewis: bývalý ředitel Londýnského planetária King nesmlouvavě zapřahal hvězdy do chomoutu iluze a představení: „Planetárium s Zeissovým projektorem, nástroj Člověka", bylo podle něj „ve skutečnosti nebeským divadlem s nebeskými tělesy jako herci – divadlem pod nekonečnou nebeskou klenbou, jež svou ohromující a bázeň vzbuzující podívanou přináší krásu, pobavení a drama".[77]

73) Jacqueline G l a s s, I Saw Stars. *Travellers Beacon*, 1936 (leden), s. 6.
74) Děkuji Tomu Gunningovi za toto důležité propojení.
75) T. G u n n i n g, Loïe Fuller and the Art of Motion. In: Leonardo Q u a r e s i m a – Laura V i c h i (eds.), *The Tenth Muse. Cinema and Other Arts*. Udine: Forum 2001, s. 30.
76) Cit. dle J. M. C h a m b e r l a i n, The Development of the Planetarium, s. 270.
77) H. Ch. K i n g, *The London Planetarium*, s. 5.

Divadelnost zde funguje nejen jako metafora pro představení planetária, ale i pro celý aparát, jak v roce 1959 prohlásil Armand Spitz, americký výrobce domácích planetárií z padesátých let 20. století:

> „Planetárium" konotuje prožitek a v tomto ohledu je nutné plánovat a uskutečňovat každý jeho prvek odlišným způsobem, než jak je tomu u běžných provozních aspektů. Jde víceméně o „divadlo" ve všeobecném pojetí, kde prožitek spoluvytváří každý detail – budova divadla, divadelní umění, dramatici, herci atd.[78]

Hlavním cílem planetária jakožto lidského výtvoru je zobrazení, jež má sice zprostředkovávat, které však *není* konstruováno stejným způsobem jako jiné druhy populární kultury; ačkoli hranice mezi planetáriem coby populární astronomií a masovou zábavou se určuje čím dál hůře. Vyvrcholení filmu REBEL BEZ PŘÍČINY uvedeného v roce 1955 se odehrává v Griffithově planetáriu, na dramatickém místě, které dodává dokonalý tematický a diskursivní kontext pro Sal Mineovy výstřely.
Pojetí planetária jako performativního prostoru je signalizováno nejen debatou o přednostech živého přednášejícího oproti předem nahranému představení, ale také osvojením divadelní terminologie[79]: hvězdy jsou doslova hvězdami představení na pozadí ohromné divadelní scény, již tvoří „nekonečná nebeská klenba". Walter Kaempffert v roce 1928 pro *New York Times* napsal, že planetárium je „divadlo, ve kterém se odvíjí majestátní drama nebeské klenby". Během představení „se mezi diváky rozhostí ticho. Žádnou jinou hru nesledují pozorněji než tu, v níž své role sehrávají souhvězdí, hvězdy, planety, Slunce a Měsíc."[80] V publikaci *Book of the Hayden Planetarium* z roku 1935 se o prostoru planetária hovoří jako „o velkém kupolovitém sálu [...], kde ‚herecké výkony' podávají hvězdy".[81] A divadelní metafora konečně splývá s referenčním rámcem science fiction v propagačním sloganu z roku 1945, který doprovázel představení Haydenova planetária nazvané „Svět divů":

78) Armand N. S p i t z, Planetarium: An Analysis of Opportunities and Obligations. *The Griffith Observer*, 1959 (červen). Standardní Spitzův model byl velikosti a tvaru školního globusu, poháněl jej motorový pohon, byl precizně sestrojen a vážil zhruba deset kilogramů. Cena se pohybovala mezi 1 500 a 4 500 dolary a záležela na „počtu planetárních projektorů, možnosti ‚stmívacího pokojového osvětlení' a dalších doplňcích, které bylo lze pořídit k základnímu projektoru". Informace převzaty z S. M. S p e n c e r, The Stars Are His Playthings. Více o Spitzovi viz kapitola 5 in: J. D. M a r c h é II, *Theaters of Time and Space*, s. 87–115.

79) V rámci experimentu, který v roce 1969 provedl D. H. Gallagher, ředitel planetária v Muzeu umění a vědy v Manitobě ve státě Winnipeg v Kanadě, mělo publikum vyplnit dotazník, zda si myslí, že komentář představení, které právě zhlédli, byl čten živě, či byl přehrán z magnetofonové pásky (planetárium právě přešlo z živých na předtočená představení). 46 % diváků, kteří zhlédli předtočené představení, je považovalo za živé, 18 % diváků za předtočené, a 36 % diváků uvedlo, že to nedovedou rozlišit. Poté, co se dozvěděli pravdu, bylo 65 % diváků pro živé čtení a 35 % diváků proti. Dennis H. G a l l a g h e r, The Potential of the Planetarium Medium. In: Ruth M u c k e – Herman M u c k e (eds.), *Proceedings of the Third International Planetarium Directors Conference* (Wien, 1969), s. 44.

80) W. K a e m p f f e r t, Now America, s. 11 (můj důraz).

81) Marian L o c k w o o d, The Hayden Planetarium. In: *The Book of the Hayden Planetarium*, s. 188.

> V dramatu oblohy se odehrává akt za aktem a vy slyšíte lidský hlas, jak popisuje hvězdné herce a vzrušující zápletku. Ukrytý ve tmě, s kontrolním panelem před sebou, má přednášející vesmír ve svých rukou. Zdá se, že kontrolní panel představuje jediné spojení s vesmírným korábem plujícím časem a prostorem a přednášející je jeho pilotem.[82]

Skloubení astronomie a různých způsobů populární reprezentace inspirovaných literaturou science fiction, divadlem a dokonce cirkusem (recenzent *New York Times* William Laurence nazval v roce 1935 prvního přednášejícího „cirkusovým uvaděčem hvězd") toho prozrazuje mnoho o pozici planetária v rámci muzejního světa, astronomie a zábavy vyšších společenských vrstev, jakou je divadlo.[83] Na plakátu k tomuto představení je osm fotografií nejrůznějších ikonických „pohledů" z planetária a v jeho středu se nachází projektor. Fotografie vypadají jako záběry z pomyslného filmu Haydenova planetária, jejich popisky pak připomínají mezititulky z éry němého filmu.
Showmanství, ať už buržoazního charakteru typického pro usedlé divadelní hry či jeho senzačnější forma zrozená z šestákového muzea, vždy představovalo nedílnou součást prožitku planetária, nevyhnutelný důsledek fúze vědy a populární kultury. Aby si získalo široké publikum a zažehnalo potenciální nudu, muselo představení planetária pečlivě kormidlovat mezi astronomií a podívanou; Franz Fieseler se v roce 1932 nechal slyšet: „Málokdo si je vědom faktu, že dospělý návštěvník se zpravidla nechce nechat poučovat, ale jen se dívat kolem sebe; chce zírat a žasnout a my bychom mu v tom neměli bránit."[84] Postarat se o rozptýlený pohled muzejního diváka, kterého lekce astronomie příliš nezajímá, nebylo jednoduché; obavy z možné degradace astronomie se začaly ozývat již v roce 1928, kdy v samotném Německu navštívilo představení planetárií na 200 milionů lidí. V tomto kontextu prohlásil Riesman, že „se všude dbá na to, aby ukázky nedegenerovaly a nestaly se senzačními exhibicemi, nýbrž dál divákům zprostředkovávaly vhled do vesmírných jevů".[85] Tyto obavy se ozvaly znovu v roce 1934, kdy ředitel Adlerova planetária Philip Fox pečlivě volil metafory a terminologii k vyjádření následujícího varování:

> Návštěvníci přicházejí za poutavou podívanou, chtějí spatřit nebesa lapená mezi muzejní stěny. Nechtějí vidět triviální hračku, napodobeninu hrající si na nebeskou klenbu; chtějí vidět nebesa zpodobněná v jejich důstojnosti a velkoleposti, která nás inspirují k tomu, abychom odhalili jejich tajemství, avšak zachovali jejich vznešenost.[86]

Foxova důstojná podívaná je očividně reakcí na strach, že se planetárium nechá nakazit populární kulturou; Spitz se obával „show ve stylu Bucka Rogerse", kdy představení za-

82) Leták na představení „Divotvorný svět" v Haydenově planetáriu (1945). SC-AMNH, file #10, Car Cards 1939–40, box 1, Guest Relations 1936–48.
83) W. L. L a u r e n c e, "Tour of the Sky" Opens Planetarium, s. 1.
84) F. F i e s e l e r, A Layman's Views, s. 3.
85) D. R i e s m a n, The Zeiss Planetarium, s. 240.
86) Philip Fox, cit. dle Clyde F i s h e r, The Hayden. In: *AMNH Planetarium*, s. 29.

hlcoval rachot zvláštních efektů. Spitz vysvětluje, že „zvláštní efekty mají v planetáriu důležitou roli, ale neměly by mu nikdy dominovat [...] jsou jako poleva na dortu – ta je velmi chutná a dodává dortu šmrnc, je-li konzumována rozumně. Když však někdo sní jen polevu, udělá se mu špatně – a zkazí mu to chuť na zbytek dortu.“[87] Snaha udržet rovnováhu mezi vědou a atrakcí se pro muzeum stala trvalou výzvou, a ne něčím, co bylo možné lehce vyřešit nějakým předpisem; ředitel Haydenova planetária T. D. Nicholson podal Dr. Albertu E. Parrovi z AMNH v roce 1961 krátkou písemnou zprávu reagující na představení planetária, v níž přešel přímo k věci: „Je snadné to přehnat se show, stejně jako je snadné to přehnat s vědou.“ Podle Nicholsona spočívá zásadní problém v tom, že „ty dvě věci se těžko kombinují“.[88] A přece se na Třetí mezinárodní konferenci ředitelů planetárií konané ve Vídni v roce 1969 ředitel planetária při Muzeu umění a vědy v Manitobě Dennis H. Gallagher přimlouval za použití zvláštních efektů, které mají zaujmout publikum a také jeho pozornost udržet; planetárium podle Gallaghera nemůže „držet krok s obdivuhodnými technikami televize a filmu“. Namísto nich doporučil zvláštní efekty jako například „náhlé objevení zvláštního panoramatu, typické znělky či létajícího talíře, který se zastaví uprostřed oblohy a pak náhle zmizí“ (rychlé tempo střihu zde připomíná televizní strukturní princip „toku“, kdy se obrazy a zvuky prolínají v jednolitém proudu a přechod od programového obsahu k placené reklamě probíhá bez přerušení).[89]

Recept na to, jak udržet rovnováhu mezi fakty a zvláštními efekty, tedy neexistoval a závisel do velké míry spíše na subjektivním zájmu ředitele a týmu kurátorů, designérů a techniků; nicméně v rámci komunity planetárií vládl konsenzus, že „představení by se *neměla* dělit na populární program pro návštěvníky, kteří se přijdou podívat jen jednou za čas ze zvědavosti, a na vědečtější pořady řazené do cyklů vzdělávacích přednášek na jednotlivá témata“.[90]

Můžeme se jen dohadovat, co by si asi Fox a jeho společníci pomysleli o představeních laseria v sedmdesátých letech, spojovaných s psychedelií a drogami, kde „na vás vyskakují fantastické světelné obrazy“.[91] Jeho poznámka o „triviální hračce“ zní spíše jako rýpnutí na adresu komerční podoby domácího planetária, které navrhnul Armand N. Spitz. Avšak přibližně v době, kdy Fox varoval před senzačním pojetím „nebes“, se ře-

87) A. N. S p i t z, Planetarium, s. 81.

88) Oběžník T. D. Nicholsona pro Alberta E. Parra, 5. květen 1961, SC-AMNH.

89) D. H. G a l l a g h e r, The Potential of the Planetarium, s. 43.

90) F. F i e s e l e r, A Layman's Views, s. 6.

91) Představení laseria hrají při vzniku planetária důležitou roli, prostor mi však nedovoluje, abych se jimi v této kapitole detailněji zaobírala. Partnerská společnost Laser Images Inc. se v roce 1971 stala součástí Haydenova planetária a v roce 1973 odehrála první koncert v Griffith Park Observatory. Nápad se zrodil v hlavě Ivana Dryera, zakladatele a prezidenta Laser Images Inc. V roce 1974 podepsal Hayden s Laser Images smlouvu, ve které se zavazoval k provozování pátečních a sobotních představení v 19:30, 21:30, ve 22:30 a eventuálně o půlnoci, pokud budou mít dostatečnou návštěvnost. Zásnuby Laser Images s Haydenem však přinesly i jistá rizika; největší starost mělo AMNH o to, aby publikum nezačalo laserium chápat jako jediný veřejný program, který Haydenovo planetárium nabízí, což by vzhledem k mnohem nižšímu rozpočtu na reklamu mohlo AMNH jen těžko napravit. V dopise Dryerovi z roku 1977 se navrhuje, aby se o vstupní bránu dělili půl na půl, tak jako tomu bylo na počátku jejich úmluvy, a AMNH tak mělo k dispozici odpovídající pole působnosti (Laser Images si totiž zabralo větší podíl). Dopis Marka R. Chartranda Dryerovi, III, 22. únor 1977.

ditel Buhlovy nadace (zřízené pod Buhlovým planetáriem) Dr. Charles Lewis zasazoval za převedení vědeckého jazyka do řeči srozumitelné širokým masám. Lewis kritizoval všeobecný nedostatek vědeckého vzdělání, který podle něj brzdil růst a úspěch „společenské kontroly“ a tvrdil, že

> nové vědecké objevy byly příliš dlouho cenným a utajovaným vlastnictvím vědců, kteří vnímali popularizaci jako vulgarizaci. Po celá léta panoval názor, že obyčejný člověk nemůže vědě rozumět, a překládání vědeckých pravd do srozumitelného jazyka se jevilo téměř jako neetické. Ta doba je už naštěstí za námi.[92]

Ačkoli Dr. Lewis neměl na mysli zrovna senzační představení, bylo extrémně těžké jim odolat, zvláště když tak přitahovaly davy. Některá planetária, jako například Moreheadovo planetárium v Chapel Hillu ve státě Severní Karolína, zašla tak daleko, že publiku nabízela „spektakulární efekty“:

> V jedné ze vzrušujících a barvitých sekvencí zažijí návštěvníci simulaci doby ledové a uslyší záznam rozhovoru z vysílaček a přijímačů posádky umělého satelitu a zbytku lidstva na Zemi uvězněného mezi obřími panoramatickými ledovci, které diváky obklopí ze všech stran. V jiné sekvenci se po celé kupoli rozprostřou blesky za hřmění simulované bouřky a prudkého vlnobití.[93]

Začlenění zvláštních efektů do programu planetárií bylo nepostradatelnou nutností od padesátých let, kdy se také při popisu představení začalo používat termínu „drama“. Článek v průvodci k Haydenovu planetáriu z roku 1964 vyjmenovává dlouhý seznam efektů, které má k dispozici přednášející na kontrolní desce: „duhy, zatmění Slunce,

---

Představení mělo předpremiéru 27. září a pro veřejnost bylo přístupné od 30. září roku 1974 (informace in file #1 /Laserium 1974–75/, box 6, Lectures, Courses, Symposia, Special Events, Laserium, Albert Einstein, SC-AMNH). Doplňující informace viz Michael C a s s u t t, Laserium: A Behind-the-Scenes Tour of Tomorrow's Multimedia Entertainment. *Future Life*, 1979 (listopad), s. 52–55. V interview z roku 1980 přirovnává Dryer zážitek laseria k tomu, jako by vám otevřeli pravou část mozku, probudili vaši představivost a vytvořili možnost lepší komunikace. Na dotaz, zda představení laseria nezahltí a neotupí mysl diváků stejně, jako to dělá film a televize, Dryer odvětil: „Představuji si, že za dvacet let se bude podstatný prožitek umění odehrávat ve vesmírné kolonii. Namísto polokoule však půjde o kouli, a diváci nebudou sedět, nýbrž létat podél holografických obrazů, které budou vytvářet vlastními myšlenkami, vlastní představivostí, a budou je podřizovat tomu, co do nich sami chtějí promítnout. Jejich fyzická orientace v prostoru, rychlost či směr letu tak bude mít vliv na to, jak budou tyto obrazy vypadat.“ Ben S i n g e r, Illuminating World of Laserium. *Probe*, 1980 (září), s. 51.
Bylo by také možné se doširoka rozepsat o drogové kultuře, která nalezla živnou půdu právě v psychedelických show 70. let. V archivech Haydenova laseria se nacházejí nesčetné dopisy, které si stěžují na vše od užívání marihuany po neslušné chování a vpouštění opozdilců po začátku představení, či vyjadřují obavy z možných škodlivých následků laserů. V jednom z nich si Patricia A. Reillyová (sama dvacátnice) v roce 1974 stěžuje na šestnácti až dvacetileté diváky, kteří při představení rušili natolik, že muselo být na deset minut přerušeno. Tato „děcka“, jak uvádí, byla „buď opilá nebo zkouřená trávou [...] a dokonce během představení neohroženě nechala kolovat zapáleného jointa“. Dopis Reillyové adresovaný Haydenovu planetáriu, AMNH, 12/16/74 in file #1 (Laserium 1974–75), citace viz výše.

92) Cit. dle J. M. C h a m b e r l a i n, The Development of the Planetarium, s. 270.

93) Billy A r t h u r, Please Fasten Your Seat Belt, Next Stop the Moon. *Tarheel Wheels*, 15. únor 1958, s. 3.

Měsíce, a dokonce polární záři. Průběh představení může oživit vířením sněhu nebo bouřkou s hromobitím, při kterém se uši posluchačů plní zvukovými efekty i hudebním doprovodem."[94]

Prolínání obrazů a zvláštních efektů ve čtyřicetiminutových představeních planetária se považovalo za nezbytnou zbraň v boji s klesajícím diváckým zájmem (a ospalostí), jak vyplývá z publikovaného rozhovoru skupiny designérů a techniků z planetária Franklinova Institutu z roku 1971. Jeden z nich v debatě o roli filmových smyček a dalších vizuálních efektů prohlásil: „Chtělo by to víc vizuálních efektů. Prostřední část je samá astronomie a jestli to něčím neproložíme, mohli by lidé začít ztrácet pozornost."[95] O něco cyničtější zhodnocení cílů planetária podal William H. Barton v krátké zprávě pro ředitele Haydenova planetária A. E. Parra v padesátých letech:

> Úkolem planetária je pořádat jednoduchá, populární představení pro širokou veřejnost [...]. Planetárium je velmi omezený nástroj. Jeho efektivní využití vyžaduje neustálou snahu o to, aby pořady nebyly monotónní či nudné. Stejné představení dáváte pořád dokola. Trik je v tom, aby to publikum nepoznalo.[96]

Buhlovo planetárium ve státě Filadelfie používalo termín „nebeské divadlo", který zahrnoval představení jako „Výzva vesmíru" či „Divy počasí". V publikaci Buhlova planetária *Orbit* se líčí, jak tyto produkce „využívají mnoho zvláštních efektů včetně panoramatických projekcí, které vytvářejí neobvyklé lokace [...] za použití rozmanitých audiovizuálních prostředků".[97] Kupole planetária je tedy prázdným plátnem, na kterém kurátoři ve spolupráci se specialisty na audiovizuální postupy předvádějí astronomii jako umění *i* vědu, jak odtušil Donald S. Hall, ředitel administrativní a vzdělávací sekce Strasenburghova planetária v Rochesteru ve státě New York: „Představení planetária je kombinací divadelního umění a astronomie jako vědy [...] vytvoří se scénář, namalují obrazy, postaví projektory, nahrají se hudební a zvukové efekty."[98] Představení nazvané „Záblesky z celého světa", které se hrálo v planetáriu Charlese Haydena v Bostonu v roce 1962, slibovalo vzrušující podívanou včetně „slunečních bouří [...], horkých koblih kroužících kolem Země [...], nebeský maják [...] s *detailními záběry* startu raket, kroužícího satelitu, Měsíce, smrtonosných Van Allenových pásů a mnoho dalšího".[99] Planetária také dozrávala v padesátých a šedesátých letech za éry tematických parků a disneyovské zábavy, dalších důležitých formujících kontextů. Kde však v tomto dramatu ve stylu Hollywoodu či Las Vegas zůstalo nebe? Rozpleťme nyní tento důležitý diskursivní řetězec, který s populární kulturou splynul paradoxně bez problémů.

---

94) Hayden Planetarium. In: *Hart's Guide*, s. 816.

95) Heavens! *Franklin Institute News*, 1971 (jaro/léto), s. 5.

96) Oběžník William H. Bartona Jr. pro ředitele A. E. Parra (bez data), File #8 (A. E. Parr, Director 1939–64), box 3, Correspondence, SC-AMNH.

97) Buhl Planetarium, "Sky Dramas." *Orbit* (bez data). Buhl Planetarium folder, SC-AMNH.

98) Donald S. H a l l, brožura Strasenburghova planetária v Rochesteru (1969). Strasenburgh Planetarium folder, SC-AMNH.

99) Leták na představení „Záblesky z celého světa" (hrálo se od 1. 4. 1962) v planetáriu Charlese Haydena v Bostonu. File QB 70 H35, SC-AMNH.

„Nebeská dobrodružství": blíže Bohu v nebeských výšinách

A ten Bůh-stroj poroučí nebesům.
Walter Kaempffert (1928)[100]

Pojetí představení planetária jako „nebeského divadla" (což byl obrat, který v roce 1938 použili Nils Hogner a Guy Scott, autoři *Kresleného průvodce po New Yorku*)[101] či názor, že „pomocí obyčejných nástrojů vyrobených člověkem je možné přiblížit nebesa Zemi", se ve 20. století staly v diskursu o planetáriích běžným tropem. Zřejmě nejvýstižněji je vyjádřil Armand N. Spitz, když v roce 1928 prohlásil, že „nikdy neexistovala univerzálnější metoda, jak šířit poznatky o nebi".[102] Vzhledem k tomu, že nebe se údajně nachází ve svrchní atmosféře, je průnik obou diskursů sotva překvapením. Všudypřítomný je i tajemný realismus oblohy na kupoli planetária, zvláště pak iluze nesmírného prostoru, který ustupuje do nezměrných, neznámých hloubek. K této asociaci zřejmě přispěl i samotný tvar kupole; tak například v roce 1958 popsal spisovatel Billy Arthur dojem, že „jedinečný charakter budovy z ní činí duchovní i kulturní nebe"; tento postřeh se objevil téhož roku i v brožuře Zeissova planetária, kde se psalo: „Hodina strávená v Zeissově planetáriu je jako hodina v mystickém chrámu, kde můžeme zapomenout na svět a jeho neustálý shon."[103] Spitz rozšířil náboženskou metaforu o abstraktnější pojetí spirituality, která zřejmě měla uvolnit napětí za studené války. V roce 1959 napsal:

> Planetárium může být inspirující a může hraničit s téměř náboženskou zkušeností, aniž by se však snižovalo k sektářství. Jeho pomocí můžeme rozvíjet porozumění abstraktnu, a i těm nejcyničtějším divákům může poskytnout pocit sounáležitosti s ostatními lidmi, kteří stejně jako oni mají tu možnost alespoň trochu porozumět vesmíru, jehož jsou součástí [...]. Planetárium může být i psychologicky terapeutickou zkušeností. Může nám pomoci uvolnit napětí, změnit náš pohled na věci, které se zdají být samozřejmé, či relaxovat, stejně jako prostě pocítit estetické potěšení.[104]

Pojetí planetária jako zprostředkovatele univerzálního humanismu, porozumění umění či stavu zenové meditace zaznělo i v názoru ředitele planetária v německé Bochumi Heinze Kaminského, který v roce 1966 planetárium chápal jako „prostor, v němž se návštěvník může oprostit od všeho, zvláště pak od každodenního života, a odpočinout si za poslechu hudby pod hvězdnou oblohou, kdy se *ponoří do kontemplační nálady*, která se

100) Termín „Nebeská dobrodružství" z nadpisu byl převzat z titulku anonymní recenze Haydenova planetária z časopisu *Vogue* (15. prosinec 1935). Epigraf přejat z W. K a e m p f f e r t, Now America, s. 11.
101) Hayden Planetarium, s. 31.
102) A. N. S p i t z, *The Pinpoint Planetarium*. New York: Holt 1940, s. 1–2.
103) Arthur, "Please Fasten," 1; and "Genealogy of the ZEISS Planetarium," in *The Zeiss Planetarium* brochure, 1959, SC-AMNH.
104) A. N. S p i t z, *Pinpoint Planetarium*, s. 81.

může prohloubit až do stavu hluboké meditace".[105] Kaminski byl sice dychtivým propagátorem planetária coby schránky pro dobrou karmu, varoval nicméně před hraním vyloženě náboženské hudby, která by mohla prožitek planetária lehce zvrátit až do polohy náboženského uctívání.[106] O kvazireligiózní povaze prostoru planetária lze snad ještě pochybovat, jeho obsah však tuto vazbu jen potvrzuje; ne nadarmo načasovává většina amerických planetárií své programy na dobu nejvýznamnějších událostí křesťanského kalendáře, jako je tomu v případě „Hvězdy betlémské"[107] či „Velikonočního probuzení".[108] V motivu Narození Páně se „střetává náboženství, věda, historie a filosofie a společně rozjímají o ‚Hvězdě' a věčných otázkách, které nám pokládá: jde o přírodní jev, či o nadpřirozený zázrak?" To se alespoň dočteme v programu o Narození Páně Moreheadova planetária v Severní Karolíně.[109] V oběžníku z roku 1958 nabízelo program pro žáky sedmých až dvanáctých tříd nazvaný „Ďáblové, démoni a hvězdy" a „Umučení Krista", živý obraz, který „líčil ponurost Ukřižování, mučení a utrpení Ježíše na Kříži, po kterém následuje sláva a radost ze Vzkříšení".[110] Vánoční představení, hlavní tahoun snad všech planetárií ve Spojených státech padesátých a šedesátých let, nejenže podtrhovalo nesekulární zaměření ředitelů a kurátorů, ale poskytovalo také skvělou příležitost blýsknout se se zvláštními efekty. Ve Vánočním představení v AMNH se v roce 1948 objevil „překrásný kolotoč plný nejrůznějších zvířátek, sáňky a jiné vánoční efekty".[111] To přímo nahrávalo Chamberlainově dekretu z roku 1958 o úloze planetária ve Spojených státech, které podle něj mělo být „něčím víc než pouhým výstavním prostorem. Mělo sloužit několika pánům: vzdělání, vědě, potěšení i hájemství ducha."[112]
Komponovaná fotografie k Vánočnímu představení Haydenova planetária zobrazující publikum, projektor a hvězdu betlémskou je působivým dokladem role dramatičnosti při utváření prožitku. Tři mudrci zahalení v pláštích vstupují do kuželu světla, jako by stáli na podiu, projektor se tyčí k obloze jako středověký mučící nástroj. Zobrazení světla do-

105) Heinz K a m i n s k i, Symphonic Museum in the Planetarium. In: H. K a m i n s k i (ed.), *Second International Planetarium Directors Conference*, s. 97. V listopadu roku 1966 zavedlo planetárium v Bochumi „tichou hodinku", kdy představení planetária na podzim a v zimě namísto komentáře doprovázela symfonická hudba.

106) Tamtéž.

107) „Hvězda betlémská" představovala pro většinou planetárií jeden z hlavních „trháků"; Moreheadovo planetárium tak například v roce 1949 zaznamenalo rekordní účast diváků na představení, celkem 31 863.

108) Vánoční představení „Hvězda betlémská" Haydenova planetária z roku 1978 bylo druhým nejdelším vánočním představením v New Yorku; primát měla každoroční extravaganza v Radio City Music Hall. Department of Astronomy and the American Museum Hayden Planetarium. *Report of the Scientific and Education Departments*, AMNH, červenec 1977–červen 1978, s. 7.

109) Leták bez názvu, University of North Carolina Morehead Planetarium File, SC-AMNH.

110) B. A r t h u r, Please Fasten, s. 3.

111) Dopis Gordona A. Atwatera pro Antoinettu Gioudano (27. říjen 1948). File #14 (korespondence říjen–prosinec 1948), box 1, Guest Relations Bureau 1936–48, SC-AMNH. 16. 12. 1970 uvedlo Haydenovo planetárium první vánoční představení ve španělštině; navštívilo jej 600 dětí. Vymyslel to interní doktorand astronomie Tom Carey, který sloužil v mírových jednotkách v Kolumbii. V průběhu představení se údajně ozýval „chichot, potlesk a výkřiky viva!" Meriemil R o d r i g u e z, Planetarium Tells the Story of la Navidad. *Daily News*, 17. prosinec 1970. File #2 (News Clips), box 2, News Clips 1968–84, SC-AMNH.

112) J. M. C h a m b e r l a i n, The Development of the Planetarium, s. 267.

dává této fotografii zajímavý diskursivní podtext, pod jehož slupkou se nachází fascinující metakomentář k cirkulaci významů, a to jak světských, tak duchovních. Vrstvení biblického, astronomického a komerčního kýče v ikonografii Narození Páně zobrazené na této fotografii toho prozrazuje mnoho o heterogenním původu a valencích představení planetária; pohled upřený vzhůru je neobyčejně hutným a silným znakem stvrzujícím neospiritualistický podtext planetária coby chrámu uctívání, zatímco ikonografie Narození Páně (nebe, hvězda i mudrci vypadají, jako by je vystřihli z vánoční pohlednice či příběhu o narození Páně pro děti) obrazu dodává zřetelně populární nádech. „Vánoční představení si tak opatrně prošlapávalo cestičku mezi astronomickými teoriemi o zjevení hvězdy, zmiňovanými v první polovině představení, a vysvětlením křesťanským, které bylo uctivě zakomponováno do hudby, světel, barev a výkladů."[113] Za doprovodu sváteční hudby a promítání nám vyprávění „prezentuje veškerá vědecká vysvětlení toho, proč tehdy na nebi zazářila ‚hvězda', ale ponechává prostor i těm, kteří v tom chtějí vidět zázrak. *Vysvětlení badatelů je fascinující exkurzí do historie a astronomie.*"[114]
Planetárium tedy ve svém Vánočním představení muselo promlouvat ke svým dvěma pánům – astronomii a populární kultuře; nejlépe to v roce 1935 pro deník *Saginaw Michigan News* shrnuje Clyde Fisher: „Věda tváří v tvář této podivuhodné události nabízí možná řešení, aniž by dogmaticky tvrdila, že pronikla do hlubin poznání tohoto tématu."[115] Tyto citáty mají opatrně uhladit rozpor mezi křesťanským vysvětlením hvězdy betlémské a astronomickými teoriemi; kromě toho, že se muzeum nechce dotknout křesťanských diváků, jejichž víru by mohlo revizionistické astronomické vysvětlení podkopat, si také nechce znepřátelit křesťanské investory. Fantazijní cestování časem do prvního století před Kristem má odvést pozornost od eventuálního rozvratného narativu, jak vyplývá ze synopse Vánočního představení v Haydenově planetáriu z roku 1977; představení kladlo série otázek a konstruovalo předmět svého zkoumání spíše ve vědeckých termínech než jako přímé zpochybnění křesťanské teologie:

> Co to vlastně byla hvězda betlémská [...] byla to kometa? Zářivý meteor? Někteří tvrdí, že to byla nova – „nová" hvězda či vzácné seskupení planet. Až si prohlédneme třpytivou zimní oblohu, vydáme se s velkým projektorem planetária na cestu zpět do doby prvních Vánoc, a tam prozkoumáme astronomické možnosti betlémské hvězdy.[116]

Ať už cestování časem směřovalo do prvního století před naším letopočtem či do intergalaktické budoucnosti, představovalo zásadní konceptuální rámec pro porozumění imerzivní funkci představení planetária; obojí se navzájem inspiruje, pohroužení posiluje po-

113) I. M. L e v i t t, The Planetarium, s. 16.
114) Anon., Stellar Performance. *New York Times*, 1. prosinec 1984 (můj důraz).
115) Anon., Astronomer Shows Star of Bethlehem. *Saginaw Michigan News*, 3. prosinec 1935. File #1, box 1, News Clips 1926–67, SC-AMNH.
116) Dopis pomocného astronoma Haydenova planetária K. L. Franklina Kennethu A. Briggsovi, náboženskému redaktorovi *N ew York Times* (26. 11. 1976), který obsahuje synopsi chystaného Vánočního představení. File #2, box 19, Administrative Papers Correspondence Exhibits-Expositions, SC-AMNH.

cit virtuálního cestování a naopak. Také bychom neměli přehlížet demokratizační potenciál celého aparátu, jak poznamenává ředitel Londýnského planetária King: „Možnosti planetária jsou nesmírné, protože člověk vyrobil dokonalý nástroj, díky němuž může kdokoli na světě vidět a pochopit divy, které se na obloze odehrávají, ať už v minulosti, současnosti nebo budoucnosti. Během čtyřiceti minut toho stihne vidět víc než za celý život.“[117] Virtuální cestování tvořilo v historii planetárií základní diskurs, předcházelo stavbě kupolí a lze ho zpětně vysledovat až do 18. a 19. století, kdy byli lidé okouzleni glóby a cestami okolo světa. Historik Arthur Middleton poukazuje na to, že objevné cesty, jaké podnikal například kapitán James Cook, byly i s trasami lodí zaznamenávány na povrch glóbů. Nápisy dokumentující Cookovy cesty – dva z nich například zněly „Místo vyplutí kapitána Cooka, 1778“ a „Kapitán, Vancouver, duben 1792“ – pozorovatele upozorňovaly na poměrnou novost globálního cestování a na imperiální odkaz Velké Británie, který na glóbu zanechala. Při výrobě glóbů se také aktualizovaly informace, jako byla zpráva o Cookově smrti, která byla zahrnuta do nových verzí (jeden takový nápis hlásal: „Otaheti, zde byl domorodci zabit kapitán Cook“). Časová rovina tak mohla být doslova vyryta do povrchu glóbu.[118] Tento diskurs přirozeně pronikl i do světa kupolových planetárií, kde nalezl vhodný objekt v Zeissově projektoru, který byl umístěn v samém středu představení a dokonce připomínal stroj času, jak poznamenal King v roce 1959:

> Zeissův projektor dokáže zhustit čas tak mimořádně, že je hotovým strojem času. Celá nebeská podívaná je jakoby kouzlem zrychlená. To, co by jindy trvalo dny, měsíce či roky, se nad námi přežene za několik minut. Jednotlivé země ustupují zpět, až se octneme v Palestině v době narození Páně a spatříme „betlémskou hvězdu“.[119]

„Ať už je „zrychlený“ či „ustupuje zpět“ (což je v mnoha ohledech ekvivalentem filmového „flashbacku“ či „flash-forwardu“), je čas klíčovým idiomem uspořádání představení planetária. Projektor se pohybuje po časové ose od jednoho konce k druhému a předvádí tak změny, ke kterým dochází na noční obloze díky pohybům Země. Cestování tak tvoří nedílnou součást představení, je jeho mízou, organizačním principem i reklamním tahákem. Tak jako tvůrci panoramatu před vstup do kupole s kruhovými obrazy umísťovali tmavé chodby, aby posílili iluzi prostorové (a eventuálně) časové relokace (a dislokace), používali architekti planetária před vstupem do kupole nakloněné plošiny, aby „vytvořili iluzi cesty vzhůru za hvězdami“.[120]

„Je to cestování v křesle par excellence“, píše se v brožurce k pořadu „Místo člověka ve vesmíru“, který se uváděl v Planetáriu Charlese Haydena ve Vědeckém muzeu v Bostonu v roce 1971: „316 návštěvníků, pohodlně usazených v polstrovaných sedačkách kruhově uspořádaných kolem projektoru, podniká cestu kolem světa, do vesmíru a do libo-

117) H. Ch. K i n g, *The London Planetarium*, s. 15.
118) A. M i d d l e t o n, Globes of the Early 19th Century, s. 90.
119) H. Ch. K i n g, *The London Planetarium*, s. 15.
120) Generální ředitel AMNH Henry Fairfield Osborn, cit. *AMNH Planetarium*, s. 33.

volného okamžiku v dějinách, v minulosti či budoucnosti [...] výsledkem je poučný i zábavný kaleidoskop efektů." Omšelá klišé jako „v planetáriu XY vždy budete mimo tento svět" fungovala jako reklamní a novinářská zkratka. V článku o Moreheadově planetáriu v Chapel Hillu v Severní Karolíně s názvem „Připoutejte se, prosím. Příští zastávka Měsíc" spojuje Billy Arthur fantazijní svět (mužského) dobrodružného vědeckofantastického komiksu s přesvědčivou rétorikou současných/moderních reklamních hesel:

> Ať je venku ošklivo nebo hezky, svítí slunce nebo zuří blesky, prostě se připoutáte, obkroužíte svět a za pár minut prosvištíte miliony vesmírných mil. Stačí deset, patnáct minut – poletíte rychleji než všechny Sputniky, Vanguardy, Thórové nebo Jupiteři.[121]

Planetária divákům nabízejí únik před „otupující clonou prachu a kouře" a dovolují jim cestovat jak v prostoru – ať už na sever za divem půlnočního slunce či na jih za Jižním křížem –, tak v čase, „aniž by se hnuli" ze svých sedadel. Možnost diváky virtuálně přenést do kosmu a vydat se s nimi na astrální exkurze po obloze minulosti i budoucnosti byla vždy úzce vázána na schopnost projektoru cestovat v čase. V roce 1935 definoval autor R. L. Bertin projektor jako přístroj uzpůsobený tak, že „dokáže předvést relativní pozici a pohyby hvězd a planet v kterémkoli časovém období tak, jak je bylo možno spatřit z kteréhokoli místa na Zemi".[122] Na počátku padesátých let dovedlo Haydenovo planetárium při AMNH analogii cestování v čase až do krajnosti, a to když napodobovalo cestovní kancelář, kde si děti mohly „zakoupit" lístky na Měsíc.[123] Plakáty připomínající reklamy na zájezdy s plným servisem vychvalovaly vzrušující exkurzi a vyzývaly dětské (i dospělé) diváky, aby si osvojili myšlenku virtuálního cestování skrze hraní rolí (zaměstnanci muzea vystupovali jako pracovníci cestovní kanceláře). Když v roce 1969 na Měsíci přistálo Apollo 11 a fantazie se tak stala realitou, Haydenovo planetárium bryskně využilo enormního zájmu veřejnosti o tuto historickou událost. Součástí speciálního programu věnovaného přistání Apolla 11 bylo i deset letušek amerických aerolinií, které hrály roli „hostesek [...] oděných do kosmických kostýmů z populárního filmu 2001: Vesmírná odysea". Jako „doprovodná hudba" posloužil soundtrack tohoto dnes již kultovního filmu Stanleyho Kubricka z roku 1968. Ze slavnostního oběda na oslavu přistání si hosté odnesli podnosy, které byly replikou plakety umístěné na Měsíci, a nádobky s vesmírnou stravou.[124] Událost, jejímž sponzorem byla Western Union International, je ranou ukázkou toho, jak muzeum bez problémů integrovalo techniky public relations

121) B. A r t h u r, Please Fasten, s. 1.

122) R. L. B e r t i n, Construction Features, s. 449.

123) Joseph Kaselow cituje NASA, když předpovídá, že komerční cestování na Měsíc nebude možné dříve než v roce 2000. J. K a s e l o w, Selling Trips to the Moon. *World Journal Tribune*, 19. únor 1967.

124) Tisková zpráva Special Event Coverage of Apollo Splashdown, 1969, Western Union International, New York, 23. červenec 1969. General Information File 1935–86, 2, SC-AMNH. Banka Western Union International, která byla sponzorem události, si také na zakázku objednala desetiminutový film promítaný před přistáním. Jmenoval se *Správní lidé ve správný čas* a představoval muže z letadlové lodi USS *Hornet*.

Edwarda Bernayse ve spojení s oslnivým hollywoodským stylem. Fakt, že tento kolosální úspěch amerického vesmírného výzkumu slavily i další korporace (WUI a AA) naznačuje, s jakou lehkostí se planetárium vypořádalo se světem obchodu, astronomie, public relations i populární kultury. Vzhledem k obrovskému nárůstu návštěvnosti planetária, který následoval po misi Apolla 11, by bylo krátkozraké, aby se AMNH do akce nezapojilo.

Ambiciózní program vesmírného výzkumu NASA v osmdesátých letech 20. století způsobil podobný vzestup návštěvnosti, ačkoli producent a přednášející Haydenova planetária Larry Brown v roce 1986 v článku pro *New York Times* otevřeně přiznává, že nešlo o vliv jediného zdroje, nýbrž spíše širšího intertextuálního souhrnu obrazů, zvuků a vědeckého výzkumu: „Obnovený zájem o oblohu stoupal s přívalem sci-fi filmů, rozhlasových stanic, hrajících kosmickou hudbu, návratem Haleyovy komety, raketoplánem a satelitními sondami.“[125] Následkem zvýšeného zájmu o vesmírná představení stouply v obchodech planetárií tržby. Například obrat obchodu s dárkovým zbožím v Haydenově planetáriu se v letech 1984 až 1986 zdvojnásobil (Rose Center v AMNH má svůj vlastní tematický obchod). Možnost přinést si domů suvenýr z virtuální vesmírné cesty (jakou měli VIP hosté oslavy přistání Apolla 11) či si zakoupit jiné upomínkové předměty má svůj předobraz v propagaci planetária z mnohem dřívější doby – z roku 1928, kdy Armand Spitz navrhl domácí planetárium a představil je na trhu. Vzhledem k tomu, že „obraz oblohy si nelze odnést z planetária domů a tam jej prostudovat“ (a jelikož v té době „má jen málokdo možnost navštěvovat představení planetária pravidelně“), dosáhly Spitzovy obchody vrcholu také díky přenosnosti zařízení, což nás do jisté míry vrací zpět do 18. a 19. století, do doby mechanického planetostroje z obrazů Jamese Wrighta: „Tímto obyčejným lidským výtvorem si lze přitáhnout nebesa k Zemi.“[126] Vliv je však oboustranný, neboť jak v interview v roce 1954 poznamenal sám Spitz, může domácí planetárium „povzbudit zájem o složitější demonstrace, které je možné provést jen za pomoci větších přístrojů“.[127]

Cesta k nebesům však zanechala nesmazatelný dojem v lidské představivosti daleko dříve, než se přistání na Měsíci stalo realitou, a to díky Georgesovi Méliès ovi a jeho oslavě vesmírného cestování z roku 1902 s názvem Cesta na Měsíc. Cesta na Měsíc byla oblíbeným (a snadno předvídatelným) tématem, na které se představní planetária zaměřilo; publicistům a recenzentům poskytovalo celou řadu intertextuálních odkazů, zvláště pak vzhledem k roli, kterou vesmírné cestování hrálo v populární imaginaci. O přistání na Měsíci hovořila i autorka článků pro mládež Betty Betzová, když ve svém sloupku „Betty Betz Bets“ v roce 1946 své mladé čtenáře zapřísahala:

> Kupte si lístek na tuto okružní jízdu snů, která byla tak realistická, až jsem se musela štípnout, abych zjistila, zda skutečně nejsem v raketě s pohonem na atomovou energii a s posádkou vesmírných pilotů. [...] Dívali jsme se z velkého okénka

125) Brown, cit. dle For Sale: The Moon and Stars. *New York Times*, 3. březen 1986; úryvek in: General Information File 1935–86, SC-AMNH.

126) A. N. S p i t z, *Pinpoint Planetarium*, s. 1–2.

127) Spitz, cit. dle S. M. S p e n c e r, The Stars Are His Playthings.

> a viděli, jak naše raketa přistává na jednom malém měsíčním kráteru. Když jsme přistáli, nebyly tam žádné stromy, tráva ani jiné formy života, protože na Měsíci není atmosféra, takže jsme jen zírali na útvary z kamenité lávy okolo.[128]

Jiný nadšený návštěvník v roce 1950 zaníceně psal o tom, že „to bylo udělané tak realisticky, až jsem cítil, jak letím vesmírem, a najednou – bác – byl jsem na Měsíci“.[129] Podobně jako diaprojektor, který koncem 19. a začátkem 20. století také představoval mechanický prostředek umožňující virtuální turistiku promítanou na plátno, byl projektor planetária v podstatě obrovským diaprojektorem, který ředitel Adlerova planetária a astronomického muzea Philip Fox definoval jako „několik projektorů, které vrhají obraz na vnitřní stěnu velké hemisferické kupole“.[130] Projektor, který připomínal „obrovskou ‚laternu magiku‘„ (model z roku 1935 obsahoval přes 120 stereoskopických lateren), dokázal dokonce vytvořit ekvivalenty filmových flashbacků a flash-forwardů, jak v roce 1935 v recenzi pro *New York Times* podotkl William L. Laurence: „Stačí zmáčknout tlačítko v planetáriu a člověk může poručit času, aby běžel dozadu či dopředu, jak se mu zlíbí.“[131] Projektor byl tedy z nejrůznějších důvodů a za nejrůznějšími účely chápán jako jakýsi hybrid mezi laternou magikou a filmovým projektorem; Fisher jej popisoval jako „oslavovaný stereoptikon, či sérii stereoptikonů; protože se však dokáže pohybovat, takže ukazuje všechny pohyby nebeských těles, má rovněž filmové kvality.“[132] Vzhledem k tomu, že laterna magika byla po dlouhou dobu fascinující součástí populární kultury, v jejímž rámci zosobňovala vše od náboženství až po vědu či turismus, je důležité nezapomínat na její použití v astronomii; zvláštní efekty, které ve třicátých a čtyřicátých letech 20. století (a později) bavily publikum v planetáriích, měly své dávné předchůdce právě v diaprojektoru či v laterně magice. V eseji Marian Lockwoodové, uveřejněném v publikaci *Book of the Hayden Planetarium* v roce 1935, do sebe zapadají principy časovosti, panoramatu a opakovaných návštěv:

> Měli bychom přicházet znovu a znovu se dívat na sprškу meteorů. [...] Měli bychom se vrátit a znovu s do široka otevřenýma očima hledět na polární záři, kterou v těchto zeměpisných šířkách sotva kdy spatříme. Měli bychom se vracet zas a znova, protože zde nalezneme věčně se opakující dramatické panoráma nebes.[133]

Aby mohli diváci plně ocenit prožitek planetária, byly jeho opakované návštěvy považovány za nezbytné. Ať už pozorujeme hvězdy či sprškу meteorů nebo si prohlížíme celé

128) The Teen Set, Betty Betz Bets; blíže neurčený novinový sloupek (asi 1946). File #12 (Guest Relations Bureau Press and Periodical Promotions, 1946–48), box 1, Guest and Relations Bureau 1936–48, SC-AMNH.

129) Dopis slečny Nelly Johnsonové paní Hauserové (6. listopad 1950). File #1, box 9, Administrative Papers, Correspondence, Exhibits-Expositions, SC-AMNH.

130) Philip F o x, *Adler Planetarium and Astronomical Museum: An Account of the Optical Planetarium and a Brief Guide to the Museum*. Chicago: Lakeside Press, 1933, s. 13.

131) W. L. L a u r e n c e, “Tour of the Sky“ Opens Planetarium, s. 1.

132) Tamtéž, s. 21.

133) M. L o c k w o o d, The Hayden Planetarium, s. 189.

„panoráma“ (panoráma a planetárium coby rozdílné znakové systémy se v tomto výkladu spojují v jedno), „není možné, aby [projektor] odhalil všechny své možnosti během pouhých čtyřiceti minut“.[134] Mělo se i za to, že opakované návštěvy umožní divákům různé pohledy na noční oblohu, jak ve své knize *Zeissovo planetárium* z roku 1926 tvrdí Dr. W. Villiger: „Za předpokladu, že planetárium navštíví opakovaně tytéž osoby, budou moci díky soustřednému uspořádání sedadel pohodlně sledovat oblohu z různých směrů, a to tak, že se při každém představení usadí na jiném místě.“[135]
Franz Fieseler nabízí další důvod, proč se do planetária vracet; dokonce otevřeně hovoří o ospalosti, která může představení doprovázet:

> Neznám nikoho, kdo by dokázal v Zeissově planetáriu pozorně sledovat přednášku od začátku až do konce. [...] Po první půlhodině je mnoho návštěvníků planetária tak znaveno, že začnou zívat a sotva se udrží v bdělém stavu; navíc se jedná o jev velmi nakažlivý. [...] I když se pokaždé snažím vnímat celou přednášku, nikdy se mi to nepodařilo úplně [...], proto je jedním z cílů přednášek naučit diváka chápat Zeissovo planetárium nejen jako pouhý předmět zvědavosti, něco, co prostě *musíte* vidět, ale také jako místo ponaučení a vzdělávání, které je třeba navštěvovat *znovu a znovu*.[136]

Imperativ, který je v těchto výzvách k opakovaným návštěvám latentně obsažen, posouvá výrazový rejstřík věcně střízlivého, vědecky odborného a čistě deskriptivního komentáře k tonalitám spíše liturgickým, kterých si lze všimnout nejvíce v eseji Marian Lockwoodové. Lze zde vystopovat kvazináboženský, až zanícený postoj k diváctví, které je zde konstruováno a které ilustruje doprovodná fotografie skupinky asi deseti chlapců, kteří hltají plátno umístěné v pravém horním rohu snímku. K fotografii se vztahuje popisek „Okouzlené publikum. Skupina chlapců, z jejichž tváří lze jasně vyčíst, co si o planetáriu a jeho ‚show‘ myslí. Takže žádná nuda?“ Fotograf použil výrazy chlapců jako rétorickou pomůcku, jak potvrdit a podpořit „prožitek“ planetária; uvozovky u slova „show“ však přeci jen prozrazují mírné obavy, co se týče použití tohoto termínu v kontextu vědeckého vzdělávání v AMNH (otázka ohledně nudy také poodkrývá obavu, že toto divadlo může být poněkud uspávající). Každopádně, jestliže mělo toto „okouzlení“ garantovat, že zažehná nudu, mělo planetárium se svým pokusem získat si srdce a mysli dětských diváků těžkou konkurenci, zvláště s ohledem na popularitu filmů promítaných v sobotu dopoledne a od padesátých let také televize.
Ikonický pohled vzhůru sedících diváků je znovu aktualizován v kontextu Cineramy, 2D a 3D filmů a také IMAXových filmů, kdy musí být do výrazů diváků vepsán onen „wow“ efekt (jak jinak poznat jeho velikost a realističnost?). Zobrazování diváků – spíše než předmětu, na který se dívají – podtrhuje centrální roli, kterou v prožitku planetária hraje vidění a vizualita. V konečném návrhu scénáře představení „Na počátku“, které se v Haydenově planetáriu hrálo v roce 1979, se opakovaně odkazuje k vidění: „Jestli přes-

134) Tamtéž.
135) W. V i l l i g e r, *The Zeiss Planetarium*. London: W& G. Foyle 1926, s. 52–53.
136) F. F i e s e l e r, A Layman's Views.

ně víte, kam se *podívat* [...]. Když se pozorně *zadíváte*" (s. 1); „Možná *vidíte* hlavu medvědice [...]." (s. 2); „Téměř každá kultura má vlastní způsob *pozorování* noční oblohy" (s. 5). Pojetí kolektivního pohledu na hvězdy na kupoli planetária se projevuje v proměně diváka v pozorovatele hvězd – avšak nikdy odborníka; tato role přísluší přednášejícímu či vypravěči.

Vizitkou Haydenova planetária byly fotografie diváků (zvláště pak dětských), nadšeně zírajících na kupoli planetária. Na jedné z nich je pět dětí, z nichž tři vyvracejí krky a zírají na strop kupole, jeden chlapec se dokonce drží za krk a dívá se doleva mimo fotografii. Nejvíce emblematickou a nezapomenutelnou tvář však má dívka, která se nedívá nahoru, nýbrž s vypoulenýma očima hledí skrze fotoaparát, jako by se v tom okamžiku ztrácela. Užaslý pohled na tváři dívky je okouzlující; to, že místo na kupoli se rozhodla zahledět přímo do samotného vesmíru, z dívky činí fascinující (a poněkud záhadný) subjekt; ačkoli je zaujatá právě probíhajícím představením, nereaguje na něj stejně jako její spolužáci. Přesto její úžasem doširoka rozevřený pohled efektivně vystihuje extatickou povahu prožitku. Dívku z fotografie bychom mohli srovnat s dvěma chlapci z Wrightova obrazu *Filozofova přednáška o planetáriu*, kteří se také ztratili v myšlenkách, nebo snad touží po niternějším kontaktu s astronomií. Coby reprezentace dětského setkání s astronomií jasně vypovídají o zaujaté imaginaci, o tělech a myslích hluboce zasažených představeními, které od sebe dělí dvě stě let.

Na tomto místě je užitečné zmínit další čtyři příklady diváctví související s planetáriem a astronomií, jež nám nabízejí fascinující pohled na různé, avšak spřízněné ukázky imerzivního diváctví, a to ze dvou perspektiv. Ačkoli se první dva z nich týkají planetária jen okrajově, jejich předmět úzce souvisí s druhem populární astronomie, který je zároveň k vidění ve většině planetárií, a proto určitě stojí za prozkoumání. Přední strana magazínu pro amatéry *Astronomy and You* konstruuje astronomii jako výrazně společenskou a sbližující zkušenost pro rodinu a přátele a slouží jako indikátor popularity, jíž astronomie dosáhla (a dodnes dosahuje).[137] Pod zářivě červeným titulkem je oválná matná kresba nukleární rodiny padesátých let shromážděné na zahradě před domem okolo dalekohledu na podstavci.[138] Keř v popředí a vzdálený dům v levém středním plánu jsou jedinými znaky civilizace. Dvě třetiny obrázku zabírá modrá noční obloha plná třpytících se hvězd. Znázornění rodiny (která stojí zády k pozorovateli) kodifikuje astronomii

137) Martin J. Shannon ve svém článku pro *Wall Street Journal* z roku 1967 o popularitě astronomie tvrdí, že „díky představivosti, kterou podnítilo desetiletí úspěchů na poli kosmického výzkumu, ve srovnání s nímž blednou celá století dosavadního rozvoje, se astronomie stává koníčkem lidí, jako jsou podnikatelé, ženy v domácnosti a další nevědecky založené povahy. „Shannon své tvrzení podpírá zdvojnásobením předplatného časopisu *Sky and Telescope*, kdy za posledních deset let stoupnul počet předplatitelů z 20 000 na 40 000, s vyhlídkou na deseti až patnáctiprocentní zisk v příštím roce. M. J. S h a n n o n, Gazing at the Stars: Hobby of Astronomy Lures More People. *Wall Street Journal*, 23. říjen 1967.

138) Společenský aspekt pozorování hvězd pod širým nebem se projevil i v případě programu venkovního pozorování hvězd, který pořádalo Haydenovo planetárium společně se správou parků města New Yorku v roce 1969. Program se nazýval „Pozorování hvězd – s hvězdami i bez" a konal se každou druhou středu ve 23:00 na trávníku Great Lawn v Central Parku. Nashromážděné publikum pořadem provázel přednášející za pomoci laserového ukazovátka a audio systému; na další doporučení pak atmosféru dokreslovala tlumená hudba v pozadí. Informace v oběžníku (4. duben 1968), file #14 (Stargazing in the Park, 1969, květen–srpen), box 1, Special Events at the Planetarium, 1949–73, SC-AMNH.

jako genderově rozdělenou zábavu, kdy ženy a dívky jsou přizvány za předpokladu, že budou spíše pasivně postávat opodál, než se jí aktivně účastnit. Na obrázku odpovídajícímu archetypálnímu zobrazení nukleární rodiny si můžeme povšimnout, že jediným členem rodiny, který dalekohled skutečně používá, je starší syn (časopis má působit na chlapce, aniž by se však na ně speciálně zaměřoval), zatímco jeho otec – „odborník“ – mu zezadu ukazuje jednotlivá souhvězdí. Matka a dcera, které se drží kolem ramen (pravděpodobně proto, že je chladno), pasivně přihlížejí (aby dívka vůbec dosáhla na okulár dalekohledu, museli by kvůli ní snížit podstavec!).

Tyto genderové stereotypy se přenášejí i na zadní stránku časopisu *Astronomy and You*, kde je znázorněn „hvězdný večírek“, jehož se účastní jen dvě ženy. „Hvězdný večírek“ je jedním z doporučovaných způsobů, jak z astronomie udělat společenskou a zároveň i vědeckou kratochvíli; důvodem pro jeho pořádání byla „očekávaná sprška meteorů, zatmění Slunce či nová kometa“, avšak častěji se „večírky pořádaly prostě proto, aby lidé sdílející stejný koníček spolu strávili večer“.[139] Zatímco jedna žena chystá na stole drinky, druhá sedí v popředí obrázku, vedle ní stojí muž s baterkou a udílí jí malou lekci astronomie. Stejné genderové stereotypy se objevují i v letáku Moreheadova planetária, na kterém je zobrazena rodina s dvěma chlapci a jedním děvčetem, jak stojí v (miniaturním) desetimetrovém planetáriu a pozorují znázornění Slunce a šesti planet nejbližších Zemi. Obrázek, který zachycuje i interaktivní prvek zařízení – návštěvníci mohli „zmáčknout knoflík a uvést tím planety a jejich satelity do chodu odpovídajícího skutečnosti“ a přitom poslouchat audiokomentář – opět propaguje kolektivní potěšení z prožitku v rámci konzervativní konstrukce „typické“ americké rodiny.[140]

Dalším zobrazením pozorovatelů astronomických jevů je pohled z ptačí perspektivy na čtyři řady diváků vzhlížejících na střechu kupole, která, soudě dle horní třetiny fotografie, znázorňuje měsíční krajinu a stovky hvězd mizejících v dálce. Přesné určení genderového profilu publika je poněkud obtížné, identifikujeme-li však muže podle počtu kravat na obrázku, zdá se, že muži převažují nad ženami zhruba v poměru pěti ku jedné. Ještě nápadnější než genderová nevyrovnanost je však znázornění světla a jeho zdroje; světelné paprsky nevyzařují z projektoru, nýbrž z obvodu místnosti přímo nad horizon-

139) Text pochází ze zadní strany časopisu *Astronomy and You* (nedatováno), který vydává Morrisonovo Planetarium z California Academy of Sciences, Golden Gate Park, San Francisco. Manila Envelope, Morrison QB70 M65 #1, SC-AMNH.

140) Vyzrálá podoba planetária vznikala v 50. a 60. letech 20. století, kdy galerie zároveň ovládly interaktivní exponáty řízené spínačem (více o jejich funkci v muzeu viz v další kapitole této knihy); tak například prototyp počítače zvaný Elecom, umístěný poblíž pouzdra s údaji o současnosti v prvním podlaží Haydenova planetária v roce 1954, byl „počítač [...], který dovedl provést výpočty problémů zadaných návštěvníky“. Otázky ohledně cestování v čase (rychlost, hmotnost, vzdálenost planet atd.) se vypsaly na formulář a podaly operátorovi z elektronického oddělení Underwood Corporation; stroj pak „napsal odpovědi na další formulář, který si návštěvníci mohli ponechat jako suvenýr“. Stroj také dokázal „vypočítat daně, určit, na jaký den připadne kterékoli datum či hrát hru Nim“. Úspěch Elecomu u diváků byl však tak velký, že docházelo k přetížení a tvořily se fronty. Šéf Haydenova planetária Joseph M. Chamberlain problém řešil tak, že zaměstnancům poslal oběžník, kde je nabádal, aby exponát nezmiňovali během přednášky, nýbrž ji ukončili o čtvrt hodiny dříve a skupinu zavedli přímo k němu, kde by jeden až dva vybraní návštěvníci kladli otázky technikovi Underwoodu. Oběžník, 18. únor 1954, od Chamberlaina panu Heelymu et al. File #1, box 9, Administrative Papers Correspondence Exhibits-Expositions, SC-AMNH.

tem a přelévají se po tvářích diváků, jako by předznamenávaly představení laseria (které vzniklo až později) a zároveň obrazu dodávaly ráz sci-fi, kdy diváci zaujímají roli ohromených pozemšťanů přikovaných k zemi nočními světly mimozemské vesmírné lodi (à la BLÍZKÁ SETKÁNÍ TŘETÍHO DRUHU Stevena Spielberga).
Projektor se na tomto vyobrazení stává *objektem* a nikoli *zdrojem* světla, což je neobvyklé převrácení situace, které však má důležitou diskursivní funkci s ohledem na dílčí součásti celkového prožitku planetária. Ačkoli tomu jeho obsah nenasvědčuje, jedná se o umělecké ztvárnění představení Haydenova planetária, které bylo otevřeno jako jedno z posledních ještě za zlaté éry výstavby planetárií, která trvala od poloviny dvacátých do poloviny třicátých let. Věnujme tedy závěr této kapitoly historii této instituce.

Přerod Haydenova planetária na prahu nového milénia

První planetárium založené v Americe bylo Adlerovo planetárium a muzeum; finanční prostředky na ně poskytl filantrop Max Adler a svou činnost zahájilo v roce 1930 (jako devatenácté planetárium na světě).[141] Během dalších pěti let byla ve Spojených státech otevřena ještě tři: Felsovo planetárium ve Filadelfii v roce 1933, Griffithovo planetárium v Los Angeles v květnu 1935 a Haydenovo planetárium, které bylo uvedeno do provozu 3. října stejného roku. Již o patnáct let dříve měl kurátor pro astronomii Dr. Clyde Taylor „jasnou představu o tom, jak by měl vypadat ideální astronomický sál" v AMNH; tento plán, jehož náklady v roce 1926 činily odhadem tři miliony dolarů, však nebyl nikdy realizován. Šlo o návrh „osmiboké stavby o průměru 38 metrů a o pěti patrech, z nichž poslední by přikrývala kupole".[142] Jeden z prvních astronomických exponátů vystavených v AMNH byl nepohyblivý model sluneční soustavy, který byl nainstalován ve foyer v přízemí v roce 1908.[143] Měl velký úspěch, a tak bylo v roce 1909 k instalaci přidáno „zpodobnění" Haleyovy komety. Do roku 1935 shromažďovalo AMNH své astronomické exponáty v takzvaném „Pro-astronomickém sále", kde byly umístěny i úlomky meteoritů a obrazy. Plány na výstavbu pravého Astronomického sálu byly postupně realizovány v průběhu dalších dvou desetiletí, v roce 1910 muzeum uveřejnilo zprávu nazvanou „Historie, plán a rozsah"; ředitele pro astronomii však jmenovalo až v roce 1924, kdy najalo profesora Princetonské univerzity Henryho Norrise Russella, aby vytvořil „mnohem detailnější plán umístění astronomických exponátů muzea".[144]
Stavba Haydenova plentária byla výsledkem kolektivního, 25 let trvajícího úsilí, aby astronomie nalezla v AMNH své místo. Kvůli finanční krizi v období Deprese muselo muzeum za realizaci projektu těžce bojovat, až si konečně zajistilo dotaci ve výši 170 tisíc

141) Výstavba Adlerova planetária stála 750 tisíc dolarů a během prvních deseti měsíců provozu je navštívilo celkem 1 532 437 diváků, z nichž 441 461 bylo platících a 1 090 976 mělo vstup volný. Hrubé příjmy sotva pokryly náklady na údržbu a období deprese mělo na placenou návštěvnost také zhoubný vliv. Informace z dopisu Clydea Fishera prezidentu Davidsonovi (25. duben 1933), SC-AMNH.
142) J. M. C h a m b e r l a i n, The Development of the Planetarium, s. 269.
143) Veškeré informace o rané historii astronomie v AMNH byly převzaty z *AMNH Planetarium*, s. 30 a násl.
144) Tamtéž, s. 31.

dolarů od Charlese Haydena.[145] Ve výzkumné zprávě, kterou pro Rose Center provedla společnost Higgins a Quasebarth, se zmiňuje fakt, že AMNH bylo poněkud rozpačité z neokázalé podoby budovy Haydenova planetária (a to jak ohledně místa, tak architektonického designu), jak vyplynulo z komentáře pro *Bulletin* AMNH z listopadu roku 1935, přiznávajícího, že „skromně vyhlížející stavba je něčím víc, než jak se jeví zvenčí“.[146] Mezi lety 1935 až 1985 navštívilo Haydenovo planetárium přes 25 milionů lidí, v roce 1982 pak bylo téměř měsíc zavřeno, neboť přecházelo na počítačový systém (šlo o závěrečnou fázi obnovování zařízení, které začalo již v roce 1976 a které díky dalšímu grantu Nadace Charlese Haydena pokračovalo v roce 1981).[147]

V průběhu více než sedmdesáti let od založení Haydenova planetária při AMNH se toho v této instituci mnoho změnilo. Nejdůležitějším krokem ve vývoji v oblasti astronomie byl 19. únor roku 2000, kdy bylo otevřeno Rose Center for Earth and Space Fredericka Phinease a Sandry Priestové, supermoderní vědecké a astronomické centrum, jehož kupole je přikryta skleněnou krychlí, která je vidět z Columbus Avenue a z 83. ulice na Upper West Side na Manhattanu, a jehož součástí je i Sál planety Země a Vesmírný sál.[148] Podobně, jako je tomu u IMAXu,[149] si Rose Center za obě představení, která mělo v repertoáru v roce 2006 („Pátrání po životě: jsme zde sami?“, které namluvil Harrison Ford, a „Pas do vesmíru“, namluvený Tomem Hanksem) účtovalo vstupné 22 dolarů pro dospělé a 13 dolarů pro děti, včetně vstupu do celého muzea. V roce 2007 tato dvě představení nahradilo představení „Kosmické kolize“, které namluvil Robert Redford.[150] Při četbě upoutávek na tyto vesmírné show je zajímavé zamyslet se nad tím, co se v historii představení planetária v AMNH změnilo a co zůstalo stejné. Diskurs virtuálního cesto-

145) Následující informace o stavbě Haydenova planetária pochází z *AMNH Planetarium*, s. 34. Za účelem shromáždění městských fondů vytvořilo AMNH Úřad pro planetárium v AMNH, aby je uzpůsobilo pro půjčku od korporace Reconstruction Finance Corporation, jedné z federálních podpůrných organizací v rámci programu New Deal, ve výši 600 000 dolarů.

146) Tamtéž, s. 5.

147) Více informací o technickém zdokonalení viz Anon., Planetarium Technology Comes of Age. *Grapevine*, 1982 (září–říjen).

148) Více o projektu Rose Center viz tisková zpráva AMNH (26. leden 1995), Museum Unveils Plans to Transform Hayden Planetarium for Twenty-First Century, SC-AMNH. Zeissův projektor řady VI, který původně stál 250 tisíc dolarů, se stal jakýmsi „dárcem orgánů“ pro společenství pěti planetárií, která ještě používala projektor řady VI, neboť byl darován Adlerovu planetáriu v Chicagu. Přeměnu zajistil Pat Frendreis z Adlerova planetária, ačkoli sám není příznivcem novodobých představení planetária, jejichž efekty většinou vytváří videoprojektory: „Díváte se na video, takže hvězdy mají nazelenalý nádech a jsou neostré, na rozdíl od *pravých* hvězd Zeissova projektoru [řady VI]“ (zvýraznění v originále). Fred B e r n s t e i n, A Chicago Chop Shop Takes the Hayden's Guts. *The New Yorker*, 4. listopad 2001.

149) Očekává se, že nové planetárium vydělá 76 milionů v maloobchodním prodeji a dalších 5,8 milionů na daňovém příjmu pro město New York. Dále se očekává o milion více návštěvníků AMNH ročně, kdy počet 3,5 milionů z roku 1999 by měl stoupnout na více než 4,5 milionů po otevření planetária. Glenn C o l l i n s, Outer Space vs. Parking Space: Planetarium and Wary Neighbors Prepare for Opening. *New York Times*, 25. leden 2000, B1. V době vzniku publikace byly v AMNH promítány dva IMAXové filmy: DIVOCÍ ŠIMPANZI JANE GOODALLOVÉ (David Lickley, 2002, 40 min.) a VIKINGOVÉ: CESTA DO NOVÝCH SVĚTŮ (Marc Fafard, 2004, 42 min.). V AMNH se každý z filmů promítá sedmkrát za den.

150) Scénář představení „Pas do vesmíru“ je dostupný na <www.amnh.org/rose/spaceshow_scripts/passport_script.pdf>.

vání, pohroužení a užití zvláštních efektů rozhodně přetrvaly. Hayden však dnes uvádí také „Big Bang", kde návštěvníci mohou zažít „dramatické, na více smyslů působící rekonstrukce prvních okamžiků vzniku vesmíru" a vydat se dále na cestu, která je „líčí evoluci vesmíru [...] v průběhu 13 miliard let kosmického vývoje".[151] Existence planetária v AMNH představuje v mnoha směrech pomyslný lakmusový papírek, na němž se v průběhu necelého století testovalo protnutí vědy a populární kultury. Když v roce 1935 Haydenovo planetárium otevřeli, bylo jako nepopsaný list, na který psal sociokulturní a politický duch doby velkým písmem své naděje, obavy a fantazie, zatímco se Amerika chystala zaujmout pozici světového hráče po svém vstupu do druhé světové války v roce 1941.

Co se týče ideologických podtextů v jednotlivých zemích, nebyla světová planetária zdaleka neutrální. Moskevské planetárium, které bylo otevřeno pro veřejnost 5. listopadu 1929, obhajovalo socialistickou ideologii a slovy ředitele Konstantina Alexejeviče Porcevského „věnovalo pozornost filosofickým tezím o materialistické jednotě světa [...] poznatelnosti vesmíru a bezmezným možnostem, které se otevírají lidstvu vyzbrojenému vědou a technikou".[152] Coby pozdní potomek modernity konce 19. a začátku 20. století si planetárium vybojovalo své místo v muzeu a osvojilo si zvláštní efekty vytvořené v oblasti filmu a audiovizuálních technologií.

Planetárium je tedy fascinujícím extraktem několika témat, jimiž se zabývá tato kniha: jakožto imerzivní technologie, která si propůjčila postupy vlastní divadlu, vědě a populární zábavě, představuje obzvláště bohatý matriál pro studium intermediality; a zároveň je základním pilířem přechodu od médií velkorozměrového zobrazování na plátně, kterými se zabývá tato část knihy, k muzeím, kterým se věnuji v části druhé. To, že ve velkých vědeckých a přírodovědných muzeích se většinou nachází *jak* planetária, *tak* IMAXové obrazovky, svědčí nejen o důležitosti jejich statusu lukrativních finančních zdrojů (v případě Národního přírodovědného muzea ve Washingtonu, D.C., kam je jinak vstup zdarma, představuje jediný zdroj příjmů), ale také o jejich dlouhodobé atraktivitě pro diváky, kteří jsou ochotni zaplatit za předem naprogramovaný vzrušující audiovizuální zážitek, jehož by za pomoci vlastních přístrojů nemohli docílit. Placený prožitek, který se svým způsobem podobá zážitku ze zábavního parku, kde také nejsou jízdy zadarmo, tak zdaleka přesahuje možnosti toho, co můžeme zažít sami; například vystavování (a svým způsobem i fetišizace) kupole planetária ve skleněné krychli v AMNH, která se tak stává předmětem obdivu a úžasu, otevírá diskursivní rámec planetária dávno předtím, než návštěvníci vůbec vstoupí do „odletové haly" (což je jeden z prvků, kterých muzeum dlouhodobě využívá, a to jak v případě kupole, tak projektoru). Haydenovo planetárium při AMNH tak v sobě spojuje nejen „podstatu muzea a planetária"[153], ale dle tiskové zprávy z roku 1955 otevřeně přiznává (a dokonce využívá) své blízké podobnosti s jinými formami, jako je například film. Sekce často kladených otázek na webových strán-

151) Viz <www.amnh.org/rose/hayden-bigbang.html>.

152) Konstantin Alexeievich Porcevskij, "Education in Moscow Planetarium," in Marcel Grün, ed., *The 5th International Planetarium Directors Conference* (Prague, Czechoslovakia, 1975), 28.

153) Tisková zpráva AMNH (26. leden 1995), Museum Unveils Plans to Transform Hayden Planetarium for Twenty-First Century, s. 4, SC-AMNH.

kách muzea nás nabádá: „Mějte na paměti, že v kupoli je atmosféra podobná kinosálu, publikum se nachází ve tmě a je obklopeno zvuky a obrazy."[154] Dr. Clyde Fisher uhodil hřebíček na hlavičku, když se v roce 1935 zmínil o efektu zrovnoprávnění, který představení v planetáriu vyvolává: „Ať jsou v publiku děti, odborníci či laická veřejnost, emoční zážitek zůstává stejný."[155]

Je logické, že návštěvníci už dnes nemohou zhlédnout slavné nástěnné obrazy vycházející z mytologie indiánského kmene Blackfoot, na kterých mladý Sluneční bůh pronásleduje po obloze Měsíční bohyni (tak jak je vyobrazil Charles R. Knight), neboť je v dnešní době nahradily umělecké černobílé fotografie povrchu Měsíce, které jsou vystaveny na protější zdi kupole planetária. Tradiční páteční/sobotní noční představení laseria, „Sonic Vision", je nyní koprodukováno AMNH a MTV2 a je propagováno jako „alternativní hudební show s digitálními animacemi", při kterých se publiku „zamotá hlava jako při jízdě na horské dráze ve fantastickém snovém prostoru".[156] Podle webových stránek jde o „jedinečný, počítačem generovaný hudební a vizuální zážitek, který využívá digitálních technologií nové generace a osvětluje kupoli planetária oslňujícím morfingem barevných vizí". (Víkendová dopolední představení pro malé děti „Podívejte!" byla zrušena až do odvolání).[157]

Fantazii a spiritualitu nahradila indexikalita, avšak pouze z vnějšího pohledu; uvnitř planetária se snoubí fantazie s astronomií. Webové stránky AMNH i komentátoři však svým mluveným slovem posouvají diskurs zpět na pole vědy, když například podtrhují důležitost vědeckých dokumentů při představeních, jako je „Pas do vesmíru", kdy se návštěvníci vydávají na „radostný let virtuální nápodobou vesmíru [...] za využití dat o našem solárním systému od NASA a Evropské kosmické agentury a statistické databáze více než dvou miliard hvězd, kterou vyvinulo samo muzeum".[158] Haydenovo planetárium, které o sobě tvrdí, že je „největším a nejvýznamnějším simulátorem virtuální reality na světě", je rukavicí hozenou konkurenci, a ve 21. století tak konečně dosáhlo dominantní pozice. Jestliže dříve trpělo mírným komplexem méněcennosti kvůli své skromné fasádě a statusu v Americkém přírodovědném muzeu, s otevřením Rose Center, kde se hvězdy, lasery a digitální efekty mohou předvést v plné parádě, se planetárium dostalo do hegemonické pozice ve světovém měřítku. I když díky všem zvláštním efektům v dnešních představeních už planetárium sotva představuje ono místo spočinutí a meditace – kde bylo možné si „odpočinout od ruchu a shonu každodenního života

154) Viz <www.amnh.org/rose/faq.html>.

155) C. F i s h e r, The Hayden. In: *AMNH Planetarium*, s. 251.

156) Cit. <www.amnh.org/rosecenter>.

157) Fascinující popis představení laseria SonicVision v Haydenově planetáriu po prvním promítání viz Bill C o r s e l l o, Super Sonic. *Where New York* (prosinec 2003); David W e i s s, New York Metro. *Mix* (únor 2004).

158) Cit. <www.amnh.org/rose/dome>. Brzy po prvním uvedení představení laseria recenzenti začali rozvádět jeho psychedelické či smyslové efekty: v regionálním tisku se objevily komentáře jako „vezme vás na vzdálená místa – a to ve vaší hlavě"; „novátorský, opojný, stimulující zážitek, jehož obrazná představivost má nespočet zdrojů, včetně abstraktního umění, atomové energie či polární záře"; „mocný smyslový zážitek"; a „téměř hmatatelná trojrozměrnost, která pluje, vznáší se, dělá nekonečné přemety, vykružuje piruety, aby se nakonec rozpustila do vzdušných snových tvarů". Všechny citáty z tiskové zprávy Laser Images Inc. (nedatováno), SC-AMNH.

a nechat se osvěžit poklidnými zázraky, jaké umí jen hvězdy"[159] – a cena a délka trvání představení už neumožňuje do něj pouze nahlédnout, stále udržuje při životě možnost pohroužení, tak jak ji v 19. století zavedlo panoráma (a jak v ní dodnes pokračuje film), a možnost úniku z přítomnosti do jiného časoprostoru.

Přeložila Tereza Chocholová

Přeloženo z anglického originálu: Alison G r i f fi t h s, „A Moving Picture of the Heavens": Immersion in the Planetarium Space Show. In: Alison G r i f fi t h s, *Shivers Down Your Spine: Cinema, Museums, and the Immersive View*. New York: Columbia University Press 2008, s. 114–158. Originál obsahuje ilustrace, které musely být v tomto překladu z technických důvodů vynechány.
© Columbia University Press

Citované filmy:

2001: Vesmírná odysea (2001: A Space Odyssey; Stanley Kubrick, 1968), *Blízká setkání třetího druhu* (Close Encounters of the Third Kind; Steven Spielberg, 1977), *Cesta na měsíc* (Le Voyage dans la lune; Georges Méliès, 1902), *Divocí šimpanzi Jane Goodallové* (Jane Goodall's Wild Chimpanzees; David Lickley, 2002), *Rebel bez příčiny* (Rebel without a cause; Nicholas Ray, 1955), *Vikingové: Cesta do nových světů* (Vikings: Journey to New Worlds; Marc Fafard, 2004).

Poznámka o autorce:

Alison Griffithsová působí na Katedře komunikace Baruchovy fakulty na City University of New York v USA. Ve svém výzkumu se zaměřuje na řadu oblastí: od historie vizuality přes dokumentární filmy, ranou kinematografii a nová média až k etice pořizování obrazových záznamů. Její kniha *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology, and Turn of the Century Visual Culture* (2002), zabývající se ranou etapou vzniku a vývoje vztahu antropologie a vizuálních technik včetně filmu na přelomu 19. a 20. století, získala řadu ocenění, mj. cenu Katherine Singer Kovács za nejlepší knihu roku 2003 v oblasti filmových a mediálních studií, především za precizní práci s archivními materiály Amerického přírodovědného muzea (AMNH). Ze stejných zdrojů čerpá i její nejnovější kniha *Shivers Down Your Spine: Cinema, Museums, and the Immersive View* (2008), z níž pochází přeložená kapitola. Proměnlivý vztah vědy a vizuality zde Griffithsová zkoumá na příkladu expozic přírodovědných muzeí, programů planetárií, IMAXových projekcí a dalších „imerzivních" představení, z jejichž prožitku divákům „běhá mráz po zádech".

159) Charles F. H a g a r – Alexander F. M o r r i s o n, A Look at Planetarium Philosophy and Community Relations. In: R. M u c k e – H. M u c k e (eds.), c. d., s. 47, SC-AMNH.

ILUMINACE
Ročník 20, 2008, č. 3 (71)

Články k tématu

DOKUMENTÁRNÍ FILM

Robert A. Rosenstone

Co vlastně dokumentární film dokumentuje? To je otázka, kterou si kladu, a nejsem v tomto tázání sám. Dokument představuje pro všechny, kdo se v nedávné době pokoušeli jej definovat a uvažovat o něm v teoretické rovině, problematickou formu. Historický dokument je v tomto ohledu ještě horší. Na první pohled dokument odráží svět přímo, má to, co bylo nazváno „indexovým" vztahem k realitě – znamená to, že nám ukazuje to, co jednou před kamerou bylo, a teoreticky i to, co by tam bylo, kdyby tam žádná kamera nebyla. To vše v protikladu k hranému filmu, který musí komplikovaně vytvářet a inscenovat svět, a ten je pak sehrán speciálně pro kameru. Na představě, že obrazy v dokumentárních filmech mají indexový vztah k realitě, je něco málo pravdy – i kdyby to mělo být jen na rovině konkrétního momentu nebo scény (podobně, jako je tomu u „faktu" v psané historii): tento konkrétní prezident stál tehdy před davem a pronesl inaugurační projev; tito konkrétní vojáci opustili daný zákop a zaútočili přes otevřené pole proti střelbě ze samopalů; tito dělníci v této továrně demonstrovali a policie třímající obušky je skutečně rozehnala; toto je Adolf Hitler v Norimberku v roce 1935, jak jede v otevřeném voze kolem jásajících zástupů.

Část problému spočívá v samotném slovu „dokument", které implikuje přímý vztah k realitě. Avšak ani často užívaná alternativa „nonfikční film" nenabízí o mnoho uspokojivější označení a je neméně zpochybňovaná. Dokumentární film, stejně jako psaná historie, vytváří fakta tím, že vybírá určité stopy minulosti a spojuje je do vyprávění. Stejně jako psaná historie dokument ignoruje představu celistvé minulosti, kterou bylo možné beze zbytku odvyprávět jako příběh se začátkem, prostředkem a koncem. Dokumentární film je v určitém ohledu psané historii tak podobný, že se mnohem častěji než u filmu hraného nabízí otázka, jestli v sobě vůbec má potenciál nového způsobu přemýšlení o minulosti.

Podobnost či blízkost tradiční historie a historického dokumentu bezesporu vysvětluje fakt, že historici, novináři i laická veřejnost mnohem více důvěřují dokumentu než hranému filmu. Je to ovšem pomýlená forma důvěry. Dokument má totiž mnoho společného i s hraným filmem. Stejně jako on i dokument někdy pracuje s obrazy, které jsou spíše přibližnými než doslovnými skutečnostmi (současná krajina zastupuje krajinu určitého období v minulosti, ilustrační obrazy vojáků se užívají namísto konkrétních obrazů), příležitostně dramatizuje konkrétní scény a často strukturuje materiál podle konvencí dramatu – obsahuje příběh, který začíná určitými problémy, otázkami a/nebo postavami, v průběhu času je rozvíjí a komplikuje a na konci je vyřeší. K tomu ještě přidává jistý díl

skryté či zjevné mystifikace v představě, že to, co divák vidí na plátně, určitým způsobem přímo znázorňuje minulé události. V tomto smyslu je hraný film mnohem upřímnější právě proto, že jde o přiznaně fiktivní konstrukci. U hraného filmu víme, nebo bychom alespoň měli vědět, že sledujeme konstrukci minulosti.

Dokument tedy vždy dělal něco víc, než že by jednoduše odrážel skutečný svět, možná s výjimkou nejranějších let, kdy bratři Lumièrové a jejich najatí kameramani namířili kinematograf na pouliční život v různých částech světa, a i zde je pravděpodobné, že kamera a kameraman měli na natáčené osoby a věci značný vliv. Jisté je to v klasickém světě dokumentárního vyprávění, zastoupeném uznávaným průkopníkem Robertem Flahertym, v němž je představovaná skutečnost ve stejné míře inscenována jako „nalezena". Při natáčení svého klasického díla NANUK, ČLOVĚK PRIMITIVNÍ, pojednání o životě Eskymáků (tehdejší slovo pro Inuity), musel Flaherty své objekty naučit lovit tuleně harpunami, dovednost, kterou již dávno zapomněli. Stejně mohl režisér pro tentýž film získat intimní záběry domorodé rodiny v iglú pouze tak, že pro ně zkonstruoval speciální iglú s jednou stranou odřezanou; tou pak mohla kamera zaznamenat jejich „tradiční" způsob života. Ve snaze přinést světu co možná nejpřesnější obraz jedné kultury prostřednictvím filmu ležícího na průsečíku historie a antropologie musel Flaherty realitu inscenovat – musel ve jménu pravdy vytvářet fikci. Pravdou v tomto případě byl drsný život primitivního národa.

Dokument tedy nikdy nebyl přímým odrazem světa takového, jaký je, vždy byl „tvůrčím uchopením skutečnosti", jak jej nazval velký britský profesionál John Grierson. Obzvláště to platí pro dokumenty, které se zaměřují na historii. Tato díla mají totiž dodatečný problém: jejich „skutečnost" již dávno zmizela.[1] Zůstaly po ní však stopy a dokumentaristé musí tedy postupovat stejně jako historik – jejich úkolem je najít způsob, jak z těchto stop vytvořit historický diskurs. Výsledky jejich úsilí (tyto dokumenty se datují až do dvacátých let 20. století, kdy vzniklo dílo Esfir Šubové) však akademickou filmovou vědu zajímaly tak málo, že knihy o historii a teorii dokumentárního filmu zmiňují historické dokumenty jen okrajově. Osamocený pokus zabývat se tímto žánrem podnikla jedna dizertační práce na Univerzitě v Uppsale. V návaznosti na Griersona a novější myšlenky Carla Plantingy nazývá David Ludvigsson historický dokument filmem o minulosti zahrnujícím *„tvůrčí uchopení, které utvrzuje víru, že dané předměty, situace a události se v zobrazeném skutečném světě opravdu odehrály či vyskytovaly"*.[2] Taková definice v sobě zahrnuje zároveň názor, že dokument odkazuje ke skutečnému světu minulosti a že zároveň vždy zaujímá nějaký postoj, je ideologický a zastupuje určitou názorovou skupinu. I když je celý složený z reálných záběrů (*actuality footage*) či jiných stop minulosti, nikdy není neutrální lekcí historie, ale rafinovaným dílem, které musí divák vykládat stejně opatrně jako hraný film.

Až do této chvíle jsem slovo dokument používal, jako kdyby odkazovalo k jedinému druhu vizuálního formátu, ve skutečnosti si však tyto filmy na plátně vytvářejí světy pomo-

1) Viz Carl R. P l a n t i n g a, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press 1997, s. 10.

2) David L u d v i g s s o n, *The Historian Filmmaker's Dilemma: Historican Documentaries in Sweden in the Era of Hager and Villius*. Uppsala: Uppsala University Press 2003, s. 65; kurzíva v originále.

cí různých modů reprezentace. Z šesti různých typů, které pojmenovává Bill Nichols ve svých textech věnovaných dokumentu (výkladový, pozorovací, interaktivní, reflexivní, poetický a performativní), dominoval historickému dokumentu po mnoho desetiletí typ první.[3]

Výkladový dokument je zpravidla filmem kompilačním, využívá staré reálné záběry a vyprávění pomocí komentáře mimo obraz (takzvaného vševědoucího Božího hlasu), aby divákovi sdělil význam obrazů a obecnější tezi díla. K podtržení této teze se často používá dramatická hudba. Tato forma, která má svůj původ ve filmech Esfir Šubové (hlas komentáře v jejích filmech musel promlouvat prostřednictvím mezititulků), dosáhla určité apoteózy (alespoň ve Spojených státech) v padesátých a šedesátých letech v televizních sériích, například ve šestadvaceti dílné vysoce nacionalistické a patriotistické kronice americké účasti v druhé světové válce Vítězství na moři (Victory at Sea, 1952–1953).

Výkladový dokument, vzhledem k tomu, že vycházel z reálných záběrů, byl po dlouhou dobu omezen na nedávnou historii, jakmile ale filmaři přišli s technikami zvětšování a panorámování starých fotografií způsobem, díky němuž vypadaly jako „živé", jeho obzory se rozšířily do devatenáctého století. Pomocí přesných a účelných pohybů kamery nad kresbami, plakáty, rytinami, malbami a jinými artefakty mohl historický dokument zachytit i ranější období. Krátce před druhou světovou válkou tak mohl švýcarský režisér Curt Oertel vytvořit snímek Michelangelo, život titána (Michelangelo. Das Leben eines Titanen, 1938),[4] Michelangelův životopis, v němž nevidíme žádné živé lidi, ale spíše italská náměstíčka, paláce, krajiny, sochy a jiná umělecká díla za doprovodu hudby a slov, které vyprávějí příběh renesančního mistra. Podobným způsobem využívá film Dobytí Anglie (La conquête de l'Angleterre, 1955) Rogera Leenhardta výjevy na tapisérii z Bayeux a ukazuje invazi Viléma Dobyvatele na Britské ostrovy v 11. století.[5]

Nástup lehkých kamer a přenosného záznamového zařízení v šedesátých letech částečně podnítil posun dokumentu k formám nazývaným *pozorovací* a *interaktivní*. Nyní bylo mnohem jednodušší natáčet místa historických událostí, stejně jako posadit před kameru „mluvící hlavy" a vést s nimi rozhovory, ať již se jednalo o pamětníky, kteří události zažili a před kamerou je popisovali, či odborníky, například historiky, kteří nejenže pomáhali vytvořit narativní linii, ale poskytovali též základní přehled a kontext vyprávěného příběhu. Mezi rané milníky tohoto nového žánru se řadí dvě díla z Francie: Lítost a soucit (Le Chagrin et la pitié, 1970) Marcela Ophülse, portrét Francie za nacistické okupace trvající čtyři hodiny dvacet minut, který vyprávějí převážně mluvící hlavy, známé, nechvalně proslulé i zcela neznámé; a Šoa (1975) Clauda Lanzmanna, který obsahuje devět a půl hodiny interaktivních rozhovorů s lidmi, kteří přežili holocaust a které Lanzmann často před kamerou pobízí a dovádí až do silně emocionálních stavů; tyto roz-

3) Bill N i c h o l s, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, s. 32.

4) Rosenstone zde uvádí název „Titán" – pod tímto titulem byla v roce 1949 vydána anglická verze Oertelova filmu, upravená Dickem Lyfordem a Robertem Flahertym (pozn. red.).

5) Eric B a r n o u w, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. New York: Oxford University Press 1983, s. 200–202.

hovory jsou prokládány záběry současných vlaků a nákladních vagonů, které mají jasně upomínat na čtyřicátá léta a které projíždějí polským venkovem a dovnitř a ven skrz osvětimskou bránu.

Reflexivní a *performativní* modus je možná mezi historickými dokumenty vzácný, nikoli však zcela neznámý. Oběma tendencemi se inspirují díla jako DALEKO OD POLSKA (FAR FROM POLAND, 1984) Jill Godmilowové, rámující příběh hnutí Solidarity osobními, ideologickými a estetickými problémy, které režisérka zakoušela při vytváření filmu (mezi jiným nemohla získat víza na cestu do Polska), a vedle reálných záběrů pracuje také s hranými rekonstrukcemi rozhovorů z polských novin; či ČEKÁNÍ NA FIDELA (WAITING FOR FIDEL) Michaela Rubba z roku 1974, v němž kamera většinou zachycuje marné čekání kanadského filmaře a jeho štábu v Havaně na slíbený rozhovor s nepolapitelným kubánským vůdcem.

Nejvzácnější formou historického dokumentu je asi *poetický film*, tento termín však velmi dobře odpovídá souboru filmů Pétera Forgácse, které jako celek vytvářejí soukromou historii evropských rodin od dvacátých do čtyřicátých let 20. století. Vycházejí z domácích filmů natáčených amatéry a pomocí zoomů, panorámování, tónování a kolorování, zastavených záběrů, titulků, lakonického komentáře a podmanivé hudby skladatele Tibora Szemzöho vytvářejí z původních materiálů poetickou vizi minulosti, která však může současným divákům i nahánět hrůzu – jak to, nutí nás přemýšlet, že si tito lidé tak lehkomyslně hrají, jak si mohou tak užívat tento výlet, prázdniny či svatbu, když je Holocaust tak blízko? Proč okamžitě nezmizí, dokud je to možné?

Kromě filmů vycházejících z některé z šesti forem historického dokumentu vznikají také hybridní díla čerpající z několika tradic zároveň. Známý americký režisér Ken Burns například spojil staré fotografie se současnými obrazy bitevních polí, hlas vševědoucího vypravěče (Boha) s citacemi z dopisů a deníků vojáků, které čtou herci, a mluvícími hlavami odborníků, s hudbou plnou nostalgických melodií, a vytvořil velmi oblíbenou jedenáctihodinovou televizní sérii AMERICKÁ OBČANSKÁ VÁLKA (THE CIVIL WAR, 1990). Po obrovském úspěchu tohoto vzorce pokračoval Burns podobným způsobem i při zpracování jiných témat americké historie včetně baseballu (BASEBALL, 1994), Západu (THE WEST, 1996) a jazzu (JAZZ, 2001).

Všechny formy dokumentu obsahují velké množství informací o minulosti, některé však tíhnout spíše k datům makrohistorickým, jiné k mikrohistorii. Všechny využívají dané informace k vytvoření určitého výkladu zobrazovaného tématu, i když ten je vždy přímější a jasnější (někdy dokonce těžkopádný) ve výkladovém dokumentu než, řekněme, v dokumentu reflexivním či poetickém. Ve filmu jako je VÍTĚZSTVÍ NA MOŘI nemají diváci nejmenší pochybnost o hrdinském a patriotistickém významu předvedených bitev, poselství snímku DALEKO OD POLSKA je dvojznačné a připouští dokonce i pochybnost o svém zobrazení Solidarity, téma filmu RODINA BARTOŠOVA (A BARTOS CSALÁD, 1988) Pétera Forgácse je jemné až na hranici neuchopitelnosti. Všechny historické dokumenty jsou zároveň vytvořeny tak, aby v publiku vyvolávaly silné pocity, aby poskytovaly to, co jeden akademik nazval „emocemi nabitým zážitkem“[6]. Dosahují toho různými způsoby, pomo-

6) D. L u d v i g s s o n, c. d., s. 65.

cí obrazu i zvuku: nejen prostřednictvím použitých obrazů, ale i jejich rámováním, barvou, způsobem střihu, prostřednictvím zvukové stopy, hlasových vlastností vypravěčů i svědků, slov, zvukových efektů, převzaté i původní hudby, čímž násobí účinek samotných obrazů. Stejně jako hraný film i dokument chce, abyste události a postavy minulosti prožívali a souzněli s nimi.

* * *

Ať si již historický dokument zvolí jakoukoli formu, nevyhnutelně se zařazuje do širšího historického diskursu, do konkrétního pole dat a debat, které obklopuje jeho téma. Abych objasnil, jakým způsobem se dokumenty mohou vztahovat k určitému poli, chci ukázat, jak několik z nich přistupuje k jednomu tématu pomocí různých forem a různého pojetí historie. Jako ideální téma pro tuto studii mi poslouží španělská občanská válka. Ideální pro mě, protože jsem o ní napsal knihu a podílel na dokumentu o ní. Ideální v širším kontextu, protože o ní vzniklo během více než půl století velké množství dokumentárních filmů. Ideální proto, že se v ní střetlo tolik politických stran a ideologických pozic, že ani v hodnocení jejích základních bodů nepanuje dodnes shoda.

Španělská občanská válka byla dlouhou dobu chápána jako generální zkouška na druhou světovou válku. Začala v červenci 1936 vojenským povstáním, které vedli čtyři generálové včetně Francisca Franka proti nedávno zvolené vládě Lidové fronty (koalici liberálů, socialistů, komunistů a anarchistů) tehdy pět let trvající republiky. Klasický státní převrat, o němž se vůdci povstání domnívali, že skončí během týdne, se změnil v dlouhý a vleklý konflikt, který ničil Pyrenejský poloostrov téměř tři roky a jemuž padlo za oběť téměř půl milionu lidí. Násilí bylo zčásti důsledkem krvavé povahy všech občanských válek, během nichž se často vyřizují staré účty, a zčásti důsledkem ostrého ideologického rozkolu mezi levicí a pravicí jak ve Španělsku, tak v celé Evropě. Válka se totiž rychle stala mezinárodní záležitostí. Nacistické Německo a fašistická Itálie výrazně intervenovaly na straně povstalců (takzvaných nacionalistů) a Sovětský svaz na straně republikánů. Hitler přispěl Legií Kondor, osmi tisíci muži vybavenými nejmodernějšími zbraněmi včetně nového bombardovacího letadla Štuka, těžkými Junkery a dalšími letadly Luftwaffe, s jejichž pomocí bylo zničeno staré baskické město Guernica; Mussolini vyslal přes sto tisíc vojáků, včetně obrněných divizí; Rusko vyslalo letadla a tanky, důstojníky a politické agenty a převzalo záštitu nad původně spontánní vlnou dobrovolníků z jiných zemí, kteří do Španělska přišli bojovat za Republiku poté, co ztratila při střetu s nacionalistickými generály většinu svých důstojníků a vycvičeného vojenského personálu. Celkem přibližně 45 tisíc cizinců, levičáků, odborářů a uprchlíků z fašistických zemí se spojilo pod vlajkou Mezinárodních brigád se sloganem „Madrid bude hrobem fašismu".

Nebyl. Po dvou a půl letech zákopové války vstoupili v březnu 1939 nacionalisté do poslední bašty odboje, Madridu, a získali tak kontrolu nad celou zemí. V té době byla již Španělská falanga, původní fašistická strana, Francem odsunuta na okraj. Franco sice přijímal podporu od fašistických velmocí, sám však byl staromódní vojenský diktátor bez nejmenšího zájmu vytvářet jakýkoli korporativní stát. Vojenské boje španělské občanské

války skončily v roce 1939, boje o její historii však trvají dodnes. To ostatně platí o všech válkách, dokonce o všech historických tématech. To je také důvod, proč se stále ptáme a odpovídáme na stejné otázky: Bylo příčinou americké občanské války otroctví? Nebo to byly ekonomické rozdíly mezi Severem a Jihem? Byla válka, kterou americké kolonie vedly proti Anglii, revolucí, nebo válkou za nezávislost? Byla Francouzská revoluce příčinou, nebo důsledkem společenské změny? Byl Alexandr Veliký příliš expanzivní a ohrozil vpádem do Indie vlastní zájmy? Nad odpověďmi nikdy nepanuje shoda, vždy totiž zahrnují politické, ideologické a morální zřetele, které nelze definitivně vyřešit odvoláním se na data.

Spory mezi akademiky ohledně občanské války ve Španělsku jsou dodnes intenzivní. Není se čemu divit. V konfliktu byly zahrnuty tři velké protichůdné ideologie 20. století (fašismus, komunismus, demokracie) i některé menší (anarchismus a tradicionalismus), pro historiky je tedy záležitost jen stěží mrtvá. Neméně podstatné je, že režimy, které zmíněné ideologie podporovaly (jako bylo Frankovo Španělsko), již většinou zmizely z mapy světa. V samotném Španělsku je problematika války a období po jejím skončení – od odvetných opatření Frankova režimu proti poraženým po dlouhotrvající, téměř čtyřicetileté potlačování občanských a politických práv – natolik živá, že kromě lokálně omezených studií či dílčích otázek se žádný španělský akademik nepustil do obecné historie konfliktu. Tři nejdůležitější souborné historie vytvořili Brit, Američan a dvojice francouzských historiků, i tato díla se však v otázkách příčiny, průběhu i následků konfliktu rozcházejí.[7] Ospravedlňoval rostoucí chaos ve společnosti během druhé španělské republiky vzpouru? Přinesla revoluce v republikánské zóně po začátku války pozitivní, nebo negativní vývoj? Která ze stran má na svědomí více násilí? Prohrála Republika válku kvůli Smlouvě o nevměšování, kterou podepsaly hlavní evropské země a řídily se jí i Spojené státy a která jí neumožnila nakoupit zbraně, na něž měla jako legální vláda nárok? Spočíval důvod porážky v pošetilosti, intervenci fašistických států, nebo v tom, že sovětští agenti vytvořili v republikánských řadách vládu teroru, která potlačila trockisty a anarchisty v řadách Lidové fronty a demoralizovala širší veřejnost?

Podobné otázky se vznáší i nad dokumentárními filmy, které se válkou zabývají. Jediný z nich, natočený pro britskou televizi Granada, může díky své ojedinělé délce pěti hodin a dvanácti minut tyto složité problémy ve větším měřítku vůbec otevřít. ŠPANĚLSKÁ OBČANSKÁ VÁLKA (THE SPANISH CIVIL WAR, 1983) je minisérií rozdělenou do šesti kapitol. Každá se zabývá jedním významným aspektem konfliktu: 1. Historické kořeny války. 2. Revoluce, kontrarevoluce a teror. 3. Mezinárodní pomoc pravice i levice. 4. Růst nacionalistického státu. 5. Povaha republiky, její proměna a vnitřní konflikty. 6. Vítězství, porážka a následná historie za Frankova režimu. V rámci dané délky může jít dílo při zkoumání jednotlivých témat více do hloubky. Druhá kapitola například obsáhle dokumentuje obvinění i důkazy o páchání zvěrstev na obou stranách na makro- i mikroúrovni. Divák tak z rozhovorů s bývalými zahraničními novináři, ministry vlády, nacionalis-

7) Pierre B r o u e – Emil T e m i m e, *La revolution et la guerre d'espagne*. Paris: Les editions de minuit 1961; Hugh T h o m a s, *The Spanish Civil War*. New York: Harper and Brothers 1961; Gabriel J a c k s o n, *The Spanish Republic and the Civil War, 1931–1939*. Princeton: Princeton University Press 1965.

tickými vůdci a obyčejnými dělníky a rolníky získává rozmanitý, někdy i protichůdný pohled na daný problém. Podle některých svědků spočíval rozdíl v násilnostech v tom, že republikáni zabíjeli v zápalu boje, zatímco nacionalisté své nepřátele systematicky vyhlazovali – a vypadá to, že tok vyprávění s nimi souhlasí. Jeden britský novinář však tento názor implicitně popírá, když říká, že Anarchistický a Komunistický výbor pro spravedlnost v Madridu navzájem soutěžily, kdo zabije více stoupenců nacionalismu. Tento příběh zní jako jedna z legend, které se staly faktem – vyprávění ale opět přitakává. Kromě toho, že uvádí celková čísla a dává prostor historikům, podle nichž přibližně polovina z půl milionu válečných obětí byla zaviněna vigilantismem a terorem, je film, podobně jako díla psané historie, schopen tyto statistiky promítnout na místní a individuální rovinu. Dělá tak prostřednictvím rozsáhlých, až pětiminutových shrnutí jednotlivých událostí, jako byl nacionalistický masakr republikánů v býčí aréně v Badajoz, systematické mizení pravicových vězňů z věznice v Madridu během jejich domnělého přesunu do bezpečí ve Valencii nebo záškodnické bombardování Guernicy německými letadly, z něhož se nacionalisté pokusili obvinit republikány. Jedna typická případová studie začíná obrazy z andaluské farmářské vesnice tehdy a nyní. Místní obyvatelé, kteří byli tehdy dětmi, popisují, jak zchudlí dělníci obsadili město, uvěznili statkáře, zajali a zabili jejich bojovné býky a vychutnávali si poprvé po letech chuť masa. Když se k městu přiblížily nacionalistické jednotky ze Sevilly, všichni uvěznění byli narychlo zastřeleni – jména ve vězeňské knize, kterou vidíme, odpovídají jménům na náhrobcích, všech z roku 1936, v jedné části hřbitova, kterou kamera sleduje. Obsazení města nacionalisty dokládá několik fotografií, vzápětí zase vidíme vězeňskou knihu, nyní plnou jmen rolníků a místních dělníků a kamera najíždí na roh stejného hřbitova, na masový hrob, kde byl teprve nedávno (film vznikl po pádu Frankova režimu) postaven památník obětem masakru.

* * *

Tento relativně nestranný ponor do historických otázek je nejspíš možný pouze v tomto typu dokumentární minisérie. Filmař, který má k dispozici obvyklou hodinu či dvě vysílacího času, postupuje podle obvyklejší strategie – vytvoří si (vědomě či podvědomě) na tyto otázky jasný názor a pak, v rámci celého díla, zdůrazňuje obrazy, rozhovory a vyprávění, které konkrétní interpretaci podporují. Znamená to, že velké množství dokumentů je stejně tak polemických jako historických. To je případ prvního a asi nejznámějšího filmu o španělské občanské válce Zemřít v Madridu (Mourir à Madrid, 1963) Frédérica Rossifa. Rossif pracuje s reálnými záběry z archivů v Paříži, Moskvě, Spojených států a Východního Berlína (včetně nesestříhaných záběrů legie Kondor, které nikdy dříve ve filmu použity nebyly) a rámuje příběh války obrazy „věčného Španělska" (falešný titul, který filmu dal, aby dostal povolení natáčet ve Frankově říši) – dlouhou, poetickou sekvencí zachycující rolníky, jak vedou ovce za mlžného svítání přes kopce a údolími. Příběh války je vyprávěn velmi stylizovaným komentářem, který vysvětluje příčiny, průběh a následky konfliktu a je pravidelně prokládán poetickými úryvky z děl spisovatelů, umělců a historických osobností. Tyto úryvky čtou profesionální herci. Pomocí tohoto

materiálu předkládá ZEMŘÍT V MADRIDU závěr, který, přestože poskytuje důkazy z obou stran, jasně preferuje Republiku a její stoupence, ať již domácí či zahraniční, odsuzuje povstalce a jejich fašistické spojence v zahraničí a s hořkostí se vysmívá demokraciím podporujícím politiku nevměšování. Úvodní věty, nesoucí se nad obrazy holé krajiny, připravují půdu pro to, co bude následovat:

> Španělsko, 1931. 503 061 km², téměř stejně velké jako Francie. 24 milionů obyvatel... polovina populace, 12 milionů lidí, neumí číst ani psát. Osm milionů žije v chudobě. Miliony zemědělců nevlastní žádnou půdu. Dvacet tisíc lidí vlastní polovinu Španělska. Jednotlivým lidem patří celé provincie. Průměrný plat dělníka činí jedna až tři pesety za den. V zemi žije dvacet tisíc mnichů, třicet jeden tisíc kněží, šedesát tisíc jeptišek, je zde pět tisíc klášterů, patnáct tisíc vojenských důstojníků, z nichž je osm set generálů. Na každých šest vojáků připadá jeden důstojník, na každých sto jeden generál.[8]

Tato slova – a jsou to právě slova, co nevyhnutelně řídí význam obrazů v dokumentárních filmech s vševědoucím vypravěčem i ve většině ostatních, a to do té míry, že je podobné filmy možné popsat jako v podstatě bohatě ilustrované přednášky – mají jasný cíl: zapůsobit na diváky, aby se postavili na stranu obránců Republiky a všeho pokrokového ve Španělsku. Film začíná zpravodajskými záběry (*newsreels*) abdikace krále Alfonsa XIII. v roce 1931 a okamžitého vyhlášení Republiky a ukazuje, že první, mírně levicová vláda začala napravovat některé z největších nespravedlností v zemi – oddělila církev od státu, zakládala školy a započala práce na pozemkové reformě. Tyto kroky vyvolají zděšení a odpor mezi konzervativními statkáři, členy armády a církevními hodnostáři, ti se začínají organizovat, aby svou zemi získali zpět. Občanské nepokoje, protesty dělníků a rolníků a anarchistické povstání v Asturii, brutálně potlačené armádou, vedou na začátku roku 1936 k volbám, v nichž zvítězí koalice Lidové fronty, sestávající z liberálů, socialistů, trockistů, komunistů a anarchistů. Toto vítězství následují další sociální nepokoje a násilí způsobené pouličními střety bojůvek jak levicových, tak pravicových stran. Vražda Calva Sotela, vůdce pravicové frakce parlamentu, v červenci 1936 se stává pro generály záminkou k povstání proti režimu. Armáda obsadí několik velkých oblastí v zemi, v hlavních městských centrech (Madrid, Barcelona, Valencia, Malaga) však levičáci a odboráři pomocí zbraní rozdílených místními vůdci vojenskou hrozbu odrazí. Několik málo dní po povstání je země rozdělena do dvou přibližně stejně velkých zón a začíná skutečná válka.

Zbytek filmu ZEMŘÍT V MADRIDU detailně mapuje vojenské akce následujících dvou a více let a zaměřuje se jak na ofenzívy a bitvy (Jarama, Brunete, Belchite, Teruel, Ebro), tak na intervence zahraničních mocností. V momentech, kdy jsou na plátně reálné záběry, je historie zprostředkovávána komentářem, který sice uvádí mnohá fakta (jako ve výše citované ukázce), začleňuje je ovšem do značně evokativního zpracování, jež ve výsledku předkládá obraz války jako svého druhu romantického dramatu, osudové prohry,

8) Madeleine C h a p s a l, *Mourir à Madrid*. Paris: Edition Seghers 1963, s. 7.

posledního pokusu zastavit fašistické mocnosti před tím, než zatáhnout Evropu do druhé světové války. Tento postoj umožňuje filmu vyhnout se zásadním momentům, které by odváděly pozornost od hlavního tématu. Necelých sto slov komentáře se zabývá složitými vnitřními rozpory Republiky, a to ještě na velmi obecné rovině:

> Stran je mnoho a jsou nejednotné. POUM [Partido Obrero de Unificación Marxista] na straně extrémní levice chce vítězství i revoluci. Anarchisté z CNT [Confederación Nacional del Trabajo] a FAI [Federación Anarquista Ibérica], za nimiž stojí většina dělníků, chtějí vítězství bez disciplíny, národ, ale žádný stát. Socialisté a komunisté drží moc ve svých rukou – socialisté kvůli počtu svých poslanců, komunisté svým aktivismem a zbraněmi z Ruska. Vzájemné konflikty se řeší zbraněmi a pouličními demonstracemi.[9]

Je to všechno pravda, je to však dosti vyhýbavý způsob popisu drsného boje mezi politickými stranami, obzvlášť pokud jde o krvavé pouliční střety mezi anarchistickými a komunistickými milicemi v Barceloně v květnu 1937 (takzvaná válka uvnitř války), po nichž zastrašovací akce ze strany komunistů proti anarchistům a členům POUM (trockistům) zesílily a vyústily v uvěznění a smrt jak vedení, tak řadových bojovníků. Právě kvůli této akci opustil Španělsko britský spisovatel George Orwell, aby si zachránil život poté, co bojoval na straně jednotek POUM; tuto svou zkušenost pak podrobně popsal v knize *Hold Katalánsku*. A pokud jde o zásadní otázku (pokládanou tehdy i celou dobu poté), jestli právě tato akce oslabila Republiku a dopomohla nacionalistům k vítězství, film si ji odmítá vůbec klást nebo se jakkoli zapojit do debaty. Proč? Zachycení krvavého vnitřního konfliktu by nepochybně zkalilo obraz heroické Republiky, který se režisér snaží vytvořit.

Pokud lze říci, že ZEMŘÍT V MADRIDU reprezentuje tradiční výkladový dokument, pak SPRAVEDLIVÝ BOJ (THE GOOD FIGHT, 1984) zosobňuje interaktivní přístup. Tento film o praporu Abrahama Lincolna, americké vojenské jednotce, která bojovala v rámci Mezinárodních brigád, vytváří historii mísením reálných záběrů a vzpomínek jedenácti dobrovolníků, kteří před kamerou vyprávějí své příběhy. Na začátku režiséři Noel Buckner, Mary Doreová a Sam Sills doufali, že jako v podobných filmech bude možné i zde vyprávět příběh pouze prostřednictvím výpovědí historických účastníků. Rozhovory s nimi však neposkytovaly dostatečný historický přehled či dostatečně bohatý kontext, na jehož pozadí by se jednotlivé příběhy splétaly a díky němuž by byla historie praporu obecně srozumitelná. Bylo tedy třeba dodat komentář (v zájmu odhalení celé pravdy dodávám, že jsem byl spoluautorem tohoto komentáře a zároveň jeden z odborných poradců celého projektu). Komentář je ze vznešených výšin snesen na zem žoviálním přístupem mluvčího, zvýrazněným jeho totožností – komentátor Studs Terkel byl v době vzniku filmu známý novinář, který proslul svými společensky angažovanými orálními historiemi. Díky jeho neformálnímu projevu se zdá, jako by vám o válce nevyprávěl Bůh, ale váš oblíbený strýček.

9) M. C h a p s a l, c. d., s. 94.

Historii praporu rámují a oživují příběhy jedenácti dobrovolníků, jež symbolizují všech 3 200 Američanů, kteří se konfliktu účastnili. Dříve, než spatříme první obraz a plátno je ještě temné, uslyšíme zvuk kladiva a poté uvidíme vousatého muže středního věku, jak pracuje na stavbě. Komentář k tomu říká: „V roce 1937, když se rozhodl přihlásit se jako dobrovolník do Španělské občanské války, pracoval Abe Osheroff jako tesař." Následuje střih na bělovlasou ženu popisující bojovou akci. Dozvídáme se, že je to Evelyn Hutchinsová, která byla předtím, než odešla do Španělska řídit nákladní vůz, fotografkou. V krátkých záběrech se rychle seznámíme se všemi ostatními, doprovodný komentář přitom zdůrazňuje antifašistické pozadí jejich motivace – námořníci Bill Bailey a Bill McCarthy, zdravotní sestry Ruth Davidowová a Salaria Keyová (černoška), student Ed Balchowsky, nezaměstnaný Tom Page (rovněž černoch), odborář Steve Nelson, začínající umělec Milt Wolff a autor časopiseckých článků David Thompson. Jména a tváře navozují dojem rozmanitého zázemí „Lincolnů", i když samotné složení praporu zkreslují. Nanejvýš třicet dobrovolníků bylo černé pleti (méně než jedno procento) a ještě méně bylo žen, minimálně polovina byla židovského původu (zde předpokládám, že dva z jedenácti, Davidowová a Wolff, jsou Židé). Úvodní sekvence však sděluje své poselství jasně (stejně jasně, jako to dělají hollywoodské filmy o druhé světové válce, v nichž se objevují podezřele a nápadně pestré jednotky) – Lincolnové zastupují Ameriku. Aby tento aspekt zdůraznil, říká David Thompson na pozadí končících úvodních titulků přímo: „Šla tam spousta lidí ze všech společenských vrstev."

Téma války coby boje proti fašismu, které je nastoleno na samotném počátku, se prolíná celým filmem, stojí za jeho silnými i slabými momenty a je důvodem, proč byly některé aspekty konfliktu opominuty. Příběh vytvářejí dva střídající se druhy sekvencí. Události v Evropě, Španělsku a Spojených státech čili velká historie, do níž dobrovolníci vstupují, je zprostředkována pomocí reálných záběrů, filmových týdeníků a fotografií, a komentována vypravěčem; příběh Lincolnů se vyjevuje v osobních příbězích jedenácti svědků, kteří působivě vyprávějí o svých zkušenostech před Španělskem, během něj i po něm. Z první roviny se dozvídáme o růstu fašismu v Evropě a manévrování vlád na světovém jevišti, o armádách v poli, o bombách, které poprvé v dějinách padají na města, a o pomalu rostoucí podpoře Republikánů ze strany původně neutrální Ameriky. Z roviny druhé zase získáme přehled o chronologii praporu a lidské stránce války. Veteráni nám sdělují, proč šli do boje, co ve Španělsku dělali, vyjmenovávají jednotlivé bitvy, ve kterých bojovali – Jarama, Brunete, Belchite, Teruel a Ebro. Od nich se dozvídáme o náročném celonočním přechodu přes Pyreneje (Francie svou hranici uzavřela), o nedostatečném výcviku, při němž místo zbraní používali dřevěné tyče, o hrůze, když šli do bitvy a viděli své kamarády rozstřílené na kousky, o drsném životě v poli, o kamarádství, které se vytvoří mezi lidmi tváří v tvář každodenní smrti, o rostoucí únavě, když se válka obracela proti Republice, zásoby docházely a každému bylo jasné, že porážka se blíží.

Stejně důležité je to, co se nedozvíme. Kromě zobecněného antifašismu ve SPRAVEDLIVÉM BOJI zcela chybí levicová politika. Nikdo nám nesdělí, že Mezinárodní brigády organizovala a řídila Kominterna a že většina funkcionářů byla z komunistické strany. Ani že minimálně 70 % Američanů bylo buď členy strany nebo Komunistické ligy mladých (na konci 30. let mnohem uvolněnější organizace). Slovo komunista je v souvislosti s praporem několikrát vyřčeno, vždy ale nepřímo. Na jednom místě je Steve Nelson popsán jako

odborář pracující pro komunistickou stranu. Na jiném je nám řečeno, že komisaři, kteří byli přiděleni ke každé jednotce, aby zajišťovali kázeň a objasňovali politický kontext války, „se většinou řídili komunistickou stranickou linií", nedozvíme se ale celou pravdu, že se jí řídili vždy. (Tu větu jsem napsal beze slova „většinou", které dodali režiséři). Od Abe Osheroffa, nejkritičtějšího dobrovolníka s největší schopností sebereflexe, slyšíme, že tam bylo příliš mnoho nudných politických proslovů a že když někteří američtí komunističtí vůdci navštívili vojáky, tak říkali spoustu „kravin". To je ale tak všechno. Film se nikdy nezmíní o smrtícím rozkolu uvnitř Španělska, který rezonoval v řadách amerických vojáků, mezi nimiž se socialisté a liberálové mohli cítit v menšině. Nezmiňuje se ani o útlaku anarchistů a trockistů, který proniknul do Mezinárodních brigád a mohl mít dopad i na Američany. Zcela jistě o něm vojáci věděli, i když by ho možná pojmenovali jinak.[10]

Důvody těchto prázdných míst jsou jasné. Vysvětluje je samotný název filmu: Spravedlivý boj představuje historii jako poctu, je to film, který má být procítěným historickým příběhem odvahy a oddanosti, poučením pro současnou generaci. Pro případ, že by poselství nebylo dostatečně zřejmé, podtrhují jej sekvence pod závěrečnými titulky – pozorujeme zde stárnoucí „Lincolny", jak nesou vlajku svého praporu na různé politické demonstrace následujících desetiletí, včetně protestů proti válce ve Vietnamu a současného (vzhledem k době natáčení) hnutí proti americké podpoře Contras v Nikaragui. Takové téma nepřipouští, alespoň podle názoru režisérů, žádné zpochybňování portrétovaného. Nová generace, která ví o hrůzách gulagu, by nemusela pochopit, že levicová hnutí včetně Komunistické strany měla v Americe třicátých let širokou podporu a že velká část americké veřejnosti tehdy nevnímala Sovětský svaz jako „říši zla". Výsledkem je rozhodnutí bagatelizovat zásadní roli strany při organizaci a vedení Mezinárodních brigád. Z jedenácti dobrovolníků se pouze jeden, Osheroff, vysloví jakkoli negativně ohledně vedení – a to aniž kohokoli jmenuje. Bill Bailey či někdo z ostatních o sobě občas prohlásí, že byl před Španělskem „politický", aniž prozradí, že jde o synonymum pro člena Komunistické strany. Veteráni, kteří se vrátili domů a prohlašovali, že mezi vojáky byla potlačována opozice a dokonce se zde objevovalo zastrašování (a nesporně jich bylo málo), ve filmu zcela chybí. Jejich přítomnost by totiž oslabila pozitivní poselství, které chtějí režiséři ze zbytků minulosti vytvořit.

* * *

Nejméně obvyklou formou historického dokumentu je nepochybně poetický film, přesně toto označení je však třeba užít pro El Perro Negro (2004) Pétera Forgácse. Jak jsem se již zmínil, tento maďarský režisér natočil v posledních dvaceti letech sérii filmů spadajících do této kategorie. Materiálem, z něhož vychází, jsou domácí filmy, obrazy natáčené filmaři-amatéry, jejichž cílem nebylo jako u zpravodajských kameramanů dokumentovat důležité veřejné události či události očividně historické, ale které zajímají spíše

10) Robert A. Rosenstone, *Crusade of the Left: the Lincoln Battalion in the Spanish Civil War*. New York: Pegasus 1969, s. 373–375.

jejich rodiny a přátelé, svatby, narození, oslavy, sportovní události, prázdniny a jiné volnočasové aktivity spadající pod kolonku soukromé historie. Forgács není jediným filmařem, který pracuje s podobnými materiály. V Americe využívá domácí filmy mezi jinými Alan Berliner a v dílech jako je RODINNÉ ALBUM (A FAMILY ALBUM, 1987) z nich vytváří portréty generační zkušenosti. Nikdo však tuto formu nerozvíjel vytrvaleji než Forgács, nikdo se nepustil do tak velkých historických témat. Za posledních dvacet let vyprodukoval Forgács více než 30 titulů, z nichž velká část se zabývá evropskou zkušeností mezi dvacátými a čtyřicátými léty 20. století.

Obecné povědomí o rozmachu nacismu v meziválečných letech a především o hrůzách druhé světové války a holocaustu je tak obecně rozšířeno, že jejich trvalá a stísňující přítomnost v životech lidí v Maďarsku, Holandsku, Řecku či Německu v daném období umožňuje Forgácsovi obejít se téměř bez vysvětlování, jak jsou soukromé osudy, které na plátně zobrazuje, ohrožovány či přímo zpečetěny širším politickým vývojem. Ve filmu VÍR (THE MAELSTROM, 1997) tak může ukazovat holandskou rodinu, jak žertuje a klidně si balí kufry večer před tím, než má být odvezena z Amsterdamu na východ, zatímco nás v publiku tíží vědomí osudu, který je čeká. V případě Španělské občanské války, tématu filmu EL PERRO NEGRO, však Forgács nemůže počítat s tím, že by s ním jeho publikum bylo nějak zvlášť obeznámené. Tento konflikt je v současných historických textech i obecném povědomí buď zapomenut nebo je většinou vnímán jako hořká předehra následující světové války. Nezbývá o moc víc než několik hesel – Guernica, Franco, Mezinárodní brigády, La Pasionaria, toledský Alcázar. V tomto případě tedy Forgács musí vytvořit historický kontext, abychom rozuměli významu toho, co vidíme.

Většina záběrů v EL PERRO NEGRO pochází od dvou amatérských filmařů, kteří sami ve filmu vystupují a symbolizují širší kontext konfliktu. Delší dobu na plátně sledujeme Joana Salvanse, syna bohatého katalánského továrníka, jehož rodina má obrovské sídlo La Barata na kopci nedaleko Barcelony. Druhým filmařem je Noriega, student z Madridu, jehož původ zůstává po celou dobu nejasný. V rodinných filmech Joana Salvanse sledujeme okamžiky ze života vyšší třídy – svatby, narození, oslavy, taneční večery, vyjížďky do přírody, cesty do Paříže, od konce dvacátých let po konec června 1936, kdy jsou během druhého týdne války Joan a jeho otec zavražděni anarchistou Pedrem El Cruelem, který byl nejspíš zaměstnancem jedné z jejich textilek. V Noriegových filmech sledujeme záblesky revolučního chaosu v Madridu během prvních měsíců války, poté nahlédneme do vojenského života na obou stranách, neboť Noriega krátce slouží v Republikánské armádě a po svém zajetí musí následně vstoupit do vojska nacionalistů. Dožije se května 1939 a natočí vítězný pochod nacionalistů Madridem za jásotu davů, během něhož si Francisco Franco navlékne státní šerpu a letadla legie Kondor burácí nad pochodujícími vojáky.

V první půlhodině filmu jsou obrazy ze života Salvansovy rodiny kontrapunkticky spojovány s lakonickým vyprávěním, které měkkým hlasem čte samotný režisér a které popisuje rostoucí politické problémy – abdikaci krále, nástup a problémy Republiky, pouliční násilí mezi stranami pravice a levice, růst anarchismu (který má dopad na textilky Salvansů a kvůli kterému se Joanův otec rozhodne kandidovat za pravicovou stranu). Do světa Salvansů čas od času proniknou i jiné obrazy a hlasy. Na první pohled bohatý muž trestá několik zaměstnanců, z holých polí na nás upřeně hledí hladoví rolníci a něčí hla-

sy (nevíme čí) vysvětlují, jak nás tito bohatí vykořisťovali a jak moc se podobali ďáblům. (Hlasy patří hercům, kteří čtou úryvky z *Krve Španělska*, orální historie války sestavené Ronaldem Fraserem, běžný divák se to však nemá jak dozvědět). Dozvídáme se také o Pedru El Cruelovi, jednom ze stovek tisíc bezzemků, kteří přišli ze zbídačelé Andalusie a našli si práci v továrnách v Katalánii, anarchistovi, který strávil nějaký čas ve vězení a byl propuštěn během amnestie vyhlášené Republikou. Dokonce ho snad i zahlédneme, nebo ne? Je to ta postava v bílém kruhu mezi masou dělníků odcházejících z továrny? Film to naznačuje, ale nepotvrzuje. Zavraždění Salvanse otce a Joana oznamuje hlas Joanovy dcery, na pozadí obrazu cesty, možná té, na níž byli napadeni. A možná ne.

Určitá nejasnost je přítomna i v části věnované Noriegovi. Když válka vypukne, táboří zrovna se svou přítelkyní v horách poblíž hlavního města. Oba jsou zatčeni a drženi ve vězení, poté posláni do Madridu, kde je Noriega málem zastřelen. Jaký je důvod takového zacházení? Místním radikálům se nejspíš zdál konzervativní, měli dojem, že povstání podporuje, nic se o tom ale nedozvíme, stejně jako nejspíš nic neřekli ani jemu. Více než rok se Noriega schovává ve svém bytě a vyhýbá se vojenské službě, přesto však můžeme sledovat obrazy a zprávy o životě v Madridu, kde jste mohli být jenom kvůli vázance či brýlím zastřeleni jako příslušníci buržoazie. To nám alespoň říká hlas, který vypráví jeho příběh. Popisuje také rozdělenou rodinu – jeden bratr liberál, jeden konzervativec, jeden komunista, jeden falangista. Může to vůbec být pravda? Nebo je to jasná metafora? Možná je to jiný hlas, jiná rodina – těžko říct. Stejné otázky se vznášejí nad Noriegovou vojenskou službou. Poté, co se nějaký čas skrýval, je chycen a poslán na frontu v Estremaduře, kde ho zajmou nacionalisté a na tři měsíce ho zavřou do tábora. Pak dostane na výběr, jestli chce zemřít, nebo se připojit k některé z částí armády. Vybere si falangu, protože více platí, a zbytek války stráví v Estremaduře, přičemž se nezaplete do ničeho nepřátelštějšího, než že vystřelí do vzduchu. Na některých záběrech vidíme samotného Noriegu, v uniformě, s dalšími vojáky. Předal kameru kamarádovi. To samé udělá v den, kdy je z armády propuštěn. Sledujeme metaforický výjev, kdy je ke kameře zády a utíká směrem od ní po prázdné ulici v malé vesničce a v rukou má dva kufry. Vesele si vykračuje a pohupuje svými zavazadly. Všechno jako by říkalo: válka skončila a já žiju.

Podle popisu v posledních dvou odstavcích se El Perro Negro může zdát mnohem lineárnější a tradičnější, než je. Problém spočívá v tom, že užívám výkladových vět k objasnění fragmentárního, poetického a záhadného díla, jehož obrazy jsou často podtrhovány či naopak zpochybňovány střídmou, evokativní hudbou skladatele Tibora Szemzöho nebo zneklidňujícími tóny flamenca a jiných tradičních španělských hudebních forem. Nejde jen o to, že příběhy Salvanse a Noriegy se ve střihové skladbě do jisté míry prolínají, ale také o průnik mnoha záběrů, které jsou nádherné a emotivní, nedají se však vysvětlit – okamžiky, které by mohly být metaforami, kdybychom se jen naučili je číst. Co si však počít s velkolepými pohyby koně cválajícího na dvoře, který se vzápětí otočí a zpomalí do majestátního klusu? Jiné obrazy vypadají jako jasná přirovnání, když například film prostřihává ze záběru na generála Millana Astraye, jednorukého a jednookého veterána španělské cizinecké legie, který nejvíce proslul svým výrokem „Viva la muerte" („Ať žije smrt"), přímo na záběr prasete. To je docela jasné, co ovšem s násle-

dující sekvencí, v níž muž v přístřešku vyzvedává ze stáda jedno prase, hází jej přes zeď a záběr zamrzá přesně v okamžiku, kdy se mu prase vysmekne z rukou? Potká toto i Astraye? Celé Španělsko?

V poslední třetině se film neustále zrychluje a působí nejasně až chaoticky. Poté, co příběh Salvanse a z větší části i příběh Noriegy končí, přebírá film některé rysy tradičního dokumentu, avšak v uspěchané a fragmentární podobě, která může být obtížně uchopitelná. Začíná zachycovat vojenské akce, zmiňuje se o bitvách u Belchite a na Ebru, pracuje s obrazy pořízenými z letadla legie Kondor při bombardování republikánských linií během ofenzívy u Brunete, nechává nás poslouchat slova jednoho z pilotů, který popisuje smrt nepřátel dole, do toho nastřihává zajaté členy mezinárodních brigád před popravou a nahé italské vojáky brodící se na koni ve Středozemním moři (toto se odehrává hned po ofenzívě na jaře 1938, která rozdělila Španělsko na dvě části, to se ovšem z filmu nedozvíme, ani to, že vojáci jsou Italové), sleduje útěk španělských uprchlíků přes hranice s Francií, ukazuje nacionalistické vojáky na stejné hranici, jak zdraví fašistickým pozdravem francouzskou policii. Tato část filmu může na člověka, který o událostech nic neví, působit zmateně. Vypadá to téměř, jako by forma filmu začala zrcadlit rostoucí chaos Republiky, která v posledních měsících konfliktu směřuje ke zhroucení.

Vzhledem k tomuto popisu by někdo mohl vznést otázku, proč bychom El Perro Negro měli vůbec pokládat za historický dokument a ne pouze za dílo vizuální poezie, které pracuje s obrazy ze španělské občanské války, aby evokovalo obecné pocity z války, destrukce a krutosti lidstva. Řečeno bez obalu – jak je možné považovat dílo tak abstraktní, poetické a narativně fragmentární za historii? Co nám vlastně o daném konfliktu sděluje? Tato otázka přímo poukazuje na otázku další, mnohem širší: než něco označíme za historii, co potřebujeme o minulosti vědět a z jakého důvodu to chceme vědět? Pokud je historie záležitostí shromažďování tradičních dat, pak El Perro Negro tento úkol nijak dobře neplní. Pokud je historie vytvářením určitého typu jasné teze o minulých událostech, pak El Perro Negro v tomto ohledu zaostává. Zcela jistě nepřináší ten druh přímočarého vyprávění, který člověk najde jak v Zemřít v Madridu tak ve Spravedlivém boji. Dokonce i Španělská občanská válka, přes veškerou snahu o nestrannost, přináší určité implicitní morální tvrzení ve vztahu ke svému tématu. Její tvůrci totiž musí vědět, že když jednoduše zobrazí nacionalistický režim takový, jaký byl, s jeho fašistickými spojenci, typickým fašistickým pozdravem, oslavou tradičního Španělska církve, armády a diktátora v jejím čele, mohou se spolehnout (alespoň z velké části) na negativní hodnocení ze strany současného publika, které je pod vlivem demokratických hodnot.

Říct o El Perro Negro, že jde o historii, znamená tvrdit, že historie může zahrnovat formy přesahující diskurs, který se snaží pochopit dějiny, a že může zahrnovat pojetí historie jako místa setkání s vznešenem, jako něčeho, co může být zakoušeno v záblescích, ale nemůže být nikdy vysvětleno. Je to ovšem vznešeno, které vychází z konkrétního historického výjevu, jak dokládá komentář i celá řada obrazů. Toto je Španělsko v oněch třech válečných letech. Toto jsou obrazy lidí, kteří v té době žili. V jednom okamžiku tančili, rodili děti, účastnili se manifestací, stáli před hořícími kostely, utíkali před bombami padajícími z nebe, choulili se v zákopech a stříleli ze zbraní ve válce, jejímž příčinám možná rozuměli, možná ne, možná jim věřili, možná ne, která je ale uvrhla do tohoto nebezpečného okamžiku v čase, jejž nyní pozorujeme z povzdálí. El Perro Negro

nám přináší úryvky životů, mikropříběhy, fragmenty hlasů, děsivé obrazy, dokonce i okamžiky veselí a dobré nálady a říká nám, že všechny tyto různé světy existovaly současně a že i toto byla španělská občanská válka. V určitém smyslu vytváří tento film druh anti-historie a vyzývá diváka, aby těmto nesourodým prvkům dal smysl sám. Historie, kterou tento film předkládá, je možná esoterická, určená pro ty, kteří mají o občanské válce již nějaké povědomí. Ze všech dokumentů, které jsem na toto téma viděl, mě však tento, po letech studia, nejvíce překvapuje a provokuje – jako komentář ostatních filmů i všeho, co o občanské válce vím. Pokud je jedním z úkolů historie nahlédnout známé události jako nezvyklé, tedy donutit nás vidět je z nového úhlu, pak EL PERRO NEGRO do kategorie historie bezpochyby patří.

Filmy jako je ŠPANĚLSKÁ OBČANSKÁ VÁLKA, ZEMŘÍT V MADRIDU a SPRAVEDLIVÝ BOJ obsahují implicitní předpoklad, že právě ony zprostředkovávají *jedinou pravdivou* verzi příběhu o svém tématu. Moje kritika těchto děl, především posledních dvou zmíněných, nespočívá jen v tom, že žádný film či kniha nemůže vytvořit *jedinou* pravdivou verzi, neboť, jak všichni víme, důkazy z minulosti lze použít k vytvoření celé řady pravdivých příběhů podle toho, jak tyto důkazy interpretujeme, ale také v tom, že tyto konkrétní dokumenty neberou na vědomí důkazy, které jsou v rozporu s jejich tvrzením. Takový postup je podle mého názoru v historických dokumentech běžný. Dokumenty mají mnohem častěji než psaná díla (rozhodně akademické knihy) tendenci vynechávat nepohodlné momenty, události či myšlenky, spíše než je zkoumat. Narativní strategie a estetika EL PERRO NEGRO naopak podobné tvrzení neumožňuje. V tomto druhu historie se objevuje určitá skromnost a ochota nechat diváka, aby se sám rozhodl, jaké ponaučení si z mnoha zobrazených událostí vzít. Současný divák bude pravděpodobně více nakloněný republikánům než nacionalistům, schopným mezi sebe přijmout postavu jako je milovník smrti generál Millan Astray. Ten samý divák si ale bude muset lámat hlavu nad tím, co vlastně Joan Salvans a jeho otec udělali, že byli zabiti. Ospravedlňuje to, že vlastnili továrnu, jejich smrt? Personalizace historie v domácích filmech (toto není bohatý průmyslník, ale konkrétní muž a jeho rodina) vyvolává morální otázky, které ostatní filmy začleňují do abstraktních kategorií. (Jak jednoduše lze ve filmech nikoli říci, ale naznačit, že „bohatí průmyslníci" vykořisťující dělníky si zaslouží být odstraněni.)

Vyslovit tuto kritiku neznamená tvrdit, že dokumentární film není schopen vytvořit historická díla, která nám sdělují něco cenného o minulosti, znamená to jen říct něco o mezích (a možná přednostech) této formy. Jinde jsem psal o SPRAVEDLIVÉM BOJI jako o historii-poctě, ZEMŘÍT V MADRIDU očividně patří do stejné kategorie.[11] Což vlastně znamená pouze to, že historický dokument nám může říci mnoho o dějinách, jak to dělají oba zmíněné filmy, ale že při jeho sledování je nutné si uvědomovat, že ať tvrdí cokoli, míří k určitému typu pravdy, pravdy, která dovede diváka k jistému názoru na některý aspekt minulosti. Ať je úmysl režiséra dokumentárního filmu jakkoli seriózní, pracuje s jiným souborem pravidel a očekávání než akademický historik. Nejlepší prohlášení ohledně záměrů a zvyklostí filmařů pochází od zkušeného dokumentaristy Alana Rosenthala:

11) R. A. Rosenstone, *The Good Fight*: History, Memory, Documentary. *Cineaste* 17, 1989, č. 1, s. 12–15.

> Chci uvést diváky do kontaktu s historickou skutečností. Pomocí umění chci předávat lidem důležité myšlenky o věcech, o kterých moc nevědí. Chci je dovést k tomu, aby si po projekci kladli otázky. Chci vyprávět dobrý příběh, který zasáhne jak hlavu a rozum, tak srdce a emoce. Chci divákům zprostředkovat minulost způsobem, kterým to akademici nedokáží. Chci jim pomoct udržovat vzpomínky živé. A chci jim připomenout zapomenuté dějiny nebo přehlížené historické momenty, které mi připadají důležité. Pochopitelně jim nemohu přinést skutečnost jako takovou, mohu jim ale přinést věrohodnou reprezentaci reality a říct jim o ní jisté věci, které mohou mít vliv na to, jací jsou a jak vnímají svět kolem sebe.[12]

Není toto skutečným posláním historie? Zcela jistě je to poslání všech možných druhů historie na filmovém plátně.

Přeložila Veronika Klusáková

Přeloženo z anglického originálu: Robert Rosenstone, Documentary.
In: Robert Rosenstone, *History on Film / Film on History.*
Harlow: Pearson Longman 2006, s. 70–88.
© Pearson Education Ltd.

Citované filmy:

Americká občanská válka (The Civil War; Ken Burns, 1990), *Baseball* (Ken Burns, 1994), *Čekání na Fidela* (Waiting for Fidel; Michael Rubb, 1974), *Daleko od Polska* (Far From Poland; Jill Godmilow, 1984), *Dobytí Anglie* (La conquête de l'Angleterre; Roger Leenhardt, 1955), *El Perro Negro* (Péter Forgács, 2004), *Jazz* (Ken Burns, 2001), *Lítost a soucit* (Le Chagrin et la pitié; Marcel Ophüls, 1970), *Michelangelo, život titána* (Michelangelo. Das Leben eines Titanen; Curt Oertel, 1938), *Nanuk, člověk primitivní* (Nanook of the North; Robert Flaherty, 1922), *Rodina Bartošova* (A Bartos család; Péter Forgács, 1988), *Rodinné album* (A Family Album; Alan Berliner, 1987), *Spravedlivý boj* (The Good Fight: The Abraham Lincoln Brigade in the Spanish Civil War; Noel Buckner, Mary Dore, Sam Sills, 1984), *Šoa* (Shoah; Claude Lanzmann, 1985), *Španělská občanská válka* (The Spanish Civil War; John Blake, 1983), *The West* (Ken Burns, 1996), *Vír* (The Maelstrom; Péter Forgács, 1997), *Vítězství na moři* (Victory at Sea; M. Clay Adams, 1952–1953), *Zemřít v Madridu* (Mourir à Madrid; Frédéric Rossif, 1963).

12) Alan Rosenthal, The Problems and Challenges of the History Documentary. Z hlavního projevu předneseného na každoroční konferenci Film and Literature Conference, Florida State University (28. 1. 2005), věnované tématu „Transnárodní film a literatura: kulturní produkce a nároky historie".

ILUMINACE
Ročník 20, 2008, č. 3 (71)

Články k tématu

KINEMATOGRAF Z FYZIKÁLNÍHO ÚSTAVU

Československá společnost pro vědeckou kinematografii aneb Popularizace vědy kinematografií a kinematografie vědou

Lucie Česálková

Zabýváme-li se problematikou vztahů mezi kinematografií a vědou, nezbavíme se nutnosti chápat význam obou institucí jako provázaný – netázat se tedy pouze ve stylu studií zaměřených na populárně-vědeckou kinematografii po tom, jak kinematografie slouží vědě jako nástroj vizualizace jejích poznatků. Pro ranou etapu dějin kinematografie byla mnohem typičtějším projevem popularizace a současně legitimizace kinematografie vědou, čehož důkazem byla i situace v českém kontextu.

Předpokladem pro zrod kinematografie samotné byly výsledky a potřeby vědeckého výzkumu 19. století. V souvislosti s průmyslovou revolucí, mechanizací výroby a obecně zvýšeným společenským zájmem o vědu a techniku a její propojení s praktickými obory průmyslu i zemědělství byla intenzivněji než jindy podporována činnost výzkumných ústavů, které by za pomoci adekvátního technického vybavení analyzovaly nejrůznější aspekty fyzické reality a jejichž teoretické poznatky by byly bezprostředně převáděny do průmyslové praxe.

Technickou genezi kinematografu je tedy do značné míry možné vnímat jako součást procesu nutného dovybavování laboratoře vědce druhé poloviny 19. století, jehož aktuálním problémem byla především potřeba „zaznamenat fyzickou realitu v její dynamičnosti pro potřeby analýzy, výzkumu, a tedy i detailnějšího pochopení".[1] Vedle mikroskopů a nejrůznějších měřících pomůcek se tak mezi běžné nástroje vědce zařadily také reprezentační technologie typu fotografie a později i sériové fotografie a kinematografu. Kinematografie chápaná jako užitá věda ve smyslu aplikované optiky, fotochemie či fyziologie si přitom své specifické místo v rámci vědeckého diskurzu udržovala i poté, co začala být definována primárně jako veřejná podívaná předváděná před platícím publikem. Vědecká kinematografie si svou pozici již od svého raného období formovala jakožto svébytná, paralelně fungující odnož kinematografického průmyslu, jež se svou komerční „sestrou" navazuje účelová spojenectví, ať už produkční, distribuční či prezentační, specifická vždy pro konkrétní projekt. Vzájemný vztah mezi komerční (profesionální) ki-

1) Virgilio T o s i, *Cinema Before Cinema. The Origins of Scientific Cinematography*. London: BUFVC 2005, s. xi.

nematografií a vědeckou kinematografií v Československu dvacátých let 20. století, kdy se obě odvětví sama více méně teprve organizačně (institucionálně, ekonomicky) i esteticky formovala a společensky a kulturně legitimizovala, nelze vnímat jako vztah jednoduché podřízenosti. Situace počátků československého vědeckého či populárně-vědeckého filmu vyžaduje takovýto přístup přehodnotit a uvažovat o zcela jiných typech vztahů. Přemýšlet bychom měli spíše o procesech nasycování komerční sféry vědeckou kinematografií. Je přitom třeba se vyhnout svůdné prostorové představě, která by vědeckou kinematografii vymezovala jako určitou základnu, na níž by byla komerční kinematografie závislá. Vzájemné vztahy obou sfér je třeba analyzovat s vědomím systematizující se provázanosti a s ohledem na spektrum funkcí, které vědecká kinematografie (bez ohledu na své vlastní cíle a snahy) v rámci celku československé kinematografie, ale i obecně ve státě plnila. Před historikem se tak odhaluje celé spektrum dosud nepříliš probádaných témat:[2] např. role osobností usilujících o zabezpečení technické vybavenosti československé vědecké kinematografie a o šíření a normalizování nestandardních, především tzv. subnormálních formátů (zejména pak 9,5mm a 16mm),[3] ale i nových filmových materiálů (například ozafanu). Přednášková a publikační činnost vědců soustředěných od počátku dvacátých let okolo Československé společnosti pro vědeckou kinematografii popularizovala nové techniky, formáty i materiály mezi profesionální i amatérskou veřejností praktiků, ale i mezi laickým čtenářstvem. Ve specializovaných cyklech přednášek s praktickými demonstracemi se členové Společnosti podíleli také na technickém školení budoucích filmových profesionálů. Tím, že své vlastní neinstrukční přednášky doprovázeli četnými projekcemi a že do Československa zvali s přednáškami zahraniční tvůrce vědeckého či populárně-vědeckého filmu (například J. C. Molla, profesory Rüsta, Schongera, Bolla či Bassea[4]), se velmi intenzivně podíleli na prosazování nonfikčních forem v alternativních distribučních okruzích a nabízeli je též pro školní

2) Prismatem stručných dějin Československé společnosti pro vědeckou kinematografii nahlédla fenomén vědecké kinematografie v českém kontextu Alena M í š k o v á, Tradice a vývoj vědecké kinematografie v Československé akademii věd. In: *Práce z dějin Československé akademie věd*, 2, 1987. Přehledová skripta byla publikována také k specifickým tématům kinematografie lékařské a etnografického filmu: Svatopluk M a l ý, *Lékařská kinematografie*. Praha: SPN 1989; Vlasta S v o b o d o v á, *Český etnografický film 1918–1945*. Brno: ČSPVK, 1994. První léta brněnského vědeckého filmu shrnul Jan C a l á b e k, Začátky vědecké kinematografie v Brně. In: *Filmový sborník historický 2*. Praha: NFA 1991, s. 189–202. Další dílčí monografie či studie byly věnovány konkrétním tvůrčím osobnostem populárně-vědeckého filmu: Ivan Ú l e h l a, *Vladimír Úlehla*. Brno: CERM 1994; Petr K ň á v a, *Jan Calábek*. Brno: CERM 2000; Jan C a l á b e k, Profesor Vladimír Úlehla a vědecký film. In: *Bulletin Československé společnosti pro vědeckou kinematografii při ČSAV*, 1966, č. 13–14, s. 24–26; Helena V e l í š k o v á, Prof. dr. František Král. In: *Bulletin Československé společnosti pro vědeckou kinematografii při ČSAV*, 1969, č. 20, s. 8–12.
Přítomná studie z poznatků uvedených publikací pouze vychází a snaží se je specifikovat, prohloubit a problematizovat na základě primárního výzkumu pramenů uložených v Archivu Akademie věd ČR a Archivu Národního technického muzea. Není-li proto dále uvedeno jinak, pak byly dílčí, často shrnující závěry vyvozeny z detailního studia korespondence, úředních listin, ale i nejrůznějších programů, letáků, pozvánek a brožur, jež se často neuspořádány nacházely ve fondech Masarykovy akademie práce a Československé společnosti pro vědeckou kinematografii v prvním, a Viktorina Vojtěcha, Karla M. Paspy, Jindřicha Brichty a Československé společnosti pro vědeckou kinematografii ve druhém archivu.

3) Zde šlo především o snahu zajistit normalizovanou kompatabilitu v rámci distribučního okruhu školní kinematografie, ale například i napříč sférou amatérských klubů a kin apod.

představení v běžných kinech. Z kruhů vědecké kinematografie se také nejnaléhavěji ozýval požadavek systematické archivace filmového materiálu a popularizace kinematografie ve smyslu zřízení filmového muzea. Neméně významnou byla také samotná praktická filmařská činnost vědců sdružených ve Společnosti – svou prací nejen že reprezentovali soudobou úroveň tuzemského vědeckého bádání, pobízeni státními zakázkami současně také dokumentovali pokrok v oblastech průmyslu a zemědělství, případně dokumentovali významné československé kulturní památky.

Československou vědeckou kinematografii bychom v jejích počátcích mohli charakterizovat jako rozkročenou mezi takzvaným užitkovým filmem (anglický termín „purpose film", německý termín „Gebrauchsfilm") a filmem vzdělávacím, školním, přičemž z hlediska dobových kritérií by obě tyto kategorie velmi pravděpodobně spadaly do škatulky filmu kulturního. Inženýři Karel Smrž a Karel M. Paspa ve snímcích POSTUP VÝROBY FILMŮ a FILMOVÉ TRIKY současně popularizovali technické zázemí kinematografie a speciální filmové postupy. Specifickou oblastí tvorby vědců byly též snímky ryze vědecké, tedy přímo dokumentující výsledky individuálního vědeckého bádání a sloužící de facto jako náhrada psané vědecké studie.[5] Vědci, kteří v Československu používali film jako pomůcku k dokumentování dějů, jež nebylo možné sledovat lidským okem, a byli tedy průkopníky československé časosběrné či vysokofrekvenční kinematografie, sice na jedné straně vytvářeli materiál, který zachycoval jevy, jež nebylo možné opakovat a se kterým pak vystupovali na nejrůznějších specializovaných konferencích svých oborů (například fyziolog rostlin Vladimír Úlehla, veterinář František Král a další), ale byli si současně vědomi i toho, že jejich záznamy mají velký význam také pro obecnou lidovou osvětu. Své záznamy proto upravovali do různých účelových verzí, které měly vyhovět potřebám kulturních či školních filmových představení, mohly doprovázet různé osvětové přednášky a podobně. V tomto ohledu, tedy s vědomím existence různých verzí filmů téhož námětu, se vědecký a populárně-vědecký film v předválečném Československu navzájem odlišovaly podle záměru tvůrce, jenž se svým snímkem mohl chtít na jedné straně prezentovat před profesně definovanou (znalou) komunitou kolegů-expertů a na straně druhé třeba i oslovit nevědecké, laické publikum. Předválečná kinematografie de facto neznala profesionální filmaře, kteří by, ač sami nevědci, filmově zpracovávali konkrétní vědecké téma a jejichž cílem by byla popularizace určité vědecké teorie prostřednictvím filmu. Filmy, které bychom dnes nazvali populárně-vědeckými, ve dvacátých a třicátých letech v Československu vznikaly jako verze snímků vědeckých, určené pro širší publikum, a s tímto ohledem tedy také sestříhané, opatřené vysvětlujícími mezititulky, případně umělým narativním rámcem vycházejícím ze situace, kdy je obyčejný člověk stržen touhou poznávat.[6]

4) Konkrétněji viz dále, poznámka č. 54.

5) Dobovou definici vědeckého filmu dobře shrnuje například *Malý filmový slovník* Františka Gürtlera, pro nějž heslo vědecký film zpracoval Elmar Klos. Ten ve své interpretaci vychází z definice Mezinárodní unie vědeckého filmu z roku 1947 a za vědecký film pokládá: „každé zpracování látky, jež vyjádřeno psaným slovem by bylo považováno za vědeckou literaturu. Patří sem tedy vědecké filmové učebnice, vědecká filmová pojednání a filmové dokumentace." Viz František G ü r t l e r (ed.), *Malý filmový slovník*. Praha: ČSFN 1948, s. 164–165.

6) Z nejrůznějších příkladů tohoto postupu lze uvést například snímek CESTA KOLEM REPUBLIKY Comeniusfilmu z roku 1923, jenž je uvozen výjevem nasedání turistické výpravy do automobilu a prezentován jako

Specifikem předválečné československé kinematografie byla mimo jiné i šíře záběru, spektrum úkolů, které si vědci zaujatí filmem vytkli jako základní cíle svého snažení a které svým zaměřením přesahovaly od popularizace vědy samotné k popularizaci kinematografie z hlediska jejího technického zázemí i praktického upotřebení, až k popularizaci Československa jako moderní demokratické republiky. Z takto formulovaného pojetí významu vědeckého filmu (a filmu obecně) jakožto prostředku propagace domácího výzkumu a vědy a jejich aplikací v průmyslu a hospodářství země ostatně v Československu vycházely první koncepčněji pojaté plány systematického rozvoje vědecké práce s filmem.

Konkurenční půtky mezi MAPfilmem a Filmovou kulturou

Prvotní snahy o organizaci vědecké kinematografie v nově vzniklém státním uspořádání jsou v Československu spojeny s činností Masarykovy akademie práce (MAP),[7] instituce, jež byla uzákoněna po zhruba ročních přípravných pracích 29. ledna 1920 jako ústav, jehož úkolem je „organisovati technickou práci k hospodárnému využívání schopností veškerého lidu i přírodního bohatství československého státu k nejvyššímu obecnému prospěchu".[8] Na konci téhož roku, konkrétně 11. prosince 1920, se pak konala ustavující schůze Komitétu pro vědeckou kinematografii, pracujícího jakožto orgán MAP při Jednotě přátel MAP. Ten záběr své činnosti ve svém programu definoval jako:

---

záznam z cesty této skupiny nejrůznějšími kraji republiky, ačkoli perspektiva osoby cestující automobilem je dodržena vždy pouze v několika dílčích připomínkách tohoto rámce v průběhu filmu. Další velmi zřetelné uplatnění této metody prezentuje film HŘBITOVY PŘEDVĚKÝCH ROZSIVEK, kde je katalyzátorem výkladu touha dvou chlapců dozvědět se více o záhadném brusném prášku v ampuli přímo od odborníka. Ten pak chlapcům pomocí mikroskopu a dalších ilustrativních postupů ukazuje, že jde o rozemleté schránky rozsivek.

7) Pravdou je, že již 15. prosince 1919 obdrželo Ministerstvo školství a národní osvěty návrh z pera redaktora rubriky o kulturním filmu časopisu *Die Filmschau* a ředitele pražské Uranie, Oskara Frankla, ohledně zřízení ústavu Kosmos (společnosti k zušlechtění filmovnictví): „Úkolem nově zřízeného ústavu Kosmos je přivést veškeré filmovnictví v našem státě na vyšší kulturní úroveň a zužitkovati film s účelem osvětovým. Tohoto cíle chce dosáhnouti takto: 1. zhotovováním, prodejem a půjčováním filmů poučného, vědeckého, uměleckého, výchovného a všeobecně užitečného obsahu; 2. předváděním těchto filmů spojených s úvodní poučnou přednáškou ve vlastních podnicích, neb dodávání celých event. částečných programů s poučnou přednáškou stávajícím kinopodnikům lidovýchovným a jiným osvětovým spolkům; 3. založením školní filmové sbírky a zavedením, respektive systematickým využitím filmu ve škole, později pak i v pravidelném školním vyučování." V radě vznikajícího Kosmosu, o jehož praktické činnosti není mimo tuto zprávu známo nic, zasedali dle článku dr. Oskar Frankl, zástupce Uranie, Max Stransky z filmového ústavu Biorama, Viktorin Vojtěch z č. univerzity a techniky, Vojáček a Weinhuber, rada vrchního zemského soudu. Významnou je zde především účast Viktorina Vojtěcha, budoucího člena Komitétu pro vědeckou kinematografii MAP a následně předsedy Československé společnosti pro vědeckou kinematografii. Návrh ministerstvu školství, Archiv Národního technického muzea (dále jen ANTM), f. Československá společnost pro vědeckou kinematografii, složka MAP – SpVK (nezpracováno).

8) Podnět k vytvoření Masarykovy akademie práce daly záměry jednotně organizovat inženýrskou profesi, pocházející od sekce České Matice Technické, domáhající se založení Nejvyššího ústředí pro technickou vědu i práci, a ze strany Technicko-hospodářské Jednoty vedené ing. Stanislavem Špačkem. Špaček byl také iniciátorem sjednocení snah směřujících k založení výsledné MAP. Viz *Ročenka Masarykovy akademie práce. Zpráva o založení a činnosti za léta 1920 až 1923*. Praha: MAP 1924.

1. Popularizování vědy kinematografií (pořádání odborných přednášek, půjčování poučných filmů kinematografům, výroba, koupě, výměna filmů se zárukou podobného zaměření). 2. Podpora vědeckého bádání pomocí kinematografie. 3. Vědecké studium problémů kinematografie. 4. Činnost publicistická. 5. Dozor nad filmy dováženými z ciziny.[9]

Společností zabývající se při Jednotě přátel MAP výrobou a obchodem s filmy byl podnik s názvem MAPfilm,[10] který vznikl z vnějšího popudu Ministerstva školství a národní osvěty (MŠNO), prezentovaného již v letních měsících roku 1920, a to s konkrétním cílem uvítání delegace amerických Čechů, kteří měli navštívit republiku a jimž měl být věnován zvláštní propagační snímek. Tímto měla být dle MŠNO také navázána vzájemná spolupráce s USA ve věci výměny propagačních a výukových filmů. Domácími společnostmi, které by tuto spolupráci realizovaly, měly být Filmová kultura jakožto orgán pro filmy domácí, propagaci za hranicemi se měl věnovat MAPfilm.[11] Činnost Filmové kultury a MAPfilmu mínilo MŠNO již roku 1920 podpořit zákonem, který by majitelům biografů stanovil za povinnost promítat při každém zábavném programu 200 metrů poučného filmu.[12] V průběhu roku 1921 se však MŠNO aktivně zasazovalo pouze ve věci Filmové kultury, přičemž i tu mínilo zavést jako podnik „státem nevydržovaný". Na intervenci již založeného MAPfilmu, který chápal roli Filmové kultury ve státě jako srovnatelnou s rolí vlastní, nikoli specifikovanou tuzemskými vs. zahraničními zájmy, MŠNO reagovalo popudem k tomu, aby se Komitét pro vědeckou kinematografii při MAP sdružil s ostatními korporacemi a ministerstvu pomohl při zakládání Filmové kultury.[13]
Činnost Filmové kultury s. r. o. jakožto podniku člensky zaštítěného Svazem průmyslu kinematografického v ČSR, Svazem majitelů kinematografů, Jednotou přátel Masarykovy akademie práce, Osvětovým svazem a společností Prager Volksbildungsverein Urania byla oficiálně zahájena 22. ledna 1922[14] a její pozornost se měla soustředit především na výrobu a obchodování s propagačními, poučnými a vědeckými filmy, na popularizační a publikační činnost v tomto oboru a zřizování školních a osvětových biografů. Víra Jednoty přátel MAP v paralelní udržení vlastní konkurenční společnosti, jež by byla schopna trh nakonec přece jen cele převzít, však postupně upadala spolu s nedostatkem výhodných zakázek k výrobě i výpůjček vlastních filmů. MAPfilm se vzhledem ke skutečnosti, že s darem, který se mu podařilo získat již roku 1920 od amerických Čechů –

9) Tamtéž, s. 146. Srov. též. Jednota přátel Masarykovy akademie práce – Komitét pro vědeckou kinematografii (leták datovaný 14. 12. 1920), Archiv Akademie věd České republiky (dále jen AAVČR), fond MAP, k. 220, č. j. 508.

10) Návrh Komitétu pro vědeckou kinematografii na ustavení MAPfilmu vědecká rada MAP schválila 15. ledna 1921. Dopis číslo jednací 177 (15. 1. 1921), AAVČR, f. MAP, k. 220.

11) V těchto obrysech zpětně komentoval počátky MAPfilmu a Filmové kultury předseda MAPfilmu dr. Petr Růžek. Vyjádření k MAPfilmu. (2. 3. 1923), AAVČR, f. MAP, k. 220.

12) MŠNO jednalo o možnosti začlenit podmínku předvádění kulturních filmů při udělování licence s Ministerstvem vnitra již od října roku 1920. Ministerstvo vnitra však bylo ve věci zpočátku zdrženlivé a odvolávalo se na nedostatek takových filmů v distribuci. Povinnost předváděti poučné snímky (10. 3. 1921), Národní archiv (dále jen NA), f. MŠNO, k. 3486, č. j. 26260/21.

13) Půjčovna poučných filmů, zřízení (9. 4. 1921), NA, f. MŠNO, k. 3486, č. j. 28.656.

14) Filmová kultura, NA, f. MŠNO, k. 3486, č. j. 128102/21



ČESKOSLOVENSKÁ SPOLEČNOST PRO VĚDECKOU KINEMATOGRAFII

pořádá:

CYKLUS SEDMI PŘEDNÁŠEK

O FILMU

VÝVOJ A UŽITÍ KINEMATOGRAFIE.

Přednášky konají se ve velké posluchárně fysikálního ústavu university Karlovy, Praha II., U Karlova č. 5.

V cyklu popsán bude vývoj kinematografie od historických počátků až po nejmodernější vymoženosti filmové techniky.

Přednášky budou doprovázeny demonstracemi, předváděním aparátů, diapositivy a ukázkami filmů.

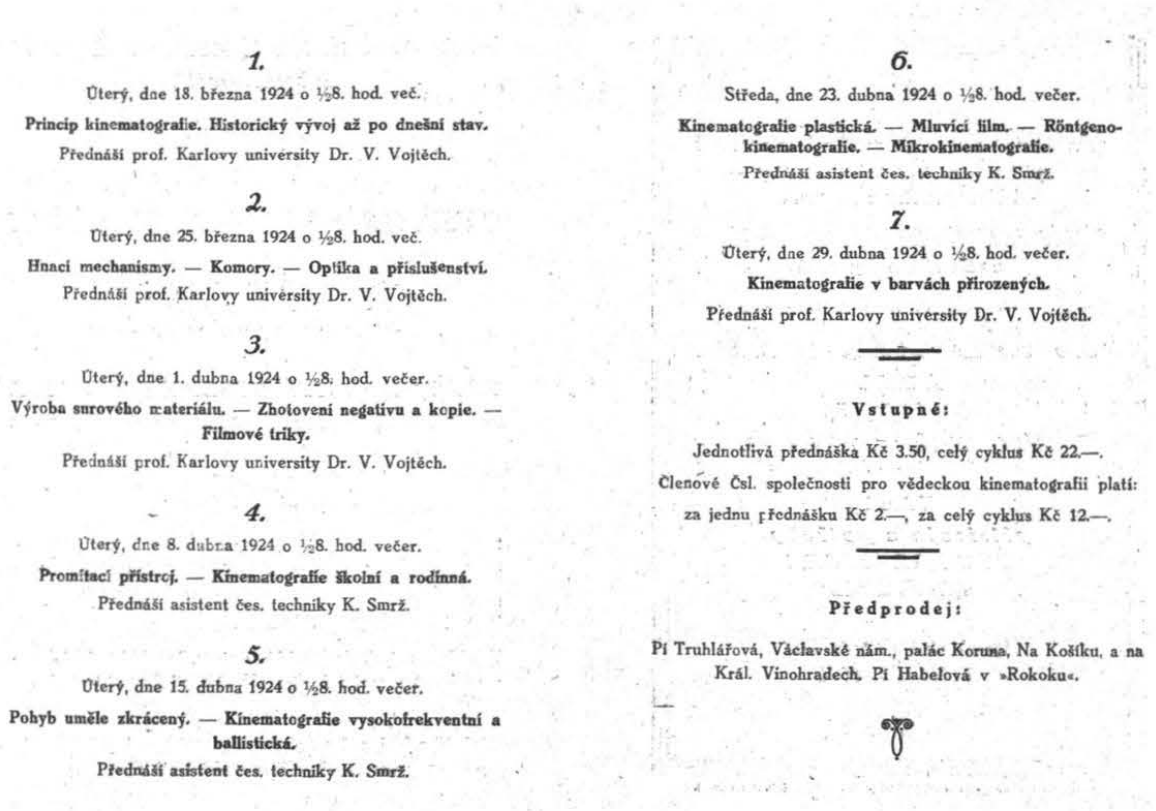
1. Pozvánka na cyklus sedmi přednášek o filmu (ANTM, f. Československá společnost pro vědeckou kinematografii, složka ČSVK–programy schůzí; nezpracováno)

totiž kolekcí amerických průmyslových a hospodářských filmů – již nevystačí, a vzhledem k tomu, že ministerské dotace, jež mu na činnost v roce 1920 byly v souvislosti s akcí pro americké Čechy přislíbeny, nahrazovaly subvence z rozpočtu Psychotechnického ústavu MAP, rozhodl roku 1923 svou činnost ukončit předáním filmů Filmové kultuře.[15] Ekonomický propad MAPfilmu lze přitom klást do značné míry v souvislost s taktickým manévrem MŠNO: to se sice v dopise Jednotě přátel MAP z 9. dubna 1921 vůči akci Filmové kultury vymezovalo jakožto iniciátor, nikoli však jako finanční garant, a přimělo tak Jednotu do projektu vstoupit v roli podílníka společnosti a současně se domnívat, že bude schopna udržet podnik vlastní. Aniž by ovšem MŠNO Filmovou kulturu přímo dotovalo, podílelo se velmi intenzivně na jejích příjmech jakožto hlavní zadavatel projektů – již 5. listopadu 1921, kdy se vedla jednání s nově ustaveným sborem podílníků (ještě oficiálně nezaložené) společnosti, se zavázalo k objednávce filmů ve výši 50 tisíc korun,[16] přičemž jeho intence směřovaly především k podpoře filmů obecně osvětových.

V debatách ohledně pozic MAPfilmu a Filmové kultury ovšem sehrála velmi významnou roli také ideová rozpolcenost v rámci Jednoty přátel MAP. Přestože oficiální vyjednavatel, Správní rada Jednoty přátel MAP (zastupovaná dr. Petrem Růžkem), se po rozhodnutí MŠNO neustupovat od záměru zřídit Filmovou kulturu rozhodla vstoupit do projektu Filmové kultury jakožto třetí největší podílník po Svazu průmyslu kinematografického

15) Jednání o předání filmů s Filmovou kulturou a o likvidaci podniku byla vedena od 12. dubna 1923, přičemž definitivní smlouva byla vzájemně potvrzena 11. srpna 1923. Převzetí filmů Filmovou kulturou (11. 8. 1923), AAVČR, f. MAP, k. 220.

16) Smlouva s „Filmovou kulturou" – porada, NA, f. MŠNO, k. 3486, č. j. 107281.



1.

Úterý, dne 18. března 1924 o ½8. hod. več.

Princip kinematografie. Historický vývoj až po dnešní stav.

Přednáší prof. Karlovy university Dr. V. Vojtěch.

2.

Úterý, dne 25. března 1924 o ½8. hod. več.

Hnací mechanismy. — Komory. — Optika a příslušenství.

Přednáší prof. Karlovy university Dr. V. Vojtěch.

3.

Úterý, dne 1. dubna 1924 o ½8. hod. večer.

Výroba surového materiálu. — Zhotovení negativu a kopie. — Filmové triky.

Přednáší prof. Karlovy university Dr. V. Vojtěch.

4.

Úterý, dne 8. dubna 1924 o ½8. hod. večer.

Promítací přístroj. — Kinematografie školní a rodinná.

Přednáší asistent čes. techniky K. Smrž.

5.

Úterý, dne 15. dubna 1924 o ½8. hod. večer.

Pohyb uměle zkrácený. — Kinematografie vysokofrekventní a ballistická.

Přednáší asistent čes. techniky K. Smrž.

6.

Středa, dne 23. dubna 1924 o ½8. hod. večer.

Kinematografie plastická. — Mluvící film. — Röntgenokinematografie. — Mikrokinematografie.

Přednáší asistent čes. techniky K. Smrž.

7.

Úterý, dne 29. dubna 1924 o ½8. hod. večer.

Kinematografie v barvách přirozených.

Přednáší prof. Karlovy university Dr. V. Vojtěch.

Vstupné:

Jednotlivá přednáška Kč 3.50, celý cyklus Kč 22.—.

Členové Čsl. společnosti pro vědeckou kinematografii platí: za jednu přednášku Kč 2.—, za celý cyklus Kč 12.—.

Předprodej:

Pí Truhlářová, Václavské nám., palác Koruna, Na Košíku, a na Král. Vinohradech, Pí Habelová v »Rokoku«.

v ČSR a Svazu majitelů kinematografů,[17] samotný Komitét pro vědeckou kinematografii, jenž se na záležitostech MAPfilmu podílel z hlediska programového, nikoli však finančního, se přikláněl k tomu, aby se MAPfilm nestal institucí vůči Filmové kultuře konkurenční, ale prosazoval názor praktické participace na činnosti společnosti. Přes velmi radikální nesouhlas se založením Filmové kultury mínil do nové společnosti vstoupit se zcela konkrétním programem: po zjištění, že se záměr ministerstva obrací především k filmu osvětovému a kulturnímu, mínil v rámci Filmové kultury fungovat jakožto odbor pro kinematografii čistě vědeckou. Předsednictvo Komitétu žádalo o prázdninách klíčového roku 1921 na správní radě Jednoty plnou moc k jednání v tomto směru. Odvětví kulturního filmu, jež měla Filmová kultura spravovat, nahlížel Komitét velmi zeširoka. Podle něj pod tuto kategorii patřily:

> 1. filmy vědecké, jimiž se řeší otázka vědecká, kterou bez filmu rozhodnouti nejde; 2. filmy školní, sloužící k demonstraci velmi různé, například nákladných a těžce opakovatelných pokusů, přírodovědeckých, vývojepisných statí, historických okamžiků, národopisných momentů atd.; 3. filmy práce, jejichž úkolem je buditi zájem o práci, materiál a techniku výrobní v nejširších vrstvách; 4. filmy výchovné a poučné vůbec; 5. filmy propagační.[18]

17) S 65 tisíci korun tvořil podíl Jednoty přátel MAP v kmenovém kapitálu společnosti 21,6 %, Svaz průmyslu kinematografického v ČSR a Svaz majitelů kinematografů vložili po 100 tisících a byli každý třetinovým podílníkem společnosti. Smlouva společenská Filmové kultury, s.r.o., AAVČR, f. MAP, k. 220.

18) Zápis o schůzi Komitétu pro vědeckou kinematografii při JPMAP (8. 7. 1921). ANTM, f. Československá společnost pro vědeckou kinematografii, složka MAP – SpVK (nezpracováno)

Na návrh, jejž podporoval Komitét pro vědeckou kinematografii, však Jednota přátel MAP nebrala zřetel. To přimělo klíčové osobnosti Komitétu – Vladimíra Úlehlu (profesora fyziologie rostlin z Přírodovědecké fakulty Masarykovy univerzity) a Viktorina Vojtěcha (profesora působícího ve Fyzikálním ústavu Přírodovědecké fakulty Univerzity Karlovy) k tomu, aby uvažovali o autonomním řešení. Alternativních plánů, které se před Úlehlou a Vojtěchem rozprostíraly v létě a na podzim roku 1921, bylo patrně více. V nedatovaném dopise Vojtěchovi se Úlehla dovolává Vojtěchova lístku z 29. září 1921, v němž autor uvádí, že „se v Praze nedá nic dělat", Úlehla proto navrhuje „zkusit to v Brně za pomoci továrníka Bati", se kterým bude brzy jednat.[19] Zda a jak „baťovská cesta" subvencí pro plán organizace vědecké kinematografie probíhala, není možné vyčíst ani z Úlehlovy, ani Baťovy korespondence, nicméně je zřejmé, že Úlehlova vize vzniku instituce, již nazýval Filmovým ústavem, realizována nebyla.[20]
Vladimír Úlehla uvažoval o ústavu se třemi základními odděleními: s oddělením pro studium fotografie a kinematografie, které by také spravovalo sbírku filmů a diapozitivů a knihovnu; s oddělením pro výrobu vědeckého filmu; a konečně s oddělením pro provoz kulturního filmu, jež by obhospodařovalo půjčovnu filmů, vyřizovalo zadávání přednášek a podobně.[21] Vzorem byla Úlehlovi berlínská UFA a jako sekční šéfy jednotlivých útvarů si (popořadě) představoval Viktorina Vojtěcha, sebe a Jindřicha Brichtu. Ačkoli ze zřízení takto systematizovaného, organizačně provázaného ústavu, který by zajišťoval zázemí pro teoretické technické studium, pro výrobu a distribuci filmů, ale i pro jejich cílenou archivaci a katalogizaci a současně zajišťoval filmy pro doplňkovou osvětovou činnost, sešlo, je zřejmé, že činnost Úlehly a Vojtěcha v rámci MAP již nebyla udržitelná a ubírala se jiným, profesionalizovanějším směrem.

Formování programové náplně ČSVK

Již na schůzi 20. října 1921 Komitét prvně uvažoval o tom, že by se proměnil v samostatnou společnost pro vědeckou kinematografii, což stvrdil usnesením ze 4. listopadu téhož roku, a již v říjnu se také začal zabývat sestavením provizorních stanov společnosti. Ustavující schůzi si tato nová, na MAP zcela nezávislá instituce, Československá společnost pro vědeckou kinematografii (ČSVK), odbyla 21. ledna 1922,[22] její stanovy však

19) Vladimír Úlehla Viktorinu Vojtěchovi (nedatováno), ANTM, f. Československá společnost pro vědeckou kinematografii, složka MAP – SpVK (nezpracováno).

20) Vladimír Úlehla sice Policejnímu ředitelství v Brně oznámil zřízení spolku Vědecká společnost filmová (se sídlem v Brně) již roku 1922 a tento byl i s Úlehlou formulovanými stanovami vzat na vědomí 18. srpna 1922 výnosem číslo 65.102/22, nicméně spolek neuspořádal ani řádnou valnou hromadu a v roce 1929 zanikl jakožto spolek, který se „neustavil, ani neustaví". Vědecká společnost filmová, Moravský zemský archiv (dále jen MZA), f. Policejní ředitelství Brno, k. 2483, sign. 219.

21) Vladimír Úlehla Viktorinu Vojtěchovi (nedatováno), ANTM, f. Československá společnost pro vědeckou kinematografii, složka MAP – SpVK (nezpracováno).

22) Pozvánka na ustavující schůzi Společnosti pro vědeckou kinematografii, konanou 21. ledna 1921 (17. 1. 1922), ANTM, f. Československá společnost pro vědeckou kinematografii, složka MAP – SpVK (nezpracováno).

byly Ministerstvem vnitra schváleny až 7. května 1924.[23] Z dostupných archivních zdrojů je velmi obtížné vysledovat, jakým způsobem se vyvíjela (a zda vůbec byla realizována) činnost Společnosti mezi léty 1922 až 1924, přesto je zřejmé, že s odchodem klíčových osobností Komitétu pro vědeckou kinematografii se samotná MAP činnosti v rámci kulturního a propagačního filmu nezřekla a skutečně po určitou dobu nadále provozovala MAPfilm a současně se velmi intenzivně podílela na organizování filmových projekcí, které doprovázely nejrůznější odborné přednášky domácích i zahraničních expertů zejména technických a národohospodářských oborů.

Jak dokládá obsáhlá korespondence vedená Jednotou přátel MAP, soustředila se činnost MAP v otázkách kinematografie v předválečném období především na zajišťování filmového materiálu k nejrůznějším specializovaným přednáškám technického či hospodářského zaměření a na opatřování obdobného materiálu pro zahraniční vystoupení českých přednášejících.[24] Za tímto účelem se Komitét korespondenčně dotazoval nejrůznějších perspektivních průmyslových podniků (Vítkovickými železárnami Ostrava, Měšťanským pivovarem Plzeň, Železárnami Kladno či Jabloneckými sklárnami počínaje a Radou Společnosti Národopisného muzea či Ústavem pro zvelebení živností konče), zda nevlastní filmový dokumentační materiál, který by MAP mohly zprostředkovat pro obecně propagační účely.[25]

Přestože i Československá společnost pro vědeckou kinematografii chápala přednáškovou činnost jako jednu ze základních popularizačních aktivit, pokrývaly obě společnosti svým tematickým zaměřením zcela jinou sféru zájmů. Zatímco MAP se soustředila primárně na propagaci československého průmyslu, ČSVK zajišťovala spíše obecnou osvětu v otázkách technického zázemí kinematografie a prezentaci nonfikčních žánrů, především vědeckého zaměření.

V průběhu svého předválečného působení se Československá společnost pro vědeckou kinematografii vyprofilovala v instituci poměrně značného významu: nikoli však v dominantní sféře komerční produkce nebo v uměleckém filmu, ale v oblastech vzdělávání a vědeckého výzkumu, a to i přesto, že mnohými svými projekty, především prostřednictvím některých členů své později utvořené brněnské odbočky (například Františka Kalivody či Vladimíra Úlehly), vstupovala i do oblasti umělecké. Sama, v rámci svého širokého pojetí národní kultury, přitom svou roli chápala jako bezprostředně kulturotvornou, neboť v jejích očích věda, osvěta a umění splývaly v jednolitém celku jakožto klíčové elementy přímo a nejzřetelněji reprezentující národní hodnoty. Vyjdeme-li z této představy o vlastní roli v rámci národní kultury a budeme-li jejím prismatem nazírat činnost ČSVK jako celku, ale i jejích dílčích členů (představitelů), odhalí se nám Společnost jako velmi různorodý, de facto multifunkční organismus, který ve vztahu k samotné kinematografii, ale i laické a odborné veřejnosti, vystupoval v roli lidovýchovného činite-

23) Zemská správa politická uznává založení Československé společnosti pro vědeckou kinematografii výnosem ze dne 7. května 1924 č. 30.964/1924-6. Vyrozumění od Zemské správy politické (21. 5. 1924), ANTM, f. Československá společnost pro vědeckou kinematografii, složka MAP – SpVK (nezpracováno).

24) Veřejné přednášky a přednáškové cykly 1919–1925. AAVČR, f. MAP, k. 199. Přednášky zahraniční. AAVČR, f. MAP, k. 200.

25) Korespondence MAP. AAVČR, f. MAP, k. 220, i. č. 636, č. j. 320 AP.

le, dodavatele vědeckých a kulturních filmů, půjčovny filmů i technického vybavení, odborného technického konzultanta, servisního technika a v neposlední řadě i reprezentativní autority, jež je schopna československou kinematografii zastupovat uvnitř státu, ale i navenek.

Popularizace filmu jako technické pomůcky

Ačkoli i ke stanovám ČSVK je nutno jako ke všem nařízením deklarujícím status určité organizace přistupovat jako ke komunikátu především proklamativního typu, je třeba uznat, že mnohé z klíčových úkolů, jež si Společnost svými stanovami vytkla, se jí podařilo zrealizovat již v prvním roce oficiální činnosti. Podle článku 2 stanov totiž účelem Společnosti mělo být:

> 1. spolupůsobiti při založení filmového ústavu pro studium vědecké kinematografie a fotografie a pro jejich technické zdokonalení; 2. podporovati vědecké zkoumání ve všech odvětvích teoretických a technických pomocí filmu a desky; 3. podporovati výrobu diapozitivů a filmů, soustřediti je a vhodně uplatňovati (pořádáním přednášek lidovýchovných a školských, výměnou atd.); 4. vyrobené filmy a fotografie vhodně zužitkovati, aby byly vědeckým pracovníkům i širšímu obecenstvu k poučení a k prospěchu; 5. podporovati jejich vývoz do ciziny za účelem usnadnění jejich další výroby a rozšíření známosti o naší republice za hranicemi; 6. opatřovati z ciziny vhodné filmy a diapozitivy vědecké a kulturní a působiti k jejich rozšíření pro účely vědecké, lidovýchovné a školské; 7. pečovati o ochranu, rozšíření a zlepšení autorského práva; 8. hájiti autorských práv členů na filmová, fotografická a literární díla a na přednášky odborné.[26]

Již v prvních jarních měsících roku 1924 začala Společnost pořádat pravidelný cyklus popularizačních přednášek, jež se konaly vždy každé úterý o půl osmé večer v posluchárně Fyzikálního ústavu Karlovy univerzity. Roku 1924 se těchto přednášek uskutečnilo celkem sedm a jejich řečníky byli Viktorin Vojtěch a Karel Smrž, kteří přednášeli o nejrůznějších technických tématech, od obecných principů kinematografie přes otázky optické, výrobu negativů, kopií, filmové triky a promítání až po problémy praktické – o kinematografii školní a rodinné, vysokofrekvenční, balistické, plastické, rentgenokinematografii, mikrokinematografii, o filmu barevném i takzvaném mluvícím (viz obr. č. 1).[27] V posledních srpnových dnech téhož roku Společnost současně za spolupráce Československé obce učitelské a Ústředního spolku československých profesorů a za podpory Ministerstva školství a národní osvěty připravila šestidenní kurz školní kinematografie pro učitele. I přednášky tohoto technicko-praktického kurzu pro učitele a adep-

26) Stanovy Československé společnosti pro vědeckou kinematografii v Praze, AAVČR, f. KVF ČSAV.
27) Pozvánka na cyklus sedmi přednášek o filmu, ANTM, f. Československá společnost pro vědeckou kinematografii, složka ČSVK – programy schůzí (nezpracováno).

ty učitelství se odehrávaly v posluchárně Fyzikálního ústavu a vedle Vojtěcha a Smrže se jich coby lektoři zúčastnili také Jindřich Brichta, František Paur a další. Součástí kurzu byly kromě teoretických přednášek s ukázkami také demonstrace různých typů projekčních přístrojů, prohlídka Vojtěchova kinematografického kabinetu, „exkurze do filmové továrny na Vinohradech"[28] či studijní projekce diapozitivů a školních filmů.[29] Společnost plně využívala odborného potenciálu svých členů, které současně nenutila participovat na projektech, které by svým zaměřením neodpovídaly oblasti jejich zájmu. Klíčoví členové Společnosti od Viktorina Vojtěcha přes Karla M. Paspu až po Karla Smrže či Silvestra Práta byli přitom orientováni spíše technicky. K technickému zaměření předurčovalo tyto osobnosti už jejich původní vzdělání a následně profese – jednalo se veskrze o absolventy technických či přírodovědných oborů, uvažující o kinematografii v podstatě jakožto o aplikované disciplíně chemie, fyziky a optiky, o fotografy amatérsky experimentující s filmem. Na kinematografii je zajímala nejen její osvětová funkce, ale především technické principy snímání, výroba filmu, jeho projekce – a právě tato témata se snažili také prezentovat na veřejnosti, ať už formou ústní, přednáškovou či psanou, jako autoři více či méně populárních, respektive vědeckých článků, zprvu publikovaných ve zvláštních sekcích stávajících časopisů a periodik, například *Fotografického obzoru* a dalších, později v rámci vlastní publikační platformy pojmenované nejprve *Kinematografie*, později vycházející jako *Amatérská kinematografie*,[30] ve třicátých letech pak i v jiných specializovaných i populárních médiích (např. *Objektiv*, *Pestrý týden* aj.).
Spektrum osobností spjatých s jednotlivými periodiky a prostupujících jimi de facto napříč velmi zřetelně vymezuje nejen rozsah působnosti Společnosti, ale upozorňuje i na to, že v daném období tvořila kinematografie vědecká, kulturní, školní a amatérská takřka totožnou agendu. Nejenže se jednalo o sekce provázané vnitřně, tj. personálně, šlo rovněž o instituce vystupující společně navenek, a to jak v rámci společného publikačního orgánu, tak z hlediska zaměření svých veřejných aktivit – přednášek, projekčních cyklů, soutěží či výstav. Tak jako tedy najdeme mezi samotnými členy brněnské sekce Společnosti vedle univerzitních profesorů a vědců také učitele středních škol, ale i ředitele Klubu kinoamatérů či zástupce Svazu majitelů kinematografů,[31] je zřejmé, že Společnost svou činností oslovovala zejména vědce a techniky, kterým zprostředkovávala (často aktualizované) informace o tom, jak aplikovat film, kinematografii, ale i fotografii v rámci vědeckého výzkumu a bádání. S vědomím požadavku a potřeby názorného vyučování se obracela také na učitele a pedagogy, kterým film představovala jako moderní vyučovací pomůcku, slibující zefektivnění pedagogických metod a jejich výsledků. Prezentací aktuálních poznatků v otázkách snímání, laboratorní úpravy filmu, jeho projekce a dalších se obracela na technické pracovníky kinematografického oboru, ale částeč-

28) Zde se podle lokace jednalo o ateliéry společnosti AB.
29) Pozvánka na šestidenní kurz školní kinematografie a přednáškové projekce, ANTM, f. Československá společnost pro vědeckou kinematografii, složka ČSVK–programy schůzí (nezpracováno).
30) Časopis *Kinematografie* sloužil ČSVK jako oficiální publikační orgán v roce 1926, s desátým číslem prvního ročníku však bylo jeho vydávání přerušeno. *Amatérská kinematografie* započala svou existenci o deset let později prvním ročníkem roku 1936, od ledna roku 1938 vycházela pod názvem *Československá kinematografie*.
31) Protokolární kniha, AAVČR, f. Československá společnost pro vědeckou kinematografii, k. 1.

ně i amatérské tvorbě nakloněné laické publikum, které hledalo doporučení a návody, rádo pronikalo do „tajů" vzniku filmového obrazu a podobně. V jistém ohledu byly informace shromažďované a šířené Společností užitečné také pro dobové kinomajitele, kteří se z jejích přednášek či článků, ale i z reklam otiskovaných v jí vedených rubrikách či celých časopisech mohli dozvědět o novinkách v oblasti projekční techniky, dostalo se jim odborných posudků nových zařízení atd.

Provázanost vědecké, amatérské a pedagogické sféry

Tuto víceoborovou afinitu lze přitom demonstrovat na mnohých příkladech. Krom uvedené profesní rozmanitosti členů brněnské pobočky Společnosti můžeme uvést také to, že v redakčním kruhu *Amatérské kinematografie* najdeme vedle Karla Smrže, Viktorina Vojtěcha a Karla M. Paspy také Františka Kyselu, ředitele Státního diapozitivového a filmového ústavu, instituce fungující pod hlavičkou MŠNO od roku 1920 a oficiálně schraňující filmové a diapozitivové materiály vhodné k lidové osvětě.[32] Časopis se jakožto multioborový prezentoval také sám ve svém podtitulu – „měsíčník pro amatérskou, kulturní, školní a vědeckou kinematografii". Skutečnost, že tyto kinematografické sekce vystupovaly za první republiky v provázané pospolitosti, dokazuje také vývoj filmové rubriky v časopise *Pestrý týden*, který vedla další se Společností přímo spřízněná významná osobnost československé meziválečné novinářské a literární scény – Bohuslav Markalous (vlastním jménem Jaromír John).

Tomu, že byla v *Pestrém týdnu* roku 1933 ustavena oficiální rubrika pro vědeckou, školní a amatérskou kinematografii, redigovaná Josefem Velíškem a sloužící jako spolková publikační platforma brněnské odbočky Společnosti, předcházel více jak pětiletý proces začleňování filmových témat pod různé stabilní oddíly časopisu. Filmu a fotografii se *Pestrý týden* věnoval od svého prvního ročníku v roce 1927, pravidelně v rubrice Amatérská fotografie, jež na jedné straně fungovala jako rádce v otázkách technických postupů, současně také v tematických celcích zveřejňovala zajímavé amatérské fotografie a komentovala jejich technické i kompoziční obrazové kvality. V prosinci roku 1928 časopis tuto svou část přejmenoval na Foto sport, přidělil jí stálého redaktora Antonína Škardu a jako pravidelného dopisovatele si začal platit Jiřího Jeníčka, jenž tehdy šéfoval fotografickému a filmovému oddělení Vojenského technického ústavu při Ministerstvu národní obrany. Filmu samotnému *Pestrý týden* věnoval zvláštní rubriku, jejímž hlavním

32) Státní filmový a diapozitivový ústav během dvacátých a třicátých let nedisponoval příliš rozsáhlým filmovým a diapozitivovým materiálem, výrobně zkraje spolupracoval s Ministerstvem národní obrany, konkrétně vojenskou základnou v Turnově, ta však byla již během prvního roku zrušena. Ústav se snažil svou filmotéku rozšiřovat částečně zvnějšku, ovšem zcela nesystematicky, pořizováním příslušných kopií vždy na základě tematické zakázky konkrétní vzdělávací instituce; vlastnil také technické vybavení a v roce 1931 se spolu s Masarykovým lidovýchovným ústavem spolupodílel na založení Osvětového kina v Denisově Francouzském institutu ve Štěpánské ulici v Praze. Již od roku 1923 byl členem ústavu také Jaroslav Novotný, pozdější významná osobnost školní kinematografie, jeden z iniciátorů uznání úzkého filmu jakožto školní pomůcky v roce 1936. Agenda, Národní filmový archiv (dále jen NFA), f. Státní filmový a diapozitivový ústav (nezpracováno).

autorem byl Alexander Hackenschmied, pojednávající ve svých textech rovnoměrně o filmu fikčním i dokumentárním. Jakožto časopis zakládající si na ilustrativnosti a grafické stránce *Pestrý týden* velmi okázale využíval materiálu, který mu nabízeli soudobí fotografové, před fotografií abstraktní a uměleckou však zřetelně preferoval dokumentaristické snímání, případně fotografii vědeckou – přírodní vědci jako Silvestr Prát, V. J. Staněk a další velmi často, byť nikoli pravidelně, naplňovali svými snímky zvětšených krystalů, rostlinných i živočišných buněk celé dvoustránky. Vizuální kultura nacházela v *Pestrém týdnu* vedle Foto sportu, Filmu a fotoreportáží či „fotografických salónů" esteticky přitažlivých vědeckých fotografií své místo také ve zvláštním oddíle s názvem Pestrý týden škole a rodině. Ten byl zaveden od prvního čísla roku 1930 a přinášel v každém čísle jeden velký plakátový obraz (zpravidla fotografii) s důsledným popiskem. Obraz byl určen k vystřižení a založení do speciálně vytvářeného alba a měl sloužit rodinám či učitelům jako nástroj názorného vyučování, slovy redakce: „pro účely našich škol a rodinnou galerii".[33]

Tento formát byl do *Pestrého týdne* zaveden de facto jakožto předvoj mnohem masivnější kampaně takzvaného hnutí pro zrakovou výchovu, jehož byl sám šéfredaktor Bohuslav Markalous nadšeným propagátorem. Pedagogické sdružení pro zrakovou výchovu,[34] jak zněl jeho oficiální název, které za Markalousova vedení připravovalo pro *Pestrý týden* texty prosazující myšlenky racionalizace školní výuky směrem k názornému, zrakovému vzdělávání, mínilo především propracovávat vizuální vyučovací metody tak, aby se běžnou a současně neodmyslitelnou součástí školní docházky staly jak akce podporující vstřebávání vizuálních podnětů přímo (například procházky do přírody či exkurze), tak i nepřímo, zprostředkovaně – šlo mu především o popularizaci a následné systematické využívání tištěných obrazů, fotografií, stereoskopie, diapozitivů a v neposlední řadě i filmu v rámci vyučování. Vedle materiálů, ze kterých si školy mohly vytvářet vlastní archivy obrazů (kromě celostránkových plakátů s vlastivědnými, přírodovědnými, ale i historickými náměty šlo o série obrázků určených pro stereoskopii), hnutí také informovalo o nejrůznějších výstavách, přednáškách, nových názorných pomůckách, přinášelo i návody, jak si primitivní názorné pomůcky podomácku vyrobit.[35] Rubrika přitom v průběhu tří let hned třikrát změnila název, po dvou letech se z Pestrého týdne škole a rodině stala Zraková výchova (od čísla 17/1932), která se, aniž by přestaly vycházet plakátové obrazy a obrazy pro stereoskopii, změnila v Zrakovou výuku (od čísla 39/1932), aby se nakonec stala Zrakovým vzděláváním (od čísla 5/1933). Rubrika jako by se i ve svém názvu postupně vyhraňovala, profesionalizovala – z role výchovného pomocníka a rádce se stávala postupně učitelem, později pedagogickým metodikem, teoretikem. Od čtyřia-

33) Jiří V. K l í m a, Pestrý týden škole a rodině. *Pestrý týden* 5, 1930, č. 1 (4. 1.), s. 2.

34) Pedagogické sdružení pro zrakovou výchovu také vydávalo čtvrtletník *Svět v obrazech*, pořádalo nejrůznější výstavy a přednášky, spolupracovalo s grafickými podniky a výrobnami školních pomůcek na plánech vizuálních novinek v katalozích učebných pomůcek apod. Od roku 1931 byl jeho tajemníkem Ladislav Kratochvíl, knihovník Pedagogické knihovny Komenského při Univerzitní knihovně v Praze.

35) Z hlediska kinematografie bylo nejzajímavější v časopise prezentovanou amatérskou školní pomůckou takzvané Kino naší Žofinky – ilustrovaný slabikář vyrobený z bedny od cikorky, který měl promítat „jako v opravdovém kině reklamy místních živnostníků, ilustrovaná říkadla, hádanky, početní hříčky". Bohuslav M a r k a l o u s, Jak si pomáhá naše učitelstvo ve zrakových pomůckách. *Pestrý týden* 8, 1933, č. 10 (4. 3.), s. 2.

dvacátého čísla roku 1933 do *Pestrého týdne* vstoupila i Společnost pro vědeckou kinematografii s rubrikou Vědecká, školní a amatérská kinematografie. Její bezprostřední souvztažnost s hnutím pro zrakovou výchovu (a později výuku a vzdělávání) dokládá jednak osobní intervence Bohuslava Markalouse, rovněž člena Společnosti, jednak skutečnost, že se tato rubrika zpočátku ob týden střídala na stejném místě právě s rubrikou Zrakové vzdělávání, později byl její pohyb po periodiku volnější, mnohdy zastupovala přímo stránku věnovanou filmu.
Ze způsobu, jak takto vedený časopis umisťoval texty zabývající se obecně nonfikčními filmovými žánry, je patrné, že vědecká, školní a amatérská kinematografie v jeho koncepci patřila ke stejnému žánru jako zrakové vzdělávání, ale i obecně novinky z filmové kultury, o které list obohacoval zmiňovaný Alexander Hackenschmied. Provázanost vědecké, amatérské a vzdělávací filmové tvorby přitom za první republiky nebyla jevem, který by se takto odrážel pouze v *Pestrém týdnu*. Tendenci primárně nerozlišovat mezi těmito třemi sférami potvrzují i ideová východiska samotné Československé společnosti pro vědeckou kinematografii. Již od roku 1922 obdobný postoj potvrzovaly i oficiální orgány, když zavedly takzvaný kulturně-výchovný film jakožto cenzurou definovanou (a později i od dávky ze zábav osvobozenou) kategorii, v jejímž rámci se setkávaly filmy vědecké s poučnými, ať už se zaměřením zeměpisným, přírodovědným, historickým nebo jiným.[36] Pro samu Společnost bylo v tomto ohledu typické komplexní, přímo reciproční pojetí vztahu vědy a kinematografie. Svými aktivitami prokazovala, že jejím záměrem je jednak popularizovat vědu kinematografií (prostřednictvím kinematografie), jednak chápala jako přirozený a nutný úkol vědců, případně pedagogů, popularizovat poznání o kinematografii – významné pomůcce zrakového vzdělávání. Ke klíčovým kompetencím vědecké autority ve vztahu k filmu či fotografii tak pro ni patřila jak způsobilost pedagogická, tak i samostatně tvůrčí (realizační). Vědec měl být v tomto smyslu v jedné osobě také učitelem, poradcem a kino- či foto-amatérem. Roli lidovýchovných pedagogů přitom členové ČSVK naplňovali především.

Činnost přednášková a idea filmového muzea a filmového archivu

Z celkového objemu činnosti Společnosti si po celou dobu její existence nejvýsadnější roli udržovalo organizování přednášek. Přednášky doprovázené diapozitivy i filmy pořádaly pražská i brněnská pobočka Společnosti hned na několika platformách. S železnou pravidelností vystupovali členové Společnosti se svými aktuálními poznatky v rámci členských či výročních schůzí – jejich vystoupení byla naplánována na závěr jednání schůze, přičemž po přednášce a projekcích zpravidla následovala společná diskuse. Přestože Společnost v mnohých případech neomezovala přístup na tyto schůze výhradně na vlastní členy, ale vždy s ohledem na téma oslovovala také spřízněné organizace a spol-

36) Ve *Věstníku ministerstva vnitra*, jenž od roku 1922 pravidelně shrnoval výsledky proběhnuvších cenzurních prověrek, se mezi kulturně-výchovnými filmy, které byly osvobozeny od dávky ze zábav, vyskytovaly především snímky přírodní, aktuality a filmy vědecké.

ky, pro něž se jí zdála látka přínosná, byly přednášky a s nimi spojené promítání leckdy ojedinělých snímků de facto elitní, profesně vyhraněnou záležitostí. Odehrávaly se stabilně v posluchárně Fyzikálního ústavu Karlovy univerzity v případě Prahy, a v posluchárně Úlehlova Ústavu fyziologie rostlin na Přírodovědecké fakultě Masarykovy univerzity v případě Brna. Tematicky obdobně zaměřené přednášky pak Společnost realizovala i pro širší veřejnost, zpravidla na základě podnětu jiné instituce či v přímé spolupráci s ní. Takto byl realizován i cyklus tentokráte osmi „populárních přednášek o filmu (spojených s experimenty, promítáním diapositivů a filmů a předváděním aparátů)" o čtvrtcích prvních měsíců roku 1925.[37] Jednotlivé členy Společnosti si pak zvaly různé instituce k proslovení přednášek nejrůznějšího zaměření. Viktorina Vojtěcha tak například v roce 1920 angažovala Husova škola v Praze do cyklu přednášek o grafickém průmyslu, Vojtěch se jako řečník zúčastnil i stejnou institucí pořádaného kurzu pro fotografy amatéry v roce 1925, promlouval i o užité fotografii a kinematografii před členy Spolku československých inženýrů chemie v Plzni a podobně.[38] Podobně jako Viktorin Vojtěch i další řečníci (nejvíce patrně Karel Smrž či Karel M. Paspa) svá profilová témata neustále recyklovali a opětovně je přednášeli před různým publikem, případně je zpracovávali do publikačních příspěvků pro *Amatérskou kinematografii*, *Objektiv* a podobně.

Co do důsažnosti a faktického vlivu obtížně popsatelnou roli plnili zástupci Společnosti jako členové nejrůznějších rad, komisí či porot. Ačkoli je zde zejména s ohledem na dostatek podrobných archivních pramenů velmi obtížné posoudit, nakolik zásadní bylo jejich účinkování na tomto poli, nezvratitelným faktem zůstává, že se Společnost za první republiky aktivně podílela de facto na všech významných akcích národně-reprezentativního charakteru, jež s oborem její činnosti souvisely. Již v roce svého ustavení byla vyzvána k účasti na plánované Výstavě národního rozvoje, jejíž filmovou odbočku řídil předseda Společnosti Viktorin Vojtěch. Výstava byla v tomto raném roce existence československé kinematografie chápána jako příležitost pro „přímou reprezentaci filmového oboru".[39] Podle plánu výstavní Filmové komise zde měly být předvedeny filmové a fotografické obrazy zachycující významné mezníky nedávné minulosti, zejména z období převratu, obrazy dokumentující život v poněmčených oblastech, ukázky československé armády, přírodní krásy státu, památky, folklór, snímky z oblasti průmyslu a dopravy, tělovýchovy či z uměleckého života. Již samo zaměření výstavy na národní rozvoj předurčovalo plánované projekce filmů k tomu, aby byly doprovázeny přednáškami osvětlujícími význam kinematografie zejména z hlediska státních potřeb a zájmů. Nedílnou součástí kinematografické sekce pak měla být výstavka technických zařízení sloužících k výrobě i projekci. Filmová komise výstavy ve své koncepci zřetelně reflektovala ambici shromáždit pro účely výstavy maximálně početnou kolekci reprezentativních snímků národního, respektive kulturního významu. Do úzkého profilu filmové produkce,

37) Pozvánka na cyklus osmi přednášek o filmu, ANTM, f. Československá společnost pro vědeckou kinematografii, složka ČSVK – programy schůzí (nezpracováno).

38) Výběr z korespondence, ANTM, f. Viktorin Vojtěch (nezpracováno).

39) Program Filmové komise pro Výstavu národního rozvoje, ANTM, f. Viktorin Vojtěch (nezpracováno). Viz též Korespondence ČSVK vs. Orbis Plzeň, ANTM, f. Československá společnost pro vědeckou kinematografii, složka ČSVK – programy schůzí (nezpracováno).



2. Fotografie pracovny Viktorina Vojtěcha spolu s kinematografem, který Vojtěch půjčoval nejrůznějším institucím (ANTM, f. Viktorin Vojtěch; nezpracováno)

která by splnila podmínku národní reprezentativnosti, přitom komise přednostně zařazovala snímky nonfikční – dobové aktuality, přírodní a průmyslové filmy. Přípravné akce Filmové komise Výstavy národního rozvoje ve svém důrazu na kritérium poučnosti, podle něhož byly snímky k systematickému shromáždění a uchování vybírány, připomínaly zřizování filmové knihovny, respektive výběrového filmového archivu. Snahou demonstrovat zároveň filmovou techniku rovněž anticipovaly myšlenku oficiálního zřízení filmového muzea. Výstava národního rozvoje byla mezi jinými výstavními projekty výjimečná právě tím, že svou roli nechápala ve smyslu krátkodobého provizoria. Objekty, které na ní měly být předvedeny, neměly být pouze dočasně vypůjčeny, naopak měly být pořízeny tak, aby se, dle plánu její Filmové komise „sebraný materiál stal základem filmového archivu a českého filmového muzea".[40] Procházka po výstavě, která měla probíhat od 30. května do 15. července 1925, tedy měla být dle záměru realizátorů procházkou především poučnou, nikoli zábavnou. Historickým faktem ovšem zůstává, že z honosně plánovaného a alespoň dle Vojtěchovy korespondence od března do června roku 1924 intenzivně projednávaného a konzultovaného projektu sešlo s tím, že bude uspořádán v ještě velkolepějším duchu až roku 1928 u příležitosti výročí republiky.

40) Program Filmové komise pro Výstavu národního rozvoje, ANTM, f. Viktorin Vojtěch (nezpracováno).

Přestože tedy Vojtěch, jenž jako předseda ČSVK program Filmové komise osobně formuloval, ve výstavě spatřoval možnost, jak za státní peníze iniciovat vznik pro budoucnost československé kinematografie tak významných institucí, jakými by byly filmový archiv a filmové muzeum, ustrnula jeho průkopnická popularizačně-vzdělávací vize ve fázi nerealizovaného projektu.

Za to, že se projekt realizace filmového muzea a filmového archivu z jejího záběru nevytratil, vděčila Společnost činorodému propagátorovi této myšlenky Jindřichu Brichtovi. Ten již od roku 1923 řídil a postupně doplňoval kinematografickou sbírku při Technickém muzeu československém[41] a v roce 1935 pod záštitou této instituce také vypracoval návrh na zřízení Československého filmového archivu, jenž by shromažďoval „hodnotný materiál (filmy, stroje, modely, fotografie, pozvánky, plakáty a jiné památky)".[42] Technické muzeum svou výzvou oslovovalo primárně Filmový poradní sbor při Ministerstvu obchodu, s nímž mínilo konzultovat přesnější vymezení působnosti a financování nové instituce. Samo sebe vnímalo jako jednotku, která by byla schopna za příslušné státní podpory převzít organizační a programovou agendu na sebe a jako zárodek nově vznikajícího archivu chápalo sbírky vlastního kinematografického oddělení, doplněné některými relevantními materiály z jeho Archivu pro dějiny průmyslu, obchodu a průmyslové práce. Jako svého přímého spolupracovníka Muzeum v korespondenci s Ministerstvem uvádělo Československou společnost pro vědeckou kinematografii, která pro něj připravovala první obrysy konceptu.[43]

Jako celek řešila Společnost otázku československé filmotéky či filmového archivu dlouhodobě spíše na teoretické úrovni, ovšem Brichtu, byť v této záležitosti vystupujícího skrze autoritu Technického muzea československého, chápala jako svého agenta. Přesto je zřejmé, že i pro Brichtu samotného se bezprostředním podnětem pro sestavení návrhu stal Mezinárodní kongres výchovného filmu v Římě v roce 1934, kde zástupci Společnosti nasbírali velmi podrobný materiál o tom, jaké modely organizace filmových archivů existují v zahraničí a jak se osvědčují. Přestože ani projekt z roku 1935 faktické zřízení archivní instituce v Československu nepřinesl, Brichta, jenž se do nové aktivity pustil znovu v roce 1943 ve spolupráci s Českomoravským filmovým ústředím na nové bázi institucionálního zastřešení, si díky němu prvně zformuloval mnohé ze zásad, které uplatnil i v návrzích pozdějších, v době, kdy již nevystupoval jako zástupce Společnosti.[44]

41) Československé kinematografické muzeum, NFA, f. Jindřich Brichta, sign. III. b1, i. č. 116.

42) Korespondence, ANTM, f. Jindřich Brichta, k. VII, složka Filmový archiv.

43) Tamtéž. Myšlenka napojení filmového archivu na stávající instituci zcela odpovídala dobové zahraniční praxi: první filmové knihovny či archivy vznikaly při takových institucích jako Österreichische Akademie der Wissenschaften (Vídeň), British Museum (Londýn), Library of Congres (Washington). Viz Ray E d m o n d s o n, *Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles*. Paris: UNESCO 2004. Přestože se i v Brichtově ideji odrážel selektivní přístup, preferující k uchování vágně vymezené pole kulturně významných snímků, jeho archiv měl na rozdíl od mnohých svých zahraničních kolegů být archivem vpravdě audiovizuálním. Propojení sbírek fotografických, filmových i zvukových umožňovala právě záštita Technického muzea československého, a nikoli instituci typu knihovny či muzea národního, vymezených zcela odlišnou logikou sběru a rezervace a mnohdy i zpřístupňování sbírek.

44) Tamtéž.

Činnost reprezentativní, konzultační a servisní

Jako jeden z jejích prakticky působících členů, který do Společnosti vstupoval jako technicky vyškolený kameraman, tedy filmař, a nikoli vědec zajímající se o fotografické a kinematografické postupy (jako Viktorin Vojtěch či Karel Smrž) nebo filmující biolog či lékař (jako Vladimír Úlehla, či František Král), podílel se Brichta především na těch aktivitách Společnosti, které byly blíže širší, profesně nevyhraněné veřejnosti. Ačkoli se ani on spolu s dalšími praktiky ve Společnosti přednáškám a priori nevyhýbal (a navíc byl i publikačně činný a byl i jedním z těch, kteří od roku 1941 připravovali a vzájemně konzultovali hesla pro plánovaný filmový slovník[45]), i v této oblasti vystupoval spíše jako instruktor praktického zacházení s kamerou. Významněji ovšem Společnost, podobně jako Vladimír Úlehla, reprezentoval navenek – mimo akademický a vědecký sektor. Spolu s Úlehlou a Paspou se tak podílel například na pořádání Výstavy soudobé kultury v Brně roku 1928,[46] zasedal také v porotě I. mezinárodní filmové výstavy v Praze v březnu roku 1932.[47]

Díky různorodé odborné specializaci a množství individuálních zájmů jednotlivých členů se Společnosti dařilo udržovat poměrně široký záběr působnosti. Navenek Společnost vystupovala jako kompaktní, názorově sevřená a okruhem svých intencí a požadavků jednoznačně profilovaná jednotka, striktně ukotvená ve svém akademickém zázemí. Skrze aktivity svých členů ovšem takto úzce vymezený společenský význam zřetelně překračovala.[48] Pro vlastní členy Společnost sloužila jako otevřené fórum, na kterém mohli

45) Brichta byl konzultantem také pro hesla dodatků *Ottova slovníku naučného*. *Malý filmový slovník* sestavený Františkem Gürtlerem vzešel z tvůrčího okruhu zlínských filmových ateliérů a původně měla jeho dílčí hesla vycházet na pokračování v časopise *Zlín*. Nesystematičnost české terminologie v kinematografickém oboru přivedla původce nápadu (mezi nimi například Jaroslava Boučka, Elmara Klose, Františka Piláta a další) k nutnosti zapojit do zpracování dílčích pojmů specialisty z nejrůznějších oborů. Ze členů Československé společnosti pro vědeckou kinematografii na slovníku participovali Jaroslav Bouček, Jindřich Brichta, Stanislav Ježek, Karel Smrž a Viktorin Vojtěch, jenž se jako jediný poválečného vydání slovníku nedožil. Viz F. G ü r t l e r (ed.), *Malý filmový slovník*.

46) Karel M. Paspa byl sekretářem akčního výboru Vědy, duchovní a technické kultury a školství vysokého, Brichta spolu s Úlehlou pro výstavu zajišťoval materiál, vlastní i z cizích zdrojů. ANTM, f. Jindřich Brichta, k. II, složka Korespondence úřední došlá.

47) Tato výstava (13.–23. 3. 1932) byla iniciována oborovými svazy filmového průmyslu (Zemský svaz kinematografů v Čechách, Ústřední svaz kinematografů v ČSR, Odborové sdružení čs. kinooperatérů, Organizace čs. filmového herectva a zaměstnanců výroben, Svaz filmového průmyslu a obchodu, Svaz filmových pracovníků, Filmová liga, Klub filmových referentů a publicistů, Svaz fotoobchodníků). Jednalo se o akci, od níž si její realizátoři (výstavní výbor) v čele s producentem a scenáristou Eduardem Šimáčkem slibovali revitalizaci vztahu státu i diváků (obecně veřejnosti) k československé kinematografii. Dlouhodobě kriticky komentovanou situaci podpory domácí tvorby s ohledem na dominanci zahraniční filmové produkce v českých kinech mínili prezentovat představením celého kinematografického oboru. Jelikož bylo cílem výstavy „získat kontakt s vládními činiteli a zaujmout veřejnost", sestával její program jednak z valných hromad jednotlivých zainteresovaných organizací, jednak z cyklů veřejných projekcí československých filmů od počátků kinematografie do dvaatřicátého roku. ANTM, f. Jindřich Brichta, k. VIII, složka Filmová výstava.

48) Následující závěry vyvozuji z podrobného studia zpravidla dosud nezpracovaných materiálů osobní korespondence mezi členy Společnosti navzájem, ale i s přáteli či kinematografií se nezabývajícími kolegy

prezentovat své názory či nové poznatky, vedle diskusní platformy ovšem fungovala také jako společensky respektovaný celek, skrze nějž bylo možné snáz prosazovat zájmy dílčích názorových či zájmových sekcí (mezi nimi především vědců, pedagogů, aktivních dokumentaristů, filmových techniků, kinoamatérů apod.). Ti potom Společnost zpětně reprezentovali na úrovni vlastních profesních vztahů. Tak jako tedy byli Jindřich Brichta s Karlem Smržem angažováni do poroty I. mezinárodního filmového festivalu, byl Viktorin Vojtěch předsedou poroty na výstavě pořádané Fotografickým odborem Přírodovědeckého klubu a i jinak byl v rámci Společnosti kontaktní osobou spíše odborných kruhů.

Akademická (a to nejen technická a přírodovědná, ale i humanitní) obec Vojtěcha reflektovala především jako technického odborníka, znalce optiky, fotografických a kinematografických reprodukčních postupů, principů projekce a podobně. Požadavky, se kterými se na Vojtěcha jednotlivé instituce a spolky obracely, zahrnovaly vedle účasti v nejrůznějších oborových radách, komisích a odborných porotách také odborné konzultace, posudky patentů a jiné vědecké expertízy nebo žádosti o zapůjčení vlastních přístrojů či pronájem jimi vybavených místností na univerzitě. Vojtěch takto odbornou radou pomáhal kinematografickým zařízením vybavit tak odlišné instituce, jakými byly Klinika pro plastickou chirurgii, Orientální ústav či Muzeální společnost.[49] Svůj promítací aparát (viz obr. č. 2) půjčoval Škole vysokých studií pedagogických v Praze a mnohým dalším institucím, s jeho snímacím zařízením podnikl Geologicko-paleontologický ústav Karlovy univerzity vědeckou expedici na Island.[50] Vojtěch připravoval posudky na patenty přístrojů pro kinematografické studium pohybu, jež by novými vylepšeními zdokonalily možnost řešit různé otázky z mechaniky lidského těla.[51] Vojtěch byl rovněž expertem, s nímž intenzivně komunikovali čeští lingvisté: s pomocí fotografických metod na jejich zakázku ověřoval pravost starých rukopisů, mimo jiné i Rukopisu Královédvorského a Zelenohorského, nebo dokumentoval činnost hlasivek.

ČSVK jako základna alternativního distribučního okruhu

S tím, jak se ve společenském povědomí stále více upevňoval pozitivní obraz nového média, jak médium sebe i společnost utvrzovalo o své legitimitě, začínalo také postupně zapadat do nejrůznějších institucionálních rámců a nabalovalo tak na sebe množství nových sociálních významů. Instituce, které mínily výhody kinematografu využít pro vlastní účely, přitom ne vždy pokládaly za nutné se v otázkách kinematografie jakkoli specializovat. Pro ně fungovala Společnost jako svébytné odborné pracoviště, jehož zaří-

z oboru. Soukromá i úřední korespondence byla nejvýznamnějším pramenem poznatků zejména pro pochopení významu osobnosti Viktorina Vojtěcha. Viz ANTM, f. Viktorin Vojtěch. ANTM, f. Karel M. Paspa. ANTM, f. Jindřich Brichta. AAVČR, f. Josef Velíšek.

49) Dopis pro Orientální ústav (28. 2. 1931), Dopis pro Muzeální slovenskou společnost (14. 2. 1931), Dopis pro Kliniku pro plastickou chirurgii (28. 2. 1931), ANTM, f. Viktorin Vojtěch (nezpracováno).

50) Dopis od Geologicko-paleontologického ústavu (6. 2. 1936), Tamtéž.

51) Dopis od Národohospodářského ústavu (nedatováno), Tamtéž.

zení či pracovníky si jednoduše „zakázkově pronajmou". Paradoxně i přesto, že Společnost nebyla institucí státní a jako hospodářská jednotka fungovala z členských příspěvků, zápisného a případných dalších příjmů.[52]

Vedle dominantní sféry filmového průmyslu, v níž profesionální společnosti zaměstnávající proškolené, postupně také profesně organizované pracovníky dodávaly prostřednictvím distribučních firem své filmy zpravidla stálým kinům, jež pak snímky při veřejných představeních nabízela platícímu publiku, existovala ve dvacátých letech s touto první sice částečně provázaná, avšak primárně spíše autonomně fungující alternativní sféra. Přestože se i snímky pocházející z alternativní sféry ve výjimečných případech mohly dostat také na plátna běžných kin, přestože mnozí především techničtí filmoví pracovníci alternativní sféry participovali na projektech profesionálních společností, případně se postupně profesionalizovali, byly tyto průniky spíše nárazové, vycházející z aktuálního zájmu, potřeby či poptávky.

Alternativní okruh se vyznačoval amatérským statusem tvůrců, kteří byli organizováni v rámci určité zájmové, nikoli produkční či výrobní společnosti, skrze jejíž autoritu své snímky prosazovali. Nikoli však zpravidla do běžných kin, ale pro příležitostné projekce popularizačního či osvětového typu, jako doprovod poučných přednášek a podobně. Již z takto popsané „výrobní logiky" alternativního okruhu vyplývá, že jeho profesní zázemí spojovalo tři klíčové sociální skupiny – foto či kinoamatéry, vědce a pedagogy. Mezi nimi zastávala specifickou roli právě skupina vědecká, jejíž vztah ke kinematografii byl z části ovlivňován zaujetím pro kinematografickou techniku, metody záznamu a projekce, filmový materiál a jeho vliv na kvalitu obrazu, otázky barvy a zvuku, filmové postupy střihu nebo triky, neméně však také možnostmi pedagogického uplatnění filmu jako názorné pomůcky nejen v akademickém prostředí, ale obecně v lidovýchově a školství.

V kontextu Československa dvacátých a třicátých let alternativní scénu významně vymezovala právě ČSVK, neboť byla klíčovým organizátorem představení pro sektor, který bychom mohli nazvat salónním akademickým. Teritoriálně byl vymezený univerzitními posluchárnami, termínově pravidelností členských schůzí či valných hromad a sociálně postavením samotných členů Společnosti a kruhem jejích „přátel", případně dalšími návštěvníky příležitostných přednášek, výše jmenovaných ústavů a akademických pracovišť, které si půjčovaly její přístroje. Členové Společnosti zasahovali i do práce lidovýchovných organizací typu Svazu osvětového (později Masarykova lidovýchovného ústavu),[53] sestavovali program jím pořádaných představení, doporučovali k veřejným osvětovým představením filmy svých kolegů a podobně.[54] Společnost pomáhala realizovat také projekce filmů amatérských, prostřednictvím svého časopisu organizovala amatérské soutěže, její brněnská sekce pořádala přehlídky avantgardních a experimentálních snímků.[55]

52) Stanovy, korespondence, ANTM, f. Československá společnost pro vědeckou kinematografii, složka MAP – SpVK, stanovy.

53) Viktorin Vojtěch byl například od roku 1925 místopředsedou kinematografického odboru této instituce. ANTM, f. Viktorin Vojtěch. (nezpracováno)

54) V Brně takto například Společnost prosazovala Úlehlovy Pohyby rostlin. Protokolární kniha, AAVČR, f. Československá společnost pro vědeckou kinematografii, k. 1.

Specifika brněnské pobočky

Ve vývoji působení ČSVK od dvacátých do počátku čtyřicátých let nelze odhalit zřetelné milníky, jež by její programové směřování v dílčích časových periodách orientovaly konkrétním směrem. Jakožto spolek sdružující osobnosti činné v různých, byť s vědeckou kinematografií spřízněných oblastech, byla Společnost často angažována do krátkodobých, na konkrétní poptávku odpovídajících projektů zejména osvětového typu – přednáškových cyklů, výstavních akcí, výročních soutěží a podobně. Stejně tak filmařská spolupráce na projektech dokumentace činnosti vědců a výzkumných ústavů probíhala v podstatě kontinuálně, zakázkovou formou. Svým způsobem výjimečnou se proto v tomto ohledu stala plánovitě koordinovaná akce brněnské sekce Společnosti, směřující přímo k systematickému legislativnímu podchycení organizace školní kinematografie v Československu. Brněnská odbočka se již od prvních let po svém vzniku, především díky iniciativě Heleny Velíškové a Josefa Velíška, snažila pod svůj patronát zahrnout centrální plánování žákovských představení v brněnských kinech. Poté, co se v českém prostředí rozšířilo povědomí o možnostech tzv. úzkého, 16mm formátu, začala usilovat o jeho zavedení přímo do škol.[56] Protokolární kniha se zápisy porad pobočky detailně ukazuje, že brněnská pobočka svou činnost koordinovala se Zemskou školní radou, jíž předávala doporučení ohledně toho, jaké filmy by měly být, alespoň v rámci brněnské správní oblasti, pro školy nebo školami uváděny.[57] Snímky, které připadaly v úvahu, si členové oddělení pro školní film promítali na zvláštních projekcích a poté podrobně debatovali o tom, zda jsou pro školu vhodné, zda by bylo možno je použít, pokud by došlo k určitým úpravám a podobně.[58] Ve spolupráci se zlínskou Pokusnou měšťanskou ško-

55) Iniciátorem těchto projekcí byl v Brně František Kalivoda, jenž zajistil například dva avantgardní montážní snímky v Mexiku natáčejícího brněnského rodáka Albrechta Viktora Bluma (projekce 18. 3. 1935) či snímky Moholy-Nagyho (26. 11. 1934). Brněnská sekce pro svá představení opatřovala také populárně-vědecké snímky zahraničních tvůrců jako například J. C. Mola. Tyto snímky pak od ní přejímala a do svých programů zařazovala také pražská pobočka. Protokolární kniha, AAVČR, f. Československá společnost pro vědeckou kinematografii, k. 1.

56) V rámci samotné odbočky byl klíčovým popularizátorem 16mm formátu Jaroslav Pospíšil, středoškolský učitel ze Zastávky u Brna, který sám s 16mm filmem amatérsky experimentoval a natáčel i vlastní výukové snímky, kterými pravidelně doprovázel vlastní hodiny. Před členy Společnosti o svých zkušenostech referoval v přednášce při členské schůzi z 6. 11. 1933, kde předvedl také snímky KVĚTEN a O DOBRÉM POZDRAVENÍ a demonstroval také to, jak děti po promítání snímku testuje. Protokolární kniha, AAVČR, f. Československá společnost pro vědeckou kinematografii, k. 1.

57) Rekonstrukce záměrů a faktické činnosti společnosti vychází rovněž ze syntézy dílčích poznámek obsažených v Protokolární knize. Protokolární kniha, AAVČR, f. Československá společnost pro vědeckou kinematografii, k. 1.

58) Na výborové schůzi z 16. 6. 1933 byly takto promítnuty například filmy DEMÄNOVÁ a TEMBI, označené v závěru diskuse za výborné a vhodné pro žactvo na všech stupních škol. Po projekcích Hackenchmiedova NA PRAŽSKÉM HRADĚ a Kučerovy PRAHY naopak členové dlouho diskutovali nad didaktickým účinkem filmů, které znesnadňují divákovu orientaci v prostoru tím, že objekt svého zájmu natáčejí z různých úhlů, jako záporné označili také nedostatečné zdokumentování interiérů hradu, které by pro dětského diváka byly zajímavější. Nejradikálnější stanovisko Společnost zaujala k snímku RADIUM – TAJEMSTVÍ ŽIVOTA, ENERGIE A HMOTY, který sice po vášnivých debatách o věcných nepřesnostech a částech naopak příliš odborně pojatých školám doporučila, vedle toho ovšem připravila odbornou vědeckou kritiku snímku. Protokolární kniha, AAVČR, f. Československá společnost pro vědeckou kinematografii, k. 1.

lou, tamějšími filmovými studii a především Jaroslavem Novotným potom iniciovala návrh uzákonění filmu jako oficiální vyučovací pomůcky. Podařilo se jí velmi efektivně zorganizovat technickou základnu pro výrobu školních projektorů u firmy brněnského výrobce, též člena Společnosti, Jindřicha Suchánka, a prostřednictvím Jaroslava Novotného a Dorostu Československého červeného kříže se zapojila také do půjčování školních filmů, ačkoli jejím původním plánem bylo vytvořit distribuční společnost specializovanou na školní kinematografii.[59]

Klíčovým impulzem pro intenzivnější naplňování snah o zapojení filmu do školního kurikula byla popularizace 16mm formátu v československém prostředí. Spolu s ním se Společnosti podařilo podpořit také obeznámenost interesovaných osobností s plastickou projekcí, ozafanem a dalšími technickými novinkami.[60] O možnosti redukovat normální filmy na ozafan pro školní účely začal dokonce po přednáškách Antonína Bubeníka – jenž výklad, podobně jako všichni jeho kolegové, doprovázel také názornými ukázkami filmů na ozafanu, a srovnával je s ukázkami filmů natočených na jiných materiálech – Josef Velíšek v roce 1935 korespondovat s firmou Agfa.[61] Jednání o přechodu na ozafan, vyráběný zpravidla v 16mm, výjimečně i v 8mm formátu, byla důsledkem závěrečné shody Společnosti na 16mm formátu jakožto ideálním standardu školního filmu,[62] nicméně nakonec vyplynula spíše do ztracena. Priority Společnosti v otázkách školní kinematografie spadaly do čtyř klíčových kategorií, jimiž byly otázky formátu, organizace školních půjčoven, filmů (způsobů nasycování filmotéky školních filmů) a přístrojů. Ostatní debaty, například o zvuku či barvě ve školním filmu, případně právě preferencích v materiálu, byly sice vedeny, nicméně pouze v prognostickém duchu, na druhotné rovině zájmu.

Právě projekt institucionalizace školní kinematografie dobře ukazuje, že pro činnost Společnosti bylo v celkovém úhrnu typické především to, jakým způsobem se v jejím programu střetávaly snahy elitní s takřka všelidovými. Ačkoli pozadí projektu školní kinematografie tvořily odborné, profesně vymezené přednášky, obecně Společnost tímto projektem cílila na osvětu nejširších vrstev. Společenskou roli experta a současně popularizátora mohla Společnost zastávat především proto, že se v její členské základně pro-

59) Protokolární kniha, AAVČR, f. Československá společnost pro vědeckou kinematografii, k. 1.

60) Kinematografii plastickou, časosběrnou či rentgenokinematografii jako nové filmové postupy popularizoval ve svých výkladech především Karel Smrž – viz Pozvánka na cyklus sedmi přednášek o filmu. ANTM, f. Československá společnost pro vědeckou kinematografii, složka ČSVK–programy schůzí (nezpracováno). Téma ozafanu jakožto pomalu hořlavého pozitivního materiálu na bázi celofánu, vyráběného v 16mm nebo 8mm verzi, propagoval Antonín Bubeník v přednáškách s názvy Ozafan – nový podklad pro film a Barevný film a ozafan. Protokolární kniha, AAVČR, f. Československá společnost pro vědeckou kinematografii, k. 1.

61) Dopis Bohuslavu Markalousovi (27. 11. 1935). AAVČR, f. Josef Velíšek, Korespondence (nezpracováno). Spojení ozafanu se školním filmem bylo ostatně podporováno jednou ze strategií jeho uvedení na trh s filmovými materiály. Ozafan byl v roce 1932 propagován jako „nejlevnější materiál na světě" a byly na něj přepisovány starší krátké populárně-vědecké filmy, označované jako kulturní a určené k promítání také ve školách a osvětových zařízeních. Své další distribuční uplatnění ozafan nacházel v oblasti rodinného filmu. Viz Ralf Forster, Jeanpaul Goergen, Ozaphan: Home Cinema on Cellophane. *Film History* 19, 2007, č. 4, s. 372–383.

62) Podrobněji viz Jiří H o r n í č e k, The Institucionalization of Classroom Films in Czechoslovakia between the Wars. *Film History* 19, 2007, č. 4, s. 384–391.

pojovala sféra vědecká se sférou amatérskou a pedagogickou, a tento různorodý celek pak de facto definoval také programové směřování Společnosti.

* * *

Zdůrazníme-li právě tyto aspekty činnosti ČSVK, pak se velmi snadno vzdáme představy, která by se mohla nabízet na první pohled: totiž představy o „spiklenecké", do sebe uzavřené, marginální skupině vědců věnujících se v laboratořích činnosti, jež oslovuje pouze experty. Prostřednictvím několika dílčích průhledů do spektra aktivit Společnosti jako celku, ale i jejích jednotlivých členů bylo ukázáno, že vědecké kinematografii a vědecké popularizaci kinematografie byl v dobovém pojetí připisován „kulturotvorný potenciál". Naznačovaly to již přesahové aktivity MAPfilmu a Filmové kultury ve smyslu propagace národního bohatství. Zúčastněné osobnosti vědeckého, amatérského a pedagogického zaměření podporovaly šíření filmu v alternativních distribučních okruzích mimo běžná kina a stimulovaly zájmovou činnost ve sféře natáčení i předvádění filmů. V rámci časopisu *Pestrý týden* byl film, a to zejména film vědecký, amatérský a školní „v jedné osobě", chápán jako významný element naplňující osvětovou funkci vizuální kultury. Jak vyplývá již z prvních projektů organizace vědecké kinematografie v Československu, tak i faktických aktivit členů Společnosti pro vědeckou kinematografii, byla role vědy ve vztahu ke kinematografii v období první republiky významná především proto, že pomáhala zpočátku podceňované a vlastní identitu hledající filmové médium v očích společnosti legitimizovat a významně přispívala k jeho kultivaci.
Svými stanovami i aktivitami se Společnost vymezovala jako expertní jednotka, specializující se striktně na agendu související s oborem vědecké kinematografie. V komplexním úhrnu však takovou charakteristiku rozšiřovala na roli koordinátora v procesu formování československé filmové kultury. Přestože její akce probíhaly takřka bezvýjimečně mimo běžná kina, přestože v hypotetické sociální geografii byly hranice její působnosti silně profesně a zájmově vymezené, přece jen stála i za podniky většího než jen lokálního a aktuálního dosahu. Nejen že se pod jejím patronátem odehrávala klubová setkání ctitelů avantgardního a experimentálního filmu a v posluchačích svých přednášek a čtenářích svých časopiseckých příspěvků vychovávala filmově vzdělanou elitu, ale iniciovala také projekty typu shromažďování a uchovávání filmů a dalších materiálů ve specializovaném archivu či muzeu, čímž posilovala kulturní status filmu a vymezovala obrysy československé filmové kultury.

* * *

Stať vznikla s finanční podporou Grantového fondu děkana Filozofické fakulty Masarykovy univerzity pro rok 2008.

Mgr. Lucie Česálková (1983)

Je interní doktorandkou Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU, věnuje se především problematice nonfikčního, konkrétně vzdělávacího filmu a vztahu filmu, vědy a osvěty.

(*Adresa*: Ústav filmu a audiovizuální kultury, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Arne Nováka 1, 602 00 Brno; lucie.cesalkova@seznam.cz)

Citované filmy:

Cesta kolem republiky (Jan A. Palouš, 1923), *Demänová* (Jindřich Brichta, 1928), *Filmové triky* (Karel M. Paspa, Karel Smrž, 1928), *Hřbitovy předvěkých rozsivek*, *Květen* (Jaroslav Pospíšil), *Na Pražském hradě* (Alexander Hackenschmied, 1931), *O dobrém pozdravení* (Jaroslav Pospíšil), *Postup výroby filmů* (Československá společnost pro vědeckou kinematografii, 1925), *Praha* (Jan Kučera, Karel Šourek, 1930), *Radium – tajemství života, energie a hmoty* (Vladimír Hanzlík, Karel Smrž, 1930), *Tembi* (Tembi; Ada Kaerton, 1930).

ILUMINACE
Volume 20, 2008, No. 3 (71)

SUMMARY

A CINEMATOGRAPH FROM THE INSTITUTE OF PHYSICS

The Czechoslovak Scientific Film Association, or the Popularisation of Science through the Cinema and the Cinema through Science

Lucie Česálková

By means of a detailed analysis of the activities of the Czechoslovak Scientific Film Association, the study hopes to make clearer the significance of scientific cinematography in Czechoslovak film culture of the 1920s and 1930s. Using a detailed study of archive sources, many of which have not previously been used, it attempts to reconstruct not only the spectrum of activities in which the Association as a whole, or its members, was involved, but also to interpret the impact its work might have had on how and in what light the film medium of Czechoslovak society during the First Republic was represented. The programme of the Association was significant mainly because it developed the idea of using film to educate the public, just as the first short-lived (and unsuccessful) projects which tried to establish scientific film activity – MAPfilm and Filmová Kultura (Cinema Culture). But at the same time the members of the Association also introduced the Czechoslovak public to innovations in the field of cinema technology, encouraged the use of film as a teaching aid in schools as well instigating the idea of such important institutions as the Museum of Film and the film archive. Under the Association patronage and sometimes with its financial support, an alternative distribution network developed in Czechoslovakia for educational films (but in some cases also for avant-garde films, understood to be "improving"), and a wide range of public information lectures about the cinema, or accompanied by films, were organised.

The importance thus revealed of an independent, non-profit, unsubsidised, in practice interest-based, Association as part of the cinematography of the 1920s and 1930s calls for a reassessment of the socio-cultural milieu in which Czechoslovak cinematography developed and the role played in this by interest groups and movements. The aim of this study was principally to demonstrate the cinematic and cultural reach of the Association. However one of its indirect results may have been to stimulate a more detailed review of Czechoslovak cinematography in the First Republic, which in addition to activities initiated by the film industry may have taken in other factors which affected the development of cinematography.

Translated by Karolina Hughes

ILUMINACE
Ročník 20, 2008, č. 3 (71)

Rozhovor

HISTORIK JE VE FILMU SPÍŠE KOSMETICKÝM OPATŘENÍM

Rozhovor s Robertem Rosenstonem

Veronika Klusáková

Dokumentární film by měl teoreticky představovat přímý záznam reality. Dokument o minulosti se však obrací ke skutečnosti, která již neexistuje. Historický dokument má díky tomu mnoho styčných ploch s psanou historií. Sbírá stopy minulosti (aktuality, momentky, staré obrazy a předměty) a váže je se záznamem hlasů, které proměňují obrazy v historický narativ. Platnost podobných narativů, ať již psaných nebo filmových, byla však nedávno napadena filozofy historie, literárními kritiky či kulturology. Postmodernisté, kteří napadají historii, volají po novém způsobu uchopení minulosti v psaných textech. Málo akademiků se však této výzvy chopilo a přišlo s knihami, které by odpovídaly na tuto potřebu nového typu historie. Zcela opačný je vývoj dokumentárního filmu, který v posledních desetiletích postmoderní vize rozvíjí pomocí nových vizuálních i historických koncepcí. Postmoderní historické dokumenty jdou proti tradici a vytvářejí nový typ vztahu k minulosti.[1)]

Robert A. Rosenstone je profesorem historie na California Institute of Technology. Studoval historii na University of California, disertační práci obhájil v roce 1966. Mezi jeho odborné zájmy patří španělská historie a světové dějiny revolučních hnutí. Jeho odborné monografie *Crusade of the Left: The Lincoln Battalion and the Spanish Civil War* (1969) a *Romantic Revolutionary: A Biography of John Reed* (1975) posloužily jako předlohy dokumentárních i hraných filmů (SPRAVEDLIVÝ BOJ, RUDÍ) a byly přeloženy do několika jazyků.

V souvislosti s tématem revoluce se Rosenstone v sedmdesátých letech začíná zabývat filmem a jeho způsobem zprostředkování minulosti. Svůj výzkum historie ve filmu začíná v oblasti hrané kinematografie. Zcela v souladu s přístupem tradiční historie shledává film pro jeho nedbalou práci s historickými fakty nedostačujícím. Při přípravě monografie o životě Američanů v Japonsku v 19. století (*Mirror in the Shrine: American Encounters in Meiji Japan*, 1988) hledá na sklonku osmdesátých let nový způsob psaní o historické každodennosti a inspiruje se dílem postmoderních teoretiků historie Franka Ankersmita a Haydena Whitea. Postmoderní paradigma vnáší i do svých úvah o filmu a proměňuje tak svůj způsob nahlížení na něj. Tvrdí, že film je relevantním nástrojem uchopení minulosti, na který se nevztahují standardní požadavky fakticity a vědecké objektivity. Ty podle Rosenstona ostatně neplatí ani v oblasti samotné historie. Proměnu vnímání historie ve filmu dokládají antologie, v nichž Rosenstone shromáždil úvahy soudobých historiků

1) Robert R o s e n s t o n e, *Katalog 43. Academia Film Olomouc*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2008, s. 169.

o prezentaci historie ve filmu a do nichž sám přispěl teoreticky zaměřenými předmluvami a konkrétními esejemi – *Visions of the Past: the Challenge of Film to Our Idea of History* (1995) a *Revisioning History: Filmmakers and the Construction of the Past* (1995). Několikaleté zkoumání historických filmů napříč žánry zúročil Rosenstone v zatím poslední publikaci s názvem *History on Film / Film on History* (2006), ve které se zabývá zobrazováním dějin v klasickém hraném filmu, v dokumentu i v tzv. inovativním dramatu, kam zařazuje např. Ejzenštejnův film 10 DNÍ, KTERÉ OTŘÁSLY SVĚTEM.

* * *

Kdy a za jakých okolností jste se začal zajímat o film ve vztahu k historii?

Můj první větší kontakt s filmem se datuje do doby, kdy se filmoví režiséři rozhodli zpracovat témata mých prvních dvou odborných knih *Crusade of the Left: The Lincoln Battalion in the Spanish Civil War* (1969) a *Romantic Revolutionary: A Biography of John Reed* (1975) a pozvali mě, abych se na tomto procesu podílel.[2)]
Pro skromný dokument o Lincolnově praporu s rozpočtem 250 000 dolarů jsem dělal poradce a napsal i komentář. Na velkorozpočtovém oscarovém dramatu RUDÍ (Reds, 1981), s rozpočtem 45 milionů dolarů zřejmě ve své době nejdražším filmu vůbec, jsem pracoval během sedmi let předtím, než začala vlastní produkce, neoficiálně jako historický poradce a plat jsem dostával i během jednoho roku natáčení. Práce na těchto projektech mě toho hodně naučila o rozdílech mezi vytvářením světa na papíře a pomocí vizuálních médií.
Můj zájem o vizuální média coby způsob uchopení historie je ale staršího data. V roce 1975, o několik let dříve, než jsem se podílel na zmíněných projektech, jsem vedl seminář o historii ve filmu. Účelem toho semináře, stejně jako mého dalšího bádání, bylo zjistit, v jaké pozici se vůči jiným druhům historického diskursu nachází film. Chtěl jsem si odpovědět na jednoduchou otázku: Co – pokud vůbec něco – historické filmy o minulosti sdělují a jakým způsobem? V době, když jsem začínal, bych však tyto otázky samozřejmě formuloval jinak. Moje první esej na dané téma byla reakcí na výzvu historického časopisu, abych napsal o RUDÝCH z dvojí perspektivy člověka zasvěceného do procesu i pouhého diváka. Esej film zároveň oceňovala a kritizovala, vycházejíc z reakcí (poměrně) tradičního historika, který se zaměřil na detaily a témata, opomíjel však to, co mi později začalo být jasné – že slova a obrazy vyjadřují a objasňují svět odlišným způsobem. Že film nebude nikdy schopen toho, čeho je schopna kniha a naopak. A že bude nutné historii prezentovanou prostřednictvím těchto dvou médií posuzovat podle různých kritérií.
Tyto myšlenky se v průběhu deseti let vyvíjely. Napsal jsem v té době několik prací, které reagovaly na témata různých konferencí či zvláštních čísel časopisů. Na konci osmdesátých let a na začátku devadesátých se diskuse o filmu a historii začaly v odborných kruzích jak ve Spojených státech, tak v Evropě objevovat čím dál častěji. Většina historiků přistupovala k historickému filmu stejně prostoduše a *ad hoc* jako já ve své první

2) Jde o filmy SPRAVEDLIVÝ BOJ (1984) a RUDÍ (1981).

eseji. Snažili se často zjistit, proč ten který film zacházel se svým tématem tak necitlivě, aniž by brali v úvahu podstatu média či jeho možnosti.
V té době se má práce obrátila k teoretičtější oblasti, a to částečně kvůli mému současnému výzkumu historického vyprávění z třetího světa na příkladu Američanů v Japonsku v 19. století. Poté, co jsem svůj zájem zúžil na tři emblematické postavy misionáře, vědce a spisovatele, jsem začal mít problém s kompozicí. Jednoduchý, přímý styl mých prvních dvou knih mi neumožňoval dostat se k postavám dostatečně blízko, abych mohl ztvárnit jejich každodennost, jejich silné a nezvyklé zážitky a setkání, to, co viděli, slyšeli, cítili a co tolik ovlivňovalo jejich postoje i celý jejich život. Hledal jsem tedy nový, expresivnější způsob psaní o minulosti a setkal se s prací kritiků historiografie, jako byli Hayden White nebo Frank Ankersmit, kteří spolu s dalšími začali zpochybňovat nárok tradičních historiků na pravdu. Jejich práce poskytly mému psaní o filmu intelektuální základ, umožnily mi vnímat omezení tradičního přístupu k historii a nabízely možnosti ukazovat minulost jiným a novým způsobem. Jedním z těchto způsobů byla vizuální média.

Vaše tvrzení, že film může psát historii po svém, pomocí vlastních kódů a konvencí, které jsou jiné než kódy a konvence klasické historie, je poměrně jednoduché a pochopitelné. Jak si vysvětlujete, že bylo v akademických kruzích přijímáno s takovou nevolí?

Ta otázka by rozhodně neměla být v minulém čase. Nevole totiž přetrvává. Historikové, kteří vycházejí ze západní tradice, jsou ve svém vzdělání vedeni k empirismu, k tomu, aby se příliš nevzdalovali od „faktů", aniž by se příliš zajímali o to, jak se vlastně z jejich dat „fakta" stávají. Tito historikové z velké části ignorují kritiku tradičního vyprávění, s níž přišli filozofové a teoretikové v posledních desetiletích, stejně jako je nezajímají poetické či metaforické vlastnosti historického textu. Film není vhodným médiem ke zprostředkování tradičních „faktů", proto také většina historiků stále odmítá myšlenku, že by se film mohl úspěšně zabývat významem minulosti.

Postmoderní paradigmata jsou v současné době nedílnou součástí intelektuálního zázemí každého badatele v různých akademických disciplínách. Jak jsou na tom historie a filmová studia ve Spojených státech?

Nemohu mluvit za filmová studia, ale mezi historiky je postmodernismus vnímán jako módní výstřelek, jehož vrchol už je za námi. Aspoň v to doufají, protože to podle nich znamená úpadek směrem k relativismu. Jedinou cestu, kterou postmodernismus pronikl do historie, představují teoretikové disciplíny, ty ovšem málokdo, kdo píše o minulých událostech, hnutích a lidech, čte či vůbec bere vážně.

Jak reagovala akademická sféra na vaši myšlenku, že historické texty jsou fikce? Změnila se tato reakce během následujících let?

Moje knihy mají dobré kritiky, stále jsem zván na různé konference ve Spojených státech, Evropě, Latinské Americe, Austrálii či Japonsku. Nemyslím si ale, že by mou myš-

lenku přijali historikové, kromě malé skupinky statečných, jež se snaží změnit způsob psaní i chápání historie. Někteří z nich pravidelně přispívají do časopisu, který jsem před deseti lety pomáhal založit – *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*.

Cítíte někdy, že vám chybí filmové vzdělání? Setkal jste se někdy s podobnou kritikou? Existuje nějaká oblast filmové teorie či kritické praxe, která je vašemu přístupu blízká?

V oblasti filmových studií se posledních patnáct let vzdělávám sám. Z hlediska interpretace historického filmu a jeho porozumění není třeba film analyzovat okénko po okénku, jak to filmoví vědci mají v oblibě. Je třeba být citlivý ke způsobu, jímž se obraz a zvuk významově spojují či rozdělují, zároveň ale musíte pracovat s jistým odstupem od plátna, abyste porozuměli myšlenkám a detailům, které se nám film o minulosti snaží sdělit. Pierre Sorlin, významný francouzský vědec zabývající se filmem a historií, jednou detailně zanalyzoval formální stránku DESETI DNÍ, KTERÉ OTŘÁSLY SVĚTEM Sergeje Ejzenštejna. Byla to brilantní ukázka filmové analýzy, o bolševické revoluci, jejích příčinách, událostech a následcích to ale neříkalo vůbec nic.[3]

Jaká je vaše definice historického filmu? Představuje pro vás historický film vůbec samostatný žánr? Jaká kritéria musí film splňovat, aby byl pro postmoderního historika zajímavý?

Postmoderního historika zajímají všechny filmy, ne všechny jsou ale zajímavé coby komentáře minulosti. Co pro mě jako historika dělá historický film důležitým, je způsob, jakým se střetává s probíhajícím diskursem kolem daného tématu, jakým způsobem tento diskurs komentuje a obohacuje. Pokud nic takového nedělá, pak mě jako historické dílo nechává chladným.

Co je podle vás to nejzásadnější, v čem se liší historie na plátně od historie psané?

Obrazy. Musíte se je naučit číst a je samozřejmě třeba číst je jinak než slova na stránce.

Jak byste zhodnotil Vaše zkušenosti odborného poradce u filmů SPRAVEDLIVÝ BOJ *a* RUDÍ?

Historik u většiny filmových projektů (alespoň v případě amerických filmů) funguje spíše jako takové kosmetické opatření, je to nastrčená figurka, jež má projektu zajistit důvěryhodnost. Věřím, že zkušenost odborných poradců v Evropě je jiná, vzhledem k tomu, že se tam historie bere vážněji. To mi alespoň říkala historička Natalie Davisová v souvislosti se svou prací na filmu NÁVRAT MARTINA GUERRA.
Práce na filmu RUDÍ začala sedm let před samotným natáčením; během této doby jsem se několikrát sešel s jeho režisérem Warrenem Beattym a vyprávěl mu o životě, době a své-

3) Sorlinova analýza viz Pierre S o r l i n, *The Film in History: Restaging the Past*. Totowa, N. J.: Barnes & Noble 1980.

tě Johna Reeda a o ruské revoluci. Pak si mě občas zavolali, abych si přečetl různé verze scénáře a okomentoval je. Nepřijali samozřejmě všechny mé poznámky a výtky, některé však ano. V jednom dialogu dokonce použili některé mé věty. Seznámil jsem se i s kameramanem Vittoriem Storarem, který za film získal Oscara. Říkal mi, že si před nasvícením každé scény čte příslušnou kapitolu v mé knize o Reedovi. Při natáčení SPRAVEDLIVÉHO BOJE mělo moje slovo větší váhu, byl to přece jen nízkorozpočtový projekt (tak nízkorozpočtový, že jsem nakonec musel napsat i komentář) a nerežírovaly to žádné hollywoodské hvězdy, ale mladí lidé, kteří čerstvě ukončili filmovou školu. Přesto ale vytrvale odmítali můj názor, že Američané, kteří bojovali ve španělské občanské válce, nebyli čistí, ryzí hrdinové, stejně jako to, aby se ve filmu objevila i kritika Lincolnova praporu, jak jsem chtěl já. Existoval materiál, který jsme mohli k danému účelu použít, oni to však zamítli. Díky tomuto filmu jsem si uvědomil, že ani dokumentární filmy nejsou žádnými okny do minulosti, ale konstrukcemi, jež odrážejí názory a předsudky svých tvůrců.

Jak může znalost historických dat ovlivnit vnímání filmu? Co může film historickému diskursu nabídnout? Co naopak může dát historie filmu?

Musel bych napsat knihu, abych odpověděl na tuto otázku. Stejně jako každé jiné dílo zabývající se historií přináší i historický film možnost hlubšího porozumění tomu, kdo disponuje většími znalostmi daného období minulosti. Film navíc nabízí nepochybně klamný pocit, že člověk vidí, jak minulost vypadala. Žijeme ve vizuálním věku a díky filmu a televizi se již nespokojíme s minulostí zachycenou pouze v knihách. Film nám zprostředkovává jisté povědomí o tom, jak svět možná vypadal a jak asi lidé mohli jednat. Nevytváří žádnou přesnou skutečnost, pouze skutečnost přibližnou, stále však, když jde o dobré dílo, je to realita „skutečnější", řekl bych, než u minulosti zprostředkované slovy.

Věříte tomu, že film může něco odrážet? Že s ním lze nakládat jako s emblematickým odrazem společnosti v určitém historickém období?

Věřím, i když to není téma, kterým bych se kdy zabýval. Mnoho historiků a zástupců kulturní kritiky se zabývá tím, jak přesně filmy zprostředkovávají povědomí o době, v níž vznikly. Mým cílem vždy bylo porozumět filmům, které jsou historické „vědomě", jejichž tvůrci chtějí něco říct o minulém světě.

V kapitole vaší knihy History on Film/Film on History, *ve které se zabýváte filmem Sergeje Ejzenštejna* DESET DNÍ, KTERÉ OTŘÁSLY SVĚTEM, *srovnáváte tento film s několika historickými pracemi na dané téma a docházíte k závěru, že nálepka „propagandistického díla" v tomto případě není na místě. Proč ji tedy film vůbec získal? A jak pak rozlišovat mezi filmy, které jsou zjevně propagandistické, a těmi, které v sobě nesou skrytou ideologii?*

Podle DESETI DNÍ, KTERÉ OTŘÁSLY SVĚTEM, alespoň jak ten film vnímám já, byla ruská revoluce momentem, kdy masy vstoupily do historie a naopak. Určitý díl zásluh (ne však zá-

sluhy veškeré) film připisuje bolševikům. Pokud jste protisovětsky zaměření, je jednoduché označit tento film za propagandu, která má daný režim ospravedlňovat. Samozřejmě dělá i to, ale v mých očích a podle mnoha seriózních historiků je to právoplatná interpretace. Na tom, že západní kritikové označili v průběhu studené války film za propagandistický, není nic překvapivého. Navíc ten film zaplatila sovětská vláda, což je další důkaz. Moje myšlenka zasadit film do širšího kontextu historického diskursu by se dala použít i na jiné ideologické či propagandistické filmy. Je to stará známá otázka – může být propaganda pravdivá? A možná bychom ji měli otočit a ptát se, do jaké míry je historie, kterou píšeme, na podvědomé rovině propagandou hodnotových systémů, k nimž se hlásíme, a národů, ve kterých žijeme.

Váš přístup trochu připomíná snahu němého filmu vybudovat si pozici mezi „vysokým" uměním. Cítíte potřebu přiblížit historii populární kultuře a naopak?

Jako modernista a milovník kulturních forem 20. století nepociťuji osobně vůbec žádnou potřebu popularizovat historii. Historie v popkulturním balení nás ale obklopuje ve filmech, televizi, dokonce i v rapové hudbě. Mnoho lidí se o minulosti dozvídá právě z těchto forem komunikace. Pokud nás zajímá, co se dozvídají a co se z vizuálních médií můžeme dozvědět my, je třeba zkoumat jejich fungování. A to je jedna z věcí, o které jsem se v posledních dvaceti letech pokoušel. (Není to věc jediná, mimo to ještě píšu vyprávění z minulosti za užití experimentálních postupů, které, podobně jako film, vyhovují současnému vnímání lépe než akademická próza.)

Jak je možné sloučit na jedné straně historii jakožto otevřené vyprávění, které umožňuje různé přístupy a různé interpretace dat, a klasicky hollywoodský přístup Olivera Stona v jeho filmech o Americe v době vietnamské války na straně druhé? Oběma ve své knize věnujete stejný prostor.

Sloučit je nelze, existují jeden vedle druhého. Svět minulosti je ohromný a je mnoho způsobů, jak si jej zprostředkovat, jak o něm vyprávět. To, že mě osobně zajímají nové formy, neznamená, že se nikdy nedívám na tradiční film, nečtu tradiční vyprávění, nenapíšu tradiční esej, i když je pravda, že to dělám čím dál méně. Vždyť součástí historie je i vkus. Před několika lety probíhala ohnivá diskuse o tom, jestli zkušenost holocaustu lépe vystihuje Lanzmannův dlouhý dokument Šoa nebo Spielbergův Schindlerův seznam. Samozřejmě, ani jeden není lepší než ten druhý. Každý sděluje důležité věci, jež ten druhý kvůli zvolené formě sdělit nemůže.

Existuje ve vašem přístupu metodologický rozdíl mezi hodnocením hraných filmů a filmů dokumentárních?

Rozdíl je stejný jako mezi historickým románem a narativní historií. Hrané filmy jsou fikčními díly, jež minulost vytvářejí. Dokumenty pracují s materiálem, který odkazuje na skutečné okamžiky v minulosti. Obě formy využívají filmovou poetiku, při jejich analýze je ale nutné brát v úvahu pojmy referenčnosti a tvorby.

Co Vás upoutalo na dokumentárních filmech autorů jako je Trinh T. Minh-ha, Péter Forgács či Alan Berliner?

Film pro mě představuje součást většího projektu, kterým se zabývám – snažím se hledat způsoby pojetí historie vhodné pro současné vnímání, pojetí času, pro naše emocionální nastavení. Zmíněné filmaře mám rád, protože nám předkládají jiný pohled na minulost. Všichni experimentují s časem a historií, s obrazy a se zvukem. Minulost je v jejich podání tajemná a zajímavější.

(Rozhovor vznikl během festivalu Academia Film Olomouc, 18. 4. 2008.)

Citované filmy:

Deset dní, které otřásly světem (Oktjabr; Sergej Ejzenštej, Grigorij Alexandrov, 1927), *Návrat Martina Guerra* (Le Retour de Martin Guerre; Daniel Vigne, 1982), *Rudí* (The Reds; Warren Beatty, 1981), *Schindlerův seznam* (Schindler's List; Steven Spielberg, 1993), *Spravedlivý boj* (The Good Fight: The Abraham Lincoln Brigade in the Spanish Civil War; Noel Buckner, Mary Dore, Sam Sills, 1984), *Šoa* (Shoah; Claude Lanzmann, 1985).

ILUMINACE
Ročník 20, 2008, č. 3 (71)

Edice a materiály

K organizaci vědecké kinematografie za druhé světové války a bezprostředně po ní

Rekonstruovat činnost Československé společnosti pro vědeckou kinematografii v období jejího působení před rokem 1945 v úplnosti, hledat v jejích aktivitách pravidelnosti a interpretovat odchylky od těchto pravidelností, zkoumat rozpory mezi praxí a proklamovanými záměry a plány – takové cíle historického výzkumu si bohužel nelze vzhledem k situaci archivních pramenů klást. Většina materiálů, které Společnost až do druhé světové války schraňovala, byla, jak mimo jiné dokazuje níže publikovaný náčrt referátu o válečné činnosti Společnosti z pera Karla M. Paspy, zničena. Jakožto instituci zakotvenou v univerzitním prostředí postihla Společnost především vyhláška o uzavření vysokých škol ze 17. listopadu 1939. Z Fyzikálního ústavu Univerzity Karlovy (působiště předsedy Společnosti Viktorina Vojtěcha), v němž byly uchovávány jak knihy a vlastní administrativní písemnosti, tak přístroje a filmový materiál, který si Společnost opatřovala k natáčení, se uchovalo spíše technické zařízení, a i to pouze v torzu. Korpus vztahující se k působení Společnosti od roku 1924 tak sestává především z osobní korespondence, pozvánek na schůze a další akce, náčrtů přednášek a projektů, uložených v osobních složkách jednotlivých členů – především Viktorina Vojtěcha, Jindřicha Brichty, Karla Paspy a jejich brněnského kolegy Josefa Velíška. Od ustavení protektorátu a ještě zřetelněji po roce 1941 však i těchto dokumentů znatelně ubývá.

Z korespondence a osobních poznámek pochází rovněž dokument s hlavičkou Činnost společnosti za okupace. Při odhalování původu tohoto nedatovaného a nepodepsaného dokumentu je třeba komparovat text samotný, uložený v nezpracovaném fondu Československé společnosti pro vědeckou kinematografii v Archivu Národního Technického muzea, se souborem dalších písemností, zejména pak pozvánek na schůze Společnosti, uložených nekompaktně v různých dalších podsložkách téhož fondu či osobních fondech členů. První pozvánkou z bezprostředně poválečného období je pozvání na řádnou členskou schůzi Společnosti, ohlášenou na 20. března 1946 v 17h do Ústavu pro fotochemii a vědeckou fotografii (Fyzikálního ústavu) Univerzity Karlovy, na jejímž programu měl být vedle pracovního rozvrhu činnosti pro nejbližší dobu a volných návrhů také bod označený jako činnost společnosti za okupace. Svolavateli schůze byli dle pozvání sekretář Společnosti Karel M. Paspa a předseda Viktorin Vojtěch. Text předneseného referátu předkládá vedle četných detailů o kontaktech a aktivitách členů společnosti v první půli čtyřicátých let též jednatelskou a finanční zprávu, a pochází tak s největší pravděpodobností právě z pera Karla M. Paspy jakožto sekretáře.

Nezávisle na znovuobnovené ČSVK se po válce začala při Československém filmovém ústavu formovat také speciální instituce, jejímž záměrem bylo systematičtěji koordinovat veškerou tvorbu v oblasti vědecké kinematografie na území Československa. Popudem k jejímu založení byla absence organizačního rámce pro vědecký, ale i školní, lidovýchovný a tělovýchovný film v rámci projektu zestátnění československé kinematografie. Vedle ČSVK měla na vzniku a řízení komise participovat také ministerstva informací a školství a národní osvěty (MŠNO), přičemž především z hlediska druhého z nich se organizace vědecké kinematografie stala záminkou ke kompetenčním půtkám, jejichž záměrem bylo vymoci si výsadní resortní dozor nad touto oblastí filmové tvorby. První schůze Komise pro vědecký film se uskutečnila 15. prosince 1945 a již z tohoto setkání vzešel první náznak jejího programového vymezení. Komise se v této rané éře profilovala jako organizačně-administrativní orgán, jenž bude koordinovat součinnost praktiků (sdružených pod ČSVK), vědeckých pracovišť a státních orgánů tak, aby byla postupně filmově zpracována klíčová vědecká témata a perspektivní výzkumy československých vědců, a to za podpory státních financí. Pro ČSVK samotnou, do konce války hospodařící výhradně s vlastními zdroji, taková instituce představovala velmi významný impulz k další činnosti. Bezprostřední rozběhnutí dotazníkového sběru informací o stavu soudobé vědecké kinematografie, po jejichž analýze mělo následovat systematické navázání na předchozí činnost pečlivěji koordinující státní a současně vědecké, vzdělávací a výchovné zájmy, bylo ovšem již v počátcích pozdrženo nátlakem ze strany MŠNO, jež komisi označilo za ilegální instituci, formující se záměrně MŠNO navzdory.

Přestože prohlášení MŠNO o ilegálnosti uskupení zdržela další jednání, činnost a programové akce takřka o celý rok, komise zprostředkovávající kontakt mezi filmovými tvůrci a státní správou přece jen vznikla a již koncem roku 1946 a v průběhu roku 1947 rozběhla významné projekty jednak ve smyslu katalogizace existujících vědeckých, školních, lidovýchovných a tělovýchovných snímků nejen domácí výroby v Československu, ale i z hlediska dotažení idey jednoznačného institucionálního zaštítění filmového muzea a archivu či dokončení slovníku filmového názvosloví. Navzdory kompetenčnímu sporu ministerstev začala komise svůj program aktivně naplňovat ve složení V. Baudiš, Jan Hejman, Zdeněk Holub, František Karásek, Elmar Klos, Josef Kuba, Josef Kubec, Jaroslav Milbauer, K. M. Paspa, František Pilát, Josef Plíva, Jaroslav Slaba, Vladimír Úlehla, Josef Velíšek (sekretářem byl Jindřich Brichta) již od své druhé schůze 3. září 1946.

Dokumenty týkající se vyjasňování rezortní příslušnosti komise jsou uloženy ve fondu MŠNO v Národním archivu v Praze a kromě zde publikovaného zápisu z první schůze komise, zprávy referenta prezídia MŠNO a závěrečného vyjádření MŠNO obsahují také pozvánky na první i druhou schůzi komise, adresované prezídiu MŠNO, jež do edice nebyly pro svou ryze informativní povahu zařazeny.

Shromážděné dokumenty dokazují kontinuitu činnosti ČSVK ve válečném období a v letech bezprostředně poválečných (jinak prokazatelnou jen skrze osobní svědectví) a současně potvrzují i personální provázanost institucí zabývajících se otázkami vědeckého, školního a obecně lidovýchovného filmu. Ignorování ze strany legislativy umožnilo aktérům předválečné vědecké kinematografie ustavit novou iniciativu dle vlastního scénáře, v přímé návaznosti na předchozí činnost. V legislativním kontextu se rovněž ukazuje, že

sektor vědecké a školní kinematografie měl navzdory své silné, nezávisle formované tvůrčí a organizační základně svůj oficiální status stále více méně nevyjasněn. Ačkoli nebyla vědecká a školní tvorba v klíčových dokumentech organizace poválečné kinematografie právně podchycena, neznamenalo to, že by byla zcela stranou oficiálních zájmů. Aniž by samo dalo popud k ustavení podobné jednotky či se jinak o organizaci vědecké kinematografie zajímalo, byla pro MŠNO kontrola organizace vědeckého filmovnictví poměrně prestižní záležitostí. Zdrženlivě aktivistický postoj ministerstva dokládá, že soudobé vnímání významu vědecké kinematografie ve společnosti ještě na konci čtyřicátých let stále balancovalo mezi vědomím potenciálu filmové dokumentace vědeckého výzkumu ve všech oblastech bádání (zejména však v lékařství) a skeptickým postojem k nulové finanční rentabilitě projektů. I ta vědce a organizátory vědecké kinematografie již od prvních schůzí vedla k uvažování o nových, progresivnějších metodách exploatace vědeckých filmů v souvislosti s debatami o 16mm a 35mm formátu.

Lucie Česálková

Ediční poznámka:

Dokument Činnost společnosti za okupace je jakožto soubor volných listů uložen v nezpracovaném fondu Československé společnosti pro vědeckou kinematografii v Archivu Národního technického muzea v Praze, ve složce Programy schůzí. Jedná se o strojopis o šesti stranách textu a jedné straně titulní, do něhož bylo zasáhnuto redakčními poznámkami zeleným perem. Materiály vztahující se ke kompetenčnímu sporu v souvislosti s ustavující se komisí pro vědecký film obsahuje složka Vědecký film – spor o kompetenci v archivním fondu MŠNO v Národním archivu v Praze. Zápis schůze je šestistranným strojopisným materiálem se zvláštní titulní stranou. Zpráva referenta čítá rovněž šest stran, ovšem na třech listech strojopisu. Shrnutí v celé věci je jednostránkovým strojopisným dokumentem. Součástí složky je rovněž pozvání na schůze 15. prosince 1945 a 3. září 1946, které v edici pro ryzí informativnost vynecháváme. Do edice byly materiály seřazeny chronologicky.

Textologické zpracování dokumentů vychází ze zásad pro vydávání historických pramenů. Oproti současné pravopisné normě bylo zachováno původní psaní cizích slov, vykazují-li dané jevy jednotnost zápisu v daném textu (např. *fysikální* m. *fyzikální*, *universita* m. *univerzita*, *orthopedický* m. *ortopedický*, *organisace* m. *organizace*, *popularisační* m. *popularizační*, *arijský* m. *árijský* apod.). Opravena a dnešní normě podřízena byla naopak interpunkce či pravopisné chyby, stejně tak i psaní velkých písmen. Současnému úzu bylo dále uzpůsobeno psaní zkratek, a to i v případě titulů (např. *tj.* m. *t.j.*, *dr.* m. *Dr.*, *ing.* m. *Ing.*). Problematický a původně zcela nejednotný zápis číslovek v prvním dokumentu byl sjednocen na formu *5 000 Kčs*, místo případů typu *5. 000 Kčs*, *Kčs 5.000,--* apod.). Obdobně potom v případě dokumentu č. 3 byl zápis haléřových hodnot *Kčs – 50.* upraven na *50 hal.* Při přepisu dokumentů byla respektována původní grafická struktura textu (odsazování odstavců apod.), v případě dokumentu č. 2 bylo upuštěno od zachování formy psa-

ní zápisu ve formě odsazující jméno promlouvajícího podobně jako v případě scénáře či dramatického textu.

Do hranatých závorek byla v případě dokumentů č. 1 a 3 zanesena doplnění, jež do strojopisného textu vepsal sám autor (v prvním případě zeleným perem, podruhé modrou propisovací tužkou). V případě dokumentů č. 2, 3, 4 byla s ohledem na nejednotnost původního zápisu názvů institucí (*Čs. filmový ústav*, *Čsl. film. ústav*, *Československ. filmový ústav*; *ministerstvo informací*, *min. informací*; *ministerstvo školství a osvěty*, *min. školství* apod.) zvolena forma jednotných zkratek: Československý filmový ústav (ČSFÚ), ministerstvo školství a národní osvěty (MŠNO), ministerstvo informací (MI), Československá společnost pro vědeckou kinematografii (ČSVK).

Edici doplňuje dvojí poznámkový aparát. Vysvětlivky značené římskými číslicemi odkazují zpravidla ke grafické podobě dokumentu, případně upozorňují na původní podobu textu před autorovou rukopisnou korekturou (v poznámce značeno „původně…"); arabské číslice obsahují poznámky a vysvětlující komentáře editora.

L. Č.

ILUMINACE
Ročník 20, 2008, č. 3 (71)

Edice a materiály

ČINNOST ČESKOSLOVENSKÉ SPOLEČNOSTI PRO VĚDECKOU KINEMATOGRAFII ZA OKUPACE

OBSAH

1. Činnost společnosti za okupace (20. 3. 1946)
2. Zápis prvé schůze Komise pro vědecký film (10. 1. 1946)
3. Zpráva referenta presidia MŠNO Emanuela Kviettona ve věci: Vědecký film – spor o kompetenci (17. 9. 1946)
4. Shrnutí stavu ve věci: Vědecký film – spor o kompetenci (17. 9. 1946)

1.

Činnost společnosti za okupace, referát přednesený Karlem M. Paspou na první poválečné schůzi Československé společnosti pro vědeckou kinematografii 20. března 1946.

Zpráva, kterou dovolím si zde přednésti, není jen pouhou zprávou pokladní, nýbrž bude i zprávou jednatelskou a pracovní. Jak jest Vám všem pánové známo, sídlo Společnosti bylo, od data jejího založení v roce 1924, zde v ústavu p. profesora Vojtěcha. A jest tedy samozřejmé, že za známých listopadových událostí v roce 39 byla uzavřením našich vysokých škol i těžce postižena naše Společnost. V prvé chvíli pokládali jsme veškerý majetek Společnosti za ztracený, ale později, díky zaměstnanci našeho fysikálního ústavu, panu Charvátovi, [jemuž zde chci tlumočiti veřejně upřímné poděkování,] bylo tajně vyneseno z obsazeného ústavu to, co bylo pro Společnost nejcennějším, tj. přijímací a promítací komory a materiál. Bohužel knihovna a veškeré písemnosti byly z valné části okupanty zničeny. K této věci vrátím se ještě později[1]. Te[h]dy po uzavření našeho ústavu se zdálo, že bude činnost Společnosti úplně podvázána, neboť, jakožto česká badatelská a vědecká společnost, byla by jistě, při svých veřejných vystoupeních, tj. schůzích a přednáškách neušla pozornosti našich okupantů. Ale v této kritické době dostalo se jí, vzácným porozuměním přednosty kliniky pro orthopedickou a dětskou chirurgii, p. profesora MUDr. Zahradníčka útulku na jeho ústavě. A tak, ač společnost formálně a oficielně nevykazovala pražádnou činnost, přece bylo velmi intensivně pracováno v oboru chirurgické dokumentace. Již v roce 39 byl dokončen prvý náš dokumentární chirurgický snímek v barvách přirozených – Luxatio coxae – snímek, jenž později vzbudil zaslouženou pozornost odborníků zdejších a zvláště ruských, dále celá řada snímků černobí-

lých, inversních, dokumentujících specielní operační metody ortopedické chirurgie. V této práci bylo systematicky pokračováno po celou dobu okupace, takže dnes může Společnost presentovati velký počet dokumentárních vědeckých filmů v barvách přirozených, z nichž namátkou uvádím filmy z kliniky profesora Zahradníčka[1]: extraartikulární stříška, bloudivá ledvina, plastika kolena, implantace vrozeného vymknutí kloubu kyčelního, specielní snímky chirurgie vrozeného vymknutí kyčlí u dětí a dospělých, operace tumoru, dále specielní dokumentární snímek Život na klinice. Společně s dr. Pavlánským byl natočen dr. Kyselou vysokofrekventní snímek této operace, zvláště[ii] pro chirurgickou její techniku, [v poslední době snímek „pakloub kosti zápěstní"]. Do této doby spadá jistě zajímavá věc a dokumentující plně dobu naší nesvobody. V roce 1940 objevila se v Národní politice zpráva o prvém dokončeném filmu v barvách přirozených, filmu, jenž dokumentoval operační techniku. Byl to článek skutečně do jisté míry oslavný a zdůrazňoval obtíže takovéhoto příjmu i překážky, jež se vyskytují při těchto pracích po filmové stránce, a že toto vše bylo překonáno švédskými badateli. Samozřejmě, že naše Společnost společně s p. profesorem Zahradníčkem ihned reagovala a zaslala oznámení do novin. Dopadlo ovšem tak, jak ani v době nesvobody dopadnout nemohlo: krátká jednovětá zpráva, že prý podobný film byl natočen již před časem na Universitě Karlově. Více nic. Nic o tom, že již v roce 1939 byly začaty pokusy s filmováním operací na film v barvách přirozených, nic o tom, že to byla Společnost pro vědeckou kinematografii společně s profesorem Zahradníčkem, která takovýto film dokončila s tím největším úspěchem, jenž dosáhl i uznání zahraničních odborníků a jenž byl později i vyžádán do Anglie. Nechci zde, pánové, mluviti o obtížích, jež se nám stavěly v cestu nejen po stránce získávání materiálu, ale i v tom, jak jsme musili svoji práci skrývati. Jest Vám všem známo, že film v barvách přirozených nutno dávati zpracovávati do specielních laboratoří. V době okupace pracovali jsme na jedině dosažitelném materiálu, tj. Agfacoloru. Exponovaný film musel býti dán zdejším Agfa-laboratořím a jimi invertován. Z počátku již byly tyto laboratoře pod německou důkladnou kontrolou jejich wehrmachtu nejen z důvodů event. špionáže, ale také toho, není-li vzácného Agfa-coloru[iii] zneužíváno. Z počátku byly filmy zasílány do berlínských laboratoří, tam zpracovávány a zasílány zpět. Bohužel, že tyto snímky tímto způsobem vydávány byly z rukou našich. A měl jsem sám osobně tu příležitost, že jeden z představitelů berlínské Agfy sám se mne dotazoval, kdy prý zase zašleme nějaký operační film ku zpracování a zdali jest pro vědecké účely. Bylo to velmi krušné, když museli jsme tvrditi, že jedná se pouze o klinickou dokumentaci a nikoli o žádné snad vědecké účely. A za těchto okolností tvořili jsme stále a stále za větších a větších obtíží dokumentární vědecké filmy specielně se změřením medicínským. Vzácného pochopení, jehož se dostalo naší práci nejen n klinice profesora Zahradníčka, dostalo se nám také na klinice profesora Hněvkovského[2], kde soustavně již po 6 let pracujeme na filmu o dětských obrnách. Některý materiál a operace jsou základem skutečně velikého badatelského snímku[iv], jenž má býti po svém dohotovení zaslán

1) Prof. MUDr. Jan Zahradníček (1882–1958), přednosta ortopedické kliniky Lékařské fakulty Univerzity Karlovy, specialista v oboru chirurgie kyčelního kloubu.

2) Prof. MUDr. Otakar Hněvkovský, DrSc. (1901–1980), zakladatel a první přednosta 2. ortopedické kliniky Lékařské fakulty Univerzity Karlovy, jeho výzkum dětské obrny (poliomyelitidy) je možno považovat za reakci na epidemii poliomyelitidy mezi léty 1937 až 1940.

do Ameriky pro tamější odborníky v poliomyelitidě z popudu paní Eleanor Rooseveltové, neboť až tam[v] pronikly zprávy o výsledcích léčení metodou profesora Hněvkovského. Rovněž takovéhoto vzácného pochopení dostalo se naší práci na klinice p. profesora Kostečky, kde jsme natočili celou řadu snímků jeho specielní operace mandibulární progerie. Také tyto snímky byly hotoveny za oněch, místy drastických okolností po stránce nedostatku materiálu a obtíží jeho zpracování. Nemohu opomenouti kliniku pana profesora Brdlíka[3], kde pracujeme nyní na dokumentárním snímku z oboru dětského lékařství. [V této době dostalo se nám pozvání k natočení mikrokinematografického snímku o růstu krystalů, z popudu vysoké školy báňské. Bohužel, bylo nutno tuto jedinečnou pozvánku odmítnouti, i když tento film byl již ohlášen na pařížském kongresu. Odmítnouti pro to, že není materiálu. Také snímky poslední doby nejsou tak kvalitní, právě touto okolností.] Zrekapitulujeme-li tedy vykonanou práci za oficielní, tak zvané nečinnosti společnosti, docházíme k potěšitelné bilanci několika desítek dokumentárních vědeckých snímků lékařských, snímků, jež částečně dohotoveny i nehotovy po stránce titulků, schémat a snímků pacientů podávají přes to vše ty nejlepší výsledky, jichž bylo v době oněch násilně úředně[vi] umlčených pracovních let dosaženo. Potvrdilo se také u nás to, že Němci přese všechnu svoji ostražitost dali se ukolébati zdánlivě pouhou dokumentární prací, jež dnes, po odstupu té doby jeví se jako cílevědomá a systematicky prováděná. Natočené filmy staly se tak základem klinických filmoték a budou po svém dohotovení nejen dokumentem vyspělosti naší chirurgie a terapie, ale též edukativní přednáškovou pomůckou.

Tolik asi o vlastní práci konané za doby nesvobody. Přistupuji nyní k tématu nikoli tak potěšujícímu, a tou jest historie společnosti za léta okupace[vii]. Jak jsem již uvedl, nebylo konáno schůzí, přednášek, představení, nebyla činnost knihovní, a nebyla tak i agenda spolková. Archiv společnosti našli jsme, po otevření našeho ústavu v troskách. Knihovnu skoro zničenu, jež obsahovala cenné unikáty, rovněž tak archiv materiálií, jako filmů, separátů, přístrojů, jež nemohly býti z ústavu odvezeny. Přišli jsme o kompletní tankové vyvolávací zařízení, sušící bubny, dokumentární materiál a podobné. Co bylo zachráněno z ústavu, bylo později, nešťastným náletem ze 14. února[4], zničeno v tragicky postiženém bytě našeho pana předsedy, p. profesora Vojtěcha. Zvláště to byly knihy, jež pan profesor tak obětavě u sebe v bytě uschovával a rovněž tak i některé písemnosti. Totální vybombardování p. profesora Vojtěcha postihlo tak i naši společnost.

Nebyla vedena i agenda spolková, nebyly tedy rozesílány upomínky, nebylo ani styku mezi členstvem. Společnost byla bez finančních prostředků, neboť nebylo příjmů, nebylo subvencí. Za peníze jež zbyly nám z činnosti dřívější, byly horečně kupovány doplňky, příkladně teleobjektiv Dallmayer, projekční lampy, cívky, krabice a samozřejmě materiál. Ad informandum dodávám, že nebyly to jen peníze, jež obstarávaly materiál, ale průvodem byly to i požitky materielní, příkl. cigarety a alkohol, jež obětavě byly sháněny na klinikách, abychom nějaký ten metr pro nás tolik potřebného materiálu [jsme za

3) Prof. MUDr. Jiří Brdlík (1883–1965), profesor patologie a terapie chorob dětských a novorozenců, přednosta druhé dětské kliniky Lékařské fakulty Univerzity Karlovy.

4) Zmiňován je americký nálet na Prahu z 14. února 1945. Nálet byl mířen na Drážďany, ovšem patrně v důsledku chybné navigace poškodil Prahu. Viz např. Mark E. B u r n s, Americký nálet na Prahu 14. února 1945. In: *Dějiny a současnost* 17, 1995, č. 5, s. 21—24.

tyto úplatky sehnali]. Dodávám jen nejdůležitější události po stránce agendy: dle nařízení tehdejších všemocných úřadů musili jsme změniti svoje jméno na Společnost pro vědeckou kinematografii, kde přívlastek československá musel zmizeti, dále byli jsme nuceni provésti podpisovou akci o arijském původu[5]. To byla tedy oficielní činnost za okupace. Časopis společnosti, Amatérská kinematografie byl samozřejmě zastaven, ale nyní jest již navázáno jednání s kompetentními úřady o znovuvycházení. Tolik o činnosti abych tak řekl jednatelské. A nyní přistoupím ku své vlastní zprávě, zprávě pokladní. Řeknu ihned, že nebude utěšená, i když na straně druhé získali jsme v utensiliích velmi mnoho. Krátce shrnu v číslicích: na subvencích v letech 1939–40 dostali jsme celkem od MŠNO 15 500 Kčs, vydali jsme za přístroje cca 11 000 Kčs za chemikálie a materiál cca 5 000 Kčs a za knihy celkem cca 2 000 Kčs zaplatili jsme dluh firmě Beaufort v částce 3 665 Kč, a tím jsme prosti jakýchkoli dlužných závazků. Po této stránce jest naše společnost plně aktivní. Ovšem pokladní hotovost je dnes neutěšená. Celkem jest na knížce Živnobanky a v pokladní hotovosti částka asi 3 000 Kč. Jest to více než přirozené, neboť po dobu 6 let nebyly vybírány členské příspěvky, takže při dnešním počtu cca 50 členů a v průměru nedoplatků jevila by se nám pokladní hotovost částkou asi o 4 000 Kčs větší. Doufám pevně, že se tak stane co nejdříve, neboť všem členům, pokud jsme zachránili adresy, byly upomínky rozeslány. A nyní bych měl, pánové, malou poznámku: prosím, aby se nikdo necítil dotčen stylizací upomínky. Poctivě se přiznávám, že její stylizace je, mírně řečeno, poněkud archaická. Ale nebylo peněz na tisk nových upomínek, jež bychom již stylizovali v duchu nové doby a zahájení činnosti, a použité upomínky jsou jediným snad zbytkem, který přečkal německé řádění v našem oddělení, a tím Společnosti. Již v červnu podnikl jsem novinovou akci v Práci a Mladé frontě o podchycení členských adres. Nemělo to, bohužel, většího účinu, ale přesto veřejnost byla na naši činnost upozorněna a přihlásili se nám noví členové, zvláště z řad našich universitních posluchačů i soukromníků. Tím by, pánové, byly moje zprávy vyčerpány a já vás prosím, aby, bylo-li by snad něco nejasného neb opomněl-li jsem něco, abyste se laskavě přihlásili, abychom mohli rekapitulací minula jíti do nové práce s novými členy, pod vedením našich zkušených pracovníků, do té badatelské práce, jak to měl vždy na mysli zakladatel naší společnosti a náš společný učitel, pan profesor dr. Vojtěch.

ANTM, fond ČSVK, složka Programy schůzí (nezpracováno).

---

i) původní slovosled: později ještě
ii) původně: specielně
iii) původně: Agfa-materiálu
iv) původně: filmu
v) původně: do Ameriky
vi) původně: oficielně
vii) původně: za oněch let nesvobody

---

5) O postihu brněnské odbočky Společnosti viz Zápis o řádné valné hromadě15. května 1941. AAV ČR, f. ČSVK, k. 1, Protokolární kniha. Árijské prohlášení zde podepsalo 28 členů, ostatní byli škrtnuti.

2.

Zápis prvé schůze Komise pro vědecký film, konané dne 19. prosince 1945 v 16h v zasedací síni ČSFÚ (10. 1. 1946).

Přítomni: dr. Zdeněk Holub
doc. dr. František Karásek
prof. dr. Josef Kuba
ing. Josef Kubec
prof. ing. Dr. Jaroslav Milbauer
ing. K. M. Paspa
ing. František Pilát
dr. Plíva
prof. dr. Vladimír Úlehla
prof. dr. Josef Velíšek.
Předsedá: o. r. Hejman

Schůzi zahájil: Elmar Klos

Klos: Vítá přítomné pány – omlouvá o. r. Hejmana, který se dostaví do této schůze později. Podává pak přítomným stručné vysvětlení účelu schůzky. ČSFÚ chce v rámci své působnosti přispěti i k organisaci vědeckého filmovnictví. Chce koordinovat činnost všech složek, které se zabývají vědeckým filmem, tak aby celá výroba byla plánovitě prováděna a aby měla základ hospodářský. Všichni pánové byli pozváni na tuto schůzku hlavně proto, aby sdělili program svých ústavů. Aby mohla být v příštím roce celá výroba vědeckých filmů uvedena v soulad, žádá Klos, aby ústavy podávaly své programy písemně a aby byla předkládána připravená již témata. Úspěch výroby vědeckých filmů je závislý také na technickém vybavení. ČSFÚ chce v mezích možnosti přispěti i po této stránce zapůjčením technického zařízení. Podrobnější informace o technickém zařízení a o materiálu může podat ing. Pilát.

Klos informuje pak o dotazníkové akci, která je již zahájena – katalogisace všech filmů v oboru zdravotnickém. Katalogisace bude postupně prováděna u všech druhů vědeckých filmů, abychom měli přehled, jaké filmy jsou v tom kterém oboru k dispozici.

Klos znovu žádá přítomné zástupce vědeckých ústavů o předkládání námětů připravovaných filmů, aby byla možná koordinace, a upozorňuje, že hlavním úkolem schůzek sboru pro vědecký film bude vzájemně si sdělovat zkušenosti a na jejich základě dělat ať již technická, či plánovací opatření.

Milbauer[1]: Jeho ústav měl kinematografické zařízení i hotové vědecké filmy z průmyslu chemického. Ve válce byl však ústav vybombardován, a tak po stránce technického vybavení nemůže poskytnout nic. Může nabídnout jen iniciativní návrhy.

1) Prof. ing. dr. Jaroslav Milbauer (1880–1959), profesor chemické technologie látek anorganických a praktické fotografie ČVUT.

Paspa[2]: Upozorňuje, že Společnost pro vědeckou kinematografii starala se již dříve o koordinaci vědeckého filmovnictví. Společnost měla nedostatečné finanční prostředky (příjem jen od členstva), přes tyto potíže vnikla celá řada dobrých vědeckých filmů. Ty jsou k dispozici.
Paspa upozorňuje ještě na akci, která se rozběhla již v létě – výměna medicínských filmů s Londýnem. Podrobnější informace by mohl jistě podat dr. Slaba.

Paspa doporučuje, aby se vhodným způsobem zapojila organisace Společnosti pro vědeckou kinematografii do celé akce, kterou podniká ČSFÚ.
Také všechny fakulty by se měly zapojit, aby se práce netříštila.

Velíšek[3]: Podnikli jsme v Brně akci – vyzvali jsme všechny vysoké školy, aby podaly návrhy, jaké vědecké filmy by se měly natáčet. Sešlo se hodně námětů, ale k realisaci během války nedošlo. Náměty jsou k dispozici.

Klos: Žádá, aby dr. Velíšek tyto náměty ČSFÚ poskytl. ČSFÚ má zájem zachytit především ty vědecké pracovníky, kteří už ve filmu pracovali a neměli vhodné podmínky a dostatečné prostředky ke své práci.

Plíva[4]: Úkolem ČSFÚ samozřejmě bude po stránce finanční i technické umožňovat výrobu vědeckých filmů. Je třeba získat vhodné náměty. Společnost pro vědeckou kinematografii by mohla účinně spolupracovat. Její činnost by mohla být jednak iniciativní, jednak výpomocná.
Plíva pak upozorňuje na otázky školních filmů. S MŠNO byla sjednána dohoda o spolupráci a bude možno spolupracovat i s komisí pro školní film. O vyhledávání školních námětů má se starat Pedagogický ústav Komenského.

Plíva upozorňuje na rozdíl filmů, sloužících k popularisaci vědy, financovaných ČSFÚ, a vědeckých filmů školních, sloužících jako učebné pomůcky.

Paspa: Pokud jde o problém filmů vědeckých popularisačních a školních, poznamenává ing. Paspa, že v roce 1943 bylo vypracováno velké memorandum na kongres v Benátkách. Ing Paspa je toho názoru, že některé náměty vědeckých filmů daly by se zpracovat pro několik účelů najednou. Ušetřilo by se tím peněz. Znamenalo by to ovšem delší přípravné akce a opravdové odborníky. Získalo by se tak několik hodnotných filmů najednou.

Pilát[5]: Důležitá otázka, která souvisí s otázkou popularisačního a školního filmu, je otázka formátu. Co se má natáčet na 16mm a co na 35mm filmu. Jisto je, že 16mm formát

2) Ing. Karel M. Paspa (1899–1979), absolvent Vysoké školy chemicko-technologického inženýrství při ČVUT, člen pražské ČSVK, člen Klubu Fotografů Amatérů, fotograf, kameraman.
3) Prof. RNDr. Josef Velíšek (1896–1947), profesor technické fyziky na VUT, předseda brněnské ČSVK.
4) Dr. Josef Plíva, jednatel Poradního sboru pro školní film MŠNO.
5) Ing. František Plíva, zvukový inženýr.

snižuje výrobní náklady – je výhodný, pokud nejde o filmy pro promítání v kinech. Proto dříve, než bude film natáčen, je třeba otázku formátu bedlivě prozkoumat a uvážit. Je tu také otázka možnosti technického vybavení. 16mm kamery budou k dispozici během měsíce, 35mm kamery má na skladě továrna ETA, takže technické vybavení bude možno nyní opatřit.

Pilát se jen přimlouvá za to, aby se technické zařízení centralizovalo a netříštilo, aby pak nebylo mnoho dílčích vybavení, ale nedokonalých.

Úlehla: Ujišťuje, že je možno počítat se spoluprací brněnských ústavů.
Milbauer: Doporučuje, aby byl rozeslán dotazník na všechny vysoké školy, a každý profesor by byl povinen dát ze své disciplíny program, schopný natáčení.

Klos: Bylo by možno rozeslat na všechny školy dotazník, abychom zjistili:
1/ kolik lidí se zabývá vědeckou kinematografií, a kteří to jsou,
2/ jaké zařízení ústavy mají
3/ jaké filmy natočily
4/ jaké náměty by považovaly za vhodné.
Podle toho by se dal připravit přehled, co máme a co bychom měli doplnit.

Paspa: Se přimlouvá, aby tato akce byla pořádána úřední cestou /přes MŠNO a rektoráty/, a aby byla určena lhůta vypracování.

Klos: Upozorňuje, že mimo vysokých škol jsou tu výzkumné ústavy průmyslových závodů.

Milbauer: Na ty bychom se měli také obrátit. Nejsou všechny sloučeny ve svazu. Bude nutno zjistit, která průmyslová odvětví mají své výzkumné ústavy. Je tu Svaz pro zkoušení technicky důležitých látek, od něhož bychom si mohli vyžádat adresář výzkumných ústavů.

Kuba[6]: Mohl by přinést seznam významných ústavů.

Paspa: V tomto směru mohli bychom získat informace i v ministerstvu průmyslu /odbor výzkumný/.

Milbauer: Zastává názor, že 35mm formát je pro vědecké filmy nejvýhodnější.
Pilát: Doporučuje nepřiklánět se jednotně k jednomu formátu. Rozdíly v nákladech při 16mm a 35 mm formátu jsou velmi značné /očekává se stoupání cen materiálu/. Po technické stránce je formát 16mm dokonalý a vyhovující.

6) Prof. dr. Josef Kuba, absolvent Vysoké školy chemicko-technologického inženýrství ČVUT, člen a později i předseda Sdružení pro výzkum ve spektrální analysy při Ústavu chemické metalurgie a metalografie ČVUT.

Klos: Jsou dokonce úkoly, které jsou technicky snadněji splnitelné 16mm formátem / např. filmování operací/.

Pilát: Doporučuje, aby technické vybavení bylo soustředěno na dvou vysokých školách – u prof. Vojtěcha a prof. Milbauera, kde by bylo k dispozici všem ostatním ústavům v případě potřeby.

Klos: Z dotazníků bychom se dozvěděli, kde je také technické zařízení k dispozici a bylo-li by možno si je vypůjčit.

Pilát: Je nutno získat přehled o stávajícím technickém vybavení a podle možnosti je vhodně doplnit. Budou možná k dispozici unikáty, které bychom jinak těžko sháněli. Naproti tomu je možné získat běžné vybavení pro normální filmovou práci. ČSFÚ by měl mít soupis přístrojů a zařízení, která se budou půjčovat. Soustředěním v ČSFÚ by bylo možno docílit organisovaného využití všeho zařízení.

Karásek[7]: Dr. Slaba započal úspěšně natáčení filmů klinických. Doc. Karásek oznamuje, že dostal příslib, že bude možno zřídit jeden operační sál pouze pro filmování.

Hejman: Omlouvá svůj opožděný příchod.
Ve stručnosti rekapituluje prvé body pracovního programu ČSFÚ v oboru vědeckého filmu. V ČSFÚ se musí vytvořit centrální evidence o pracovních skupinách, o pracovních prostředcích a o odborném personálu. Jedině tak bude možno nejintensivnější využití technického zařízení a odborného personálu. o. r. Hejman žádá přítomné o upozornění, kdo by se ještě měl těchto schůzek účastnit. Příští schůze bude svolána na konec února nebo začátek března.

o. r. Hejman konstatuje, že není přítomen zástupce MŠNO, ač pozvánka byla zaslána.

Úlehla[8]: Doporučuje, aby ke schůzkám byl zván také ředitel Novotný ze Zlína.

Karásek: Doporučuje přítomnost prof. Běléhrádka a dr. Slaby.

Klos: Bude dobře pořídit seznam osob, které se vědeckou kinematografií zabývají, a seskupit je v příbuzné pracovní okruhy.

Hejman: Táže se přítomných, zda souhlasí s tím, že ČSFÚ si vzal za úkol organisovat vědecké filmovnictví.

Jednomyslný souhlas.

7) Prof. dr. František Karásek (1902–1979), profesor fyziologie Lékařské fakulty Karlovy univerzity.
8) Prof. dr. Vladimír Úlehla (1888–1947), ředitel Ústavu pro fyziologii rostlin Přírodovědecké fakulty Masarykovy univerzity, člen brněnské ČSVK, režisér.

Hejman: Existují dvě společnosti pro vědeckou kinematografii /v Praze a v Brně/. Poněvadž úkoly těchto společností se budou krýt s činností ústavu, bude možno jejich činnost zkoordinovat.

Klos: Doporučuje, aby se obě složky spojily v jednu společnost.

Velíšek: Doporučuje soustředit a doplnit technický inventář v Brně v ústavu prof. Úlehly.

Úlehla: Konstatuje, že soustřeďování a doplňování inventáře v jeho ústavu je již v běhu. Žádá, aby protokol této schůze byl rozmnožen a přítomným pánům rozeslán.

Klos: Čte text dotazníku, kterým bude zjištěn stav veškerých vědeckých filmů[9].

Text schválen.

Schůze končí v 18 hodin.

Zapisovaly: Kalousová v.r., Málková v.r.

V Praze, dne 10. ledna 1946

NA, f. MŠNO, k. 519, sign. 34. III. A– B1, spis č. 13.167/46.

9) Dotazník, sestavený za účelem evidence „vědeckých i odborných filmů, ať již učebných nebo popularizujících" po respondentech vyžadoval oznámit název filmu, jeho výrobce, jazyk titulků nebo zvukového komentáře, rozměr filmu (16 mm, 35mm), zda je uchován v negativu či kopii, v jakém počtu, k jakému účelu film slouží, kdo ho půjčuje a v jakém je stavu. Datum rozeslání však na formuláři, jejž obdržela ČSVK, nebylo uvedeno. ANTM, f. ČSVK, podsložka Programy schůzí (nezpracováno).

3.

Zpráva referenta presidia MŠNO Emanuela Kviettona ve věci: Vědecký film – spor o kompetenci (17. 9. 1946).

Věc: Vědecký film, spor o kompetenci

Zpráva[i]
kabinetu pana ministra školství a osvěty

V dekretu presidenta republiky o opatření v oblasti filmu ze dne 11. srpna 1945 č. 50 Sb. nebyla vymezena kompetence zdejšího ministerstva ve věci školního lidovýchovného, tělovýchovného a vědeckého filmu, a tak, ačkoliv by se zdálo samozřejmým, že školní a vědecký film je záležitostí zdejšího ministerstva, bez jakýchkoliv pochybností, bylo nutno od října 1945 do února 1946 tvrdě zápoliti na mnohých poradách se zástupci MI, než došlo k dohodě ve věci školního, lidovýchovného a tělovýchovného filmu a diapozitivu a mohl býti vyslán výnos zdejšího ministerstva č. j. 10.262/45–pres. ze dne 14. 2. 1946, jímž byla kompetence ve věci školního, lidovýchovného a tělovýchovného filmu a diapozitivu po dohodě s MI ze dne 6. listopadu 1945 pro zdejší ministerstvo zajištěna až na výrobu filmů, která z hospodárných důvodů musela býti ponechána v kompetenci MI. Otázka vědeckého filmu nebyla tehdy akutní /pro vědecký film pracovali jako dříve vědci na vysokých školách a laboratořích sami a nebylo pochybností, že se tento stav nezmění vzhledem ke specielnímu charakteru vědeckého filmu, nepředpokládajícího možnosti exploitace pro širší veřejnost a nevyžadujícího nějaké velké organisace distribuční a vybavovací/, a proto o něm nebylo tehdy jednáno.
Spor o kompetenci ve vědeckém filmu začal tím, že MI, lépe řečeno zplnomocněnec pro ČSFÚ o. r. J. Hejman zaslal MŠNO pozvánku na ustavující schůzi komise pro vědecký film[ii], pozvánka došla presidium zdejšího ministerstva pozdě, regent ji obdržel až po schůzi 5. ledna. Schůze byla svolána pozdě /snad úmyslně/[1], pozvánka nese datum 15. 12., schůze se měla odbývati 19. 12., a tak i kdyby se mohlo předpokládati, že pozvánka byla vypravena ihned, byla doba pro včasné doručení malá. Vinou nesprávné adresy a přidělení došla pozvánka 18. 12. zdejšímu ministerstvu odboru B IV/1, referent V. Kadlec ji obdržel teprve 2. 1. 1946 a 2. 1. 1946 ji po příslušnosti postoupil presidiu odd. 4, jehož referent ji obdržel, jak již bylo řečeno, dne 5. ledna 1946. Z uvedených důvodů nemohlo presidium zdejšího ministerstva k věci za[u]jati žádného stanoviska. V pozvánce /budiž čtena přiložená pozvánka/ se svolavatel dovolává souhlasu zdejšího ministerstva a v programu schůze mluví o úkolu komise: vypracování směrnic pro společný postup vědeckých ústavů školských i ústředních úřadů s výrobní skupinou ČSFÚ v Praze při organisování vědeckého filmovnictví. Referent, pověřen panem presidiálním šéfem dr. J. Kudrnovským se dotazoval telef. 7. a 8. 1. 1946 o. r. J. Hejmana, kdo dal za zdejší ministerstvo souhlas k ustavení komise pro vědecký film. Podle odpovědi žádný písemný souhlas dán nebyl a ústní jednání o věci, [jež tázaný jako podklad se uváděl]

1) Toto tvrzení může vyvrátit pozvánka, která byla zaslána ČSVK – ta je rovněž datována 15. prosince 1945. ANTM, f. ČSVK, složka Programy schůzí (nezpracováno).

dr. Mareš, odmítl za sebe i za sekčního šéfa Kavana. Referent si vyžádal aspoň zápis o konané schůzi, aby ministerstvo mohlo k věci zaujat stanovisko. Zápis byl zaslán referentovi dne 6. 3. 1946 a z něho je patrno, že ustavení komise a její program a jednání je zásahem do kompetence zdejšího ministerstva /budiž čten přiložený zápis o výše uvedené schůzi komise/. Jednalo se o organisaci vědeckého filmu[iii], o evidenci pracovních skupin, seskupení vědeckých pracovníků do pracovních skupin, o dotazníkové akci, katalogisaci všech druhů vědeckých filmů, o předkládání připravovaných námětů vědeckých filmů atd., což vše patří jedině do kompetence zdejšího ministerstva. Odpovědí na toto jednání byl výnos zdejšího ministerstva č. A-84.295-V ze dne 27. 3. 1946, Věstník roč. 2, seš. 7, str. 135, jímž si MŠNO vyhrazuje kompetenci ve vědeckém filmu jakéhokoliv formátu a jakéhokoliv druhu /zvukový, němý i barvený, široký i úzký/ a pověřuje Ústav pro film a diapozitiv MŠNO v Praze II., Havlíčkova 13 technickou pomocí při pořizování, péčí o využití, používáním a výměnou vědeckých filmů, jakož i potřebnou koordinací všech opatření sem spadajících. V Poradním sboru zřízeném při Ústavu pro film a diapozitiv MŠNO byla vytvořena pracovní sekce pro vědecký film, která měla tyto záležitosti vědeckého filmu řešiti. Nedbaje všeho výše uvedeného, zplnomocněnec ČSFÚ jednal se zástupci V. odb. MŠNO o dotazníkové akci dále, bez vědomí presidia MŠNO a konečně svolal na den 3. září 1946 druhou schůzi Komise pro vědecký film, na niž pozval ne presidium MŠNO, nýbrž referenta osobně /budiž čtena přiložená pozvánka/, který zjistiv podle programu, že se znovu jedná o porušení zdejší kompetence, po poradě o stanovisku, které je nutno v této věci zaujati, dostavil se na schůzi a dříve, než bylo přikročeno k jednání, učinil z pověření kabinetu MŠNO za presidium MŠNO toto prohlášení:

Dovolte, abych ihned při zahájení schůze komise pro vědecký film učinil, pověřen kabinetem pana ministra školství a osvěty, toto prohlášení:

Presidium ministerstva školství a osvěty pokládá komisi pro vědecký film za ilegální a nekompetentní z následujících důvodů: Pozvánka na první ustavující schůzi této komise byla poslána MŠNO pozdě a ministerstvo k ní nemohlo zaujati včas stanoviska. Komise byla proto ustavena bez souhlasu, lépe řečeno proti souhlasu ministerstva školství a osvěty. Odpovědí na tento fakt byl výnos MŠO č. A-84.295-V ze dne 27. 3. 1946, který si dovoluji přečísti. (referent přečetl výnos).

Přítomné pány profesory vysokých škol si dovoluji upozorniti, že tento výnos je zavazuje a že se s záležitostmi vědeckého filmu mají obracet na V. odbor ministerstva případně na presidium odd. 2 neb ve věcech distribuce a technických záležitostí na Ústav pro film a diapositiv MŠNO v Praze II., Havlíčkova ul. č. 13.

Z uvedených důvodů, a protože i dnešní schůze se má podle programu zabývati záležitostmi spadajícími do kompetence MŠNO /obeslání IX. kongresu vědeckého a technického filmu v Paříži, dotazníková akce/, považuje ministerstvo školství a osvěty i tuto schůzi za nekompetentní a přítomní zástupci MŠNO jsou zde pouze jako pozorovatelé a musí odmítnouti jakoukoliv účast na rozhodování o záležitostech, jež zde budou projednávány.

Předsedající schůzi, zplnomocněnec pro ČSFÚ o. r. Hejman namítl, že se do schůze zanáší prestižní otázka, která je mu nepříjemná, že ČSFÚ nechtěl ničeho organisovat, že pozvánka nebyla poslána úmyslně pozdě a že na posledním jednání se zástupci V. odbo-

ru ministerstva (o němž referent ničeho neví a presidium nebylo zpraveno) bylo stanoveno, že vědecký film patří kompetenčně do ministerstva školství.
Po odpovědi referenta, že se již na první ustavující schůzi komise jednající bez zástupců ministerstva školství a osvěty zasáhlo do zdejší kompetence /referent usvědčoval předsedajícího [jeho] vlastními slovy ze zápisu schůze[iv]/ a v programu dnešní schůze jsou opět body jednání zasahující do kompetence MŠNO, prohlásil referent, že musí v zájmu prestiže MŠNO trvat na svém prohlášení a že žádá, aby byla svolána porada zástupců presidia obou ministerstev, na které by se prozatím sjednala plná dohoda o kompetenci ve věci filmu, než bude novelizován dekret presidenta republiky o postátnění filmu, ve kterém bylo na školní, lidovýchovný, tělovýchovný a vědecký film zapomenuto.
Předsedající s návrhem souhlasil a schůze byla skončena.
Pro poradu zástupců presidií obou ministerstev dovoluje si referent navrhnouti, aby při projednávání kompetence zdejšího ministerstva byl vzat v úvahu nejen vědecký film, nýbrž i školní, lidovýchovný a tělovýchovný. O posledních jest sice dohoda s ministerstvem informací dojednána, že jsou v kompetenci zdejšího ministerstva až na výrobu, která z hospodárných důvodů musela zatím[v] být ponechána ministerstvu informací, je však nutno zdůrazniti, že je to jen zatímní opatření, a vyhraditi si možnost samostatné výroby, jakmile bude moci MSO vybaviti vlastní ústav Techno-film v Teplicích – Šanově potřebnými přístroji a zařízením, po případě zříditi vlastní ateliery, poněvadž není myslitelno, aby placením vysokých poplatků specialistům MI byla výroba škol. filmu zdržována na úkor žákovských poplatků, jimiž je kryt náš rozpočet. MŠNO budou v budoucnosti obstarávati tyto práce školní pracovníci za přiměřenou odměnu mimo vlastní plat a příprava i výroba školního, lidovýchovného a tělovýchovného filmu bude tak i s výrobou v rukou pedagogů odborníků, a výroba tím bude značně zlevněna. Rovněž je třeba dojednati s MI, aby v zdejší kompetenci nazůstal pouze 16mm němý[vi] film, jak tomu až dosud je, MŠNO nechce a nemůže ustrnouti ve školách v budoucnosti na té nejhorší pomůcce, nýbrž je nutno zajistiti zdejší kompetenci i pro zvukový[vii] [i barevný] školní film jakéhokoliv rozměru, [tedy i normální 35mm], podobně jak se totéž musí projednati ve vědeckém filmu, kde ani rozměr ani druh filmu nelze vědeckému pracovníku předepisovati. Dále je nutno dojednati s MI úplnou volnost zdejšího ministerstva ve věci nákupu potřebných přístrojů pro provozování filmu na školách, v lidovýchově a tělovýchově i vědě, týká se to hlavně promítacích přístrojů jejichž nákup závisí na kinofikaci v dnešní době, ačkoliv přístroje si platí buď žáci, neb rodičovská sdružení, neb jiné korporace lidovýchovné a případnou subvenci uděluje zdejší ministerstvo. Není myslitelno, aby kinofikace předepisovala soukromé korporaci, rodičovskému sdružení neb zdejšímu ministerstvu, jaký přístroj smí pro školu, lidovýchovu či vědu zakoupiti.
Všeobecně je třeba zajistiti zdejší kompetenci ve věci školního, lidovýchovného, tělovýchovného a vědeckého filmu ve všem, co se netýká výroby, kterou zatím z hospodářských důvodů je nuceno MŠNO ponechati v kompetenci min. informací. /Žákovské poplatky, jimiž je kryt náš rozpočet, na výrobu nestačí a jiné příjmy, např. 30 hal. z příplatku 50 hal. na vstupenky do biografů patří sice MŠNO, ale byly používány, pokud je referentovi známo, na sociální účely a v poslední době od 1945 nebyly obcí pražskou MŠNO odvedeny, jak se referent od úředníka obce asi před měsícem dozvěděl. Tento příjem činící ročně několik milionů by ovšem plně stačil pro krytí vlastní výroby filmů/.

MI je nutno donutiti, aby se pro příště zřeklo jakékoliv iniciativy zasahující do zdejší kompetence, tedy i svolávání a tvoření jakýchkoliv komisí ať stálých či nestálých a podobných institucí, aby se nestaly znovu základem kompetenční půdy ve věci filmu.
I když se podaří úplné dojednání s MI, bude přeci jen nutno pomýšleti na novelizaci dekretu presidenta republiky o postátnění filmu ze dne 11. srpna 1945 č. 50 Sb., poněvadž jen tak bude možno kompetenci zdejšího ministerstva ve věci školního, lidovýchovného, tělovýchovné a vědeckého filmu zajistiti.
Pro vážnost jednání na poradě obou ministerstev, kterou má presidium MI v dohledné době svolati, bylo by záhodno, aby mimo zástupce Ústavu pro film a diapositiv MŠNO, který je jaksi výkonným orgánem MŠNO ve věci filmu a jeho zástupci jsou nejlépe informováni o stavu celé záležitosti a referenta pres., byli delegováni na poradu zástupci presidia prověření plnou mocí dojednati definitivně kompetenční záležitosti filmu, nejlépe, kdyby jimi byli právníci.

V Praze dne 17. září 1946

[podpis]
Emanuel Kvietton

NA, f. MŠNO, k. 519, sign. 34. III. A– B1, spis č. 13.167/46.

---

i proložené, podtrženo
ii „ustavující schůzi komise pro vědecký film" odsazeno na samostatný řádek, podtrženo a proloženo
iii „jednalo se o organisaci vědeckého filmu" proloženo
iv původní slovosled „usvědčoval předsedajícího referent vlastními slovy"
v podtrženo
vi podtrženo
vii podtrženo

4.

Shrnutí stavu ve věci: Vědecký film – spor o kompetenci (17. 9. 1946).

Věc: Vědecký film, spor o kompetenci

Stav věci: MI, přesněji zplnomocněnec pro ČSFÚ zaslal MŠNO dne 15. prosince 1945 pozvánku, v níž oznamoval, že při ČSFÚ se za souhlasu MI a zdejšího ministerstva tvoří Komise pro vědecký film, jejímž úkolem je vypracování směrnic pro společný postup vědeckých ústavů školských i ústředních úřadů a výrobní skupinou ČSFÚ při organisování vědeckého filmovnictví a žádal zdejší ministerstvo o jmenování stálého zástupce. Schůze ustavující se konala 19. prosince 1945. Presidium zdejšího ministerstva dostalo pozvánku pozdě, až po schůzi dne 5. ledna 1946 a nemohlo proto k záležitosti zaujati žádného stanoviska. Na telefonický dotaz u svolavatele dr. Hejmana, kdo dal z MŠNO souhlas k ustavení jmenované komise, sdělil tázaný, že písemného souhlasu není, ale že byl dán dr. Marešem z odb. V. ústně. Dr. Mareš věc odmítl i za dr. Kavana. MŠNO si vyžádalo zápis o uvedené schůzi k zaujetí stanoviska. Zápis byl zaslán MŠNO dne 6. března 1946 /budiž čten přiložený zápis/. Z něho je patrno, že se jednalo o organisaci vědeckého filmu, o evidenci pracovních skupin, seskupení vědeckých pracovníků do vědeckých skupin, o dotazníkové akci – katalogisaci všech druhů vědeckých filmů, o předkládání připravovaných námětů, krátce MI, lépe řečeno zplnomocněnec pro ČSFÚ zasáhl zřejmě do kompetence zdejšího ministerstva, kam jedině vědecký film patří. Odpovědí na to byl výnos MŠNO č. A – 84.295-V ze dne 27. 3. 1946, Věstník roč. 2, seš. 7, str. 133, jímž si kompetenci ve vědeckém filmu jakéhokoliv formátu a jakéhokoliv druhu /zvukový, němý, barevný/ vyhrazuje MŠNO, a Ústav pro film a diapozitiv MŠNO pověřuje technickou pomocí při pořizování, péči o využití, půjčování a výměnou vědeckých filmů, jakož i potřebnou koordinací všech opatření sem spadajících. MI, přesněji zplnomocněnec pro ČSFÚ nedbaje tohoto výnosu jednal o dotazníkové akci dále a svolal na den 3. září 1946 druhou schůzi Komise pro vědecký film, na niž pozval osobně referenta. Po poradě o stanovisku, které je nutné v této záležitosti za presidium zaujati, učinil z pověření přednosty kabinetu pana ministra dr. Pošvy hned na počátku prohlášení o nelegálnosti a nekompetentnosti nazvané komise a donutil přednášejícího o. r. Hejmana k zakončení jednání a slibu, že bude presidiem MI svolána nová porada na zdejším presidiu za účasti zástupců odb. V. a Ústavu pro film a diapozitiv MŠNO, aby se v této věci vyjasnila kompetence. /budiž čtena podávaná zpráva/

Číslo a věc zpředu.
Přílohy: 3 /zápis o schůzi komise pro vědecký film a dvě pozvánky v opise/
Referent: E. Kvietton, č. tel. 416-51, klapka 395

Kabinetu pana ministra školství a osvěty.

Odd. pres. 2 zasílá zprávu o shora uvedené záležitosti jako podklad pro informaci o celé záležitosti a jejím definitivním řešení.

V Praze dne 17. září 1946.

[podpis]
v z. ing. Podrop

[podpis]
17. IX. E. Kvietton

Vzato na vědomí
Ad acta!
V Praze, dne 5. října 1946[i)]

NA, f. MŠNO, k. 519, sign. 34. III. A– B1, spis č. 13.167/46.

---

i) razítko, datum 5. října dopsáno rukou

ILUMINACE
Ročník 20, 2008, č. 3 (71)

Edice a materiály

Filmy pana velvyslance

Československé filmové publikum a americký Státní department (1945–1960)

Dokumenty uložené v amerických archivech jsou pro dějiny poválečné československé kinematografie zajímavé z více důvodů. Jednak skýtají informace o vyjednávání hollywoodských studií a zestátněného průmyslu, resp. umožňují pohled na tato jednání z hlediska druhé strany.[1] Představují tedy důležitou podmínku plastičtější představy o tehdejší dovozní politice, přičemž jejich význam zvyšuje fakt, že až na výjimky nejsou zpracované a dostupné související materiály z Národního filmového archivu v Praze. Kromě toho ovšem americké prameny nabízejí i další témata.

Východiskem tohoto textu je otázka, jaký obraz filmového publika v Československu si vytvářel Státní department (a potažmo americký filmový průmysl, zastupovaný Motion Picture Association of America, která často sdílela se Státním departmentem stejné informace), jaké prameny přitom využíval a jak takto konstruovaný model publika ovlivňoval postoj departmentu k filmovému exportu do Československa. Specifickým pramenem těchto informací o postojích odborného i laického publika k americké filmové produkci byly projekce organizované americkým velvyslanectvím v Československu, jejichž primárním politickým a ideologickým úkolem bylo šíření americké kultury a západních hodnot za železnou oponou. Na ně se také zaměřuje přítomná edice materiálů, které jsou současně dokladem o těchto projekcích jako specifických historických událostech, kterých se kromě amerických úředníků účastnili také političtí prominenti, filmoví pracovníci i řádově stovky, možná tisíce „běžných" diváků.

Tyto informace tak umožňují nejen sledovat to, jak se uplatňovala kulturně-propagační praxe departmentu za železnou oponou, ale současně umožňují částečnou rekonstrukci velmi specifického kulturního a mocenského uspořádání, ve kterém se diváci při návštěvě projekcí ocitali a které se v některých obdobích mohlo projevit formou zatýkání či obstrukcí.

Dokumenty pocházejí z amerického Národního archivu ve Washingtonu, tento úvodní text je ovšem založen i na dokumentech z dalších amerických archivů: Margaret Herrick Library v Los Angeles (fond Motion Picture Association of America – MPAA) a Wisconsin Historical Society (fond United Artists).

1) Pro toto využití amerických pramenů srov. Petr M a r e š, Politika a „pohyblivé obrázky". Spor o dovoz amerických filmů do Československa po druhé světové válce. *Iluminace* 6, 1994, č. 1, s. 77–96; Pavel Z e m a n, Americké filmy a znárodněná kinematografie, tamtéž, s. 109–114; Jindřiška B l á h o v á, Happy end v nedohlednu: Hollywood a Československo, 1946–1951. *Iluminace* 20, 2008, č. 4.

Zdroje představ o československém filmovém publiku a jeho předpokládaných reakcích na americké filmy

V době, kdy došlo k přerušení vztahů s Motion Picture Export Association of America (MPEA) a k odchodu zástupce této exportní asociace v Československu Ludvíka Kantůrka z Prahy v roce 1951, přišla americká studia o hlavní zdroj informací o situaci na trhu. Zástupci studií přitom byli tradičně důležitým zprostředkovatelem informací o místních trzích. V Československu otevíraly americké půjčovny své pobočky v průběhu dvacátých let a například United Artists, která otevřela pobočku v roce 1921 jako první,[2] si nechávala posílat ve třicátých letech podrobné měsíční zprávy o nejpopulárnějších hvězdách, žánrech a filmech, o tržbách, cenzuře, obchodních podmínkách apod.[3]
Po roce 1945 hrál Kantůrek zásadní roli při jednání o vývozu do Československa i dalších zemí střední a východní Evropy.[4] Kromě toho ovšem podával také zprávy, které se netýkaly pouze průběhu obchodních jednání, ale snažily se o co nejpodrobnější a nejkomplexnější popis podmínek, od všeobecné ekonomické a kulturní situace v zemi přes praktiky filmové distribuce až po reakce na jednotlivé filmy. Například jeho zpráva z cesty do Sovětského svazu v srpnu 1949, adresovaná viceprezidentovi MPEA Irvingu Maasovi, začíná popisem (údajně katastrofálně nízké) úrovně služeb ve srovnání s Československem, pokračuje informacemi o moskevských kinech, podmínkách filmových přestavení, cenách vstupenek apod. a poté následuje podrobná zpráva o jednání včetně Kantůrkových interpretací toho, co formulace Sovětů mohou skutečně znamenat a jaký postoj bude vhodné zaujmout.[5]
Stažením Kantůrka tedy nastala pro studia nová situace, kdy neměla v Československu vlastního zástupce, ale přitom na rozdíl od období protektorátu byla stále otevřená možnost vyjednávat o prodeji filmů za železnou oponu. V tomto případě mohly být zdrojem informací o skutečných reakcích československých diváků na americké snímky a základem hypotéz o divácích preferencích zejména zprávy, shromažďované Státním departmentem: například projekce filmů na ambasádě, kterým se budeme věnovat podrobněji níže, zprávy podávané účastníky cest do Československa, zejména na filmový festival v Karlových Varech, a zprávy ze zastupitelského úřadu, vycházející např. z rozhovorů se zástupci ČSF a z informací publikovaných v československém tisku.
Státní department mohl těchto materiálů využít při formulování postoje k možnostem vývozu amerických filmů do země (a potažmo do celého východního bloku) a k jejich výběru i k nátlaku na prosazování určité strategie, kterou by bylo žádoucí uplatňovat ze strany MPEA. Spolupráce Státního departmentu a hollywoodských studií na zahraničních trzích měla dlouhou tradici a její realizace je pro některé trhy podrobně popsána.[6] Zastupitel-

2) Zdeněk Š t á b l a, Vývoj filmového obchodu za Rakousko-Uherska a Československé republiky (1906–1939). In: *Filmový sborník historický 3*. Praha: Český filmový ústav 1992, s. 21.
3) Srov. Wisconsin Historical Society Archives (WHSA), United Artists Corporation Records, RG II, 99AN, řada IF, karton 6, složka 7.
4) Srov. P. M a r e š, c. d., a J. B l á h o v á, c. d.
5) Srov. WHSA, United Artists Corporation Records, RG II, 99AN, řada 8B, karton 7, složka 4.
6) Srov. například Ruth V a s e y, *The World According to Hollywood, 1918–1939*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press 1997; Reinhold W a g n l e i t n e r, American Cultural Diplomacy, The Cine-

ské úřady podávaly zprávy o negativních reakcích na americkou filmovou produkci či upozorňovaly na snímky obsahující kontroverzní témata, jejich informace poté Státní department předával studiím.[7] Obdobnou funkci ostatně zastával i československý velvyslanec ve Spojených státech, který mohl sám doporučovat konkrétní tituly pro posouzení výběrovou komisí (například film THE PHENIX CITY STORY doporučoval s tím, že „ukazuje bez pozlátka tzv. americký způsob života a velmi účinně by mohl paralyzovat případný proamerický sentiment"),[8] nebo byla jeho pomoc přímo vyžádána (Státní department se v roce 1956 dotazoval na filmy vhodné pro uvedení na festivalu v Karlových Varech).[9]
Státní department získával informace o dění za železnou oponou také z rádia Svobodná Evropa, které poskytovalo obsahy obdržených dopisů nebo rozhovorů s emigranty – a ty se týkaly mimo jiné i uvádění filmů a divácké zájmu. Zprávy nebyly ovšem příliš spolehlivé – nepřesnosti mohly vyplývat nejen z neinformovanosti uprchlíků, ale také z jejich možné snahy vykreslovat situaci v komunistické zemi v co nejčernějších barvách. Proto je také RSE dále filtrovala, ověřovala věrohodnost dotazovaného i konkrétní uváděná data.
Z poloviny padesátých let pochází výzkum prováděný Siegfriedem Kracauerem a Paulem L. Berkmanem, kteří zpracovali rozhovory vedené v letech 1951–1952 s přibližně třemi stovkami uprchlíků z Polska, Maďarska a Československa. Rozhovory analyzoval Úřad pro aplikovaný sociální výzkum na podnět Leo Löwenthala, který v té době pracoval pro Státní department. Při návštěvě kina praktikují podle tohoto výzkumu nekomunisté formu pasivního odporu, filmy z produkce Sovětského svazu a jeho satelitů navštěvují jen při povinných projekcích pro tovární dělníky (podle výpovědi maďarského studenta teologie) nebo přicházejí do kina až po skončení silně propagandistického týdeníku (respondent charakterizovaný jako český absolvent vysoké školy ze sociálně-demokratické rodiny). I tyto rozhovory posilovaly představu diváka, který touží vidět jakýkoli zahraniční film, a obraz takové situace, kdy americké nebo italské filmy jsou na týdny dopředu vyprodané, zatímco kina uvádějící sovětské snímky zejí prázdnotou (výpovědi studenta teologie z Budapešti, resp. obchodníka z Katovic).[10]
Při uzavřených obchodních jednáních i ve vztahu k veřejnosti posilovaly MPEA i Státní department mytizující obraz publika za železnou oponou, které stojí dlouhé fronty a podstupuje i osobní riziko, aby mohlo zahlédnout obraz západního světa:

---

ma, and The Cold War in Central Europe. In: David W. E l l w o o d – Rob K r o e s (eds.), *Hollywood in Europe. Experiences of a Cultural Hegemony*. Amsterdam: VU University Press 1994, s. 197–212; Paul S w a n n, The Little State Department: Washington and Hollywood's Rhetoric of the Postwar Audience. Tamtéž, s. 176–196; John T r u m p b o u r, *Selling Hollywood to the World. U.S. and the European Struggles for Mastery of the Global Film Industry, 1920–1950*. Cambridge: Cambridge University Press 2002; pro Československo pak výše zmíněné texty Petra Mareše a Jindřišky Bláhové.

7) Resp. asociaci, která je zastupovala – tj. Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) a poté Motion Picture Association of America (MPAA). Srov. Margaret Herrick Library, fond Motion Picture Association of America, Department of State, cívka 15, která obsahuje řadu takovýchto zpráv ze zemí Jižní Ameriky a Afriky a také z Velké Británie z první poloviny 40. let.

8) Národní archiv v Praze (NA), Ministerstvo kultury 1953–1956, i. č. 592, karton 373.

9) Tamtéž.

10) Siegfried K r a c a u e r – Paul L. B e r k m a n, *Satellite Mentality. Political Attitudes and Propaganda Susceptibilities of Non-Communists in Hungary, Poland and Czechoslovakia*. Frederick A. Praeger: New York 1956, s. 127–128.

> V Polsku měříme úspěch filmu podle toho, kolikrát jsou povolány ozbrojené jednotky, aby udržely pořádek mezi lidmi snažícími se dostat do kina. Nedávno došlo k tomu, že při snaze dostat se na americký film vylomili v jednom polském kině dveře. V Rumunsku komunisté [...] zakázali téměř všechny naše filmy. Dva z nich se ale ještě promítají; a my určujeme počet lidí v Bukurešti podle toho, kolik jich stojí ve frontě. Vědí, že jsou sledováni tajnou policií, ale přesto na americký film do kina jdou.
> Dnes hovořím k intelektuálnímu publiku. Nevím, kolik z vás vidělo ALI BABU A 40 LOUPEŽNÍKŮ, ale tento film se v Praze promítal 20 týdnů. WILSON se hrál tři týdny. Ptal jsem se našeho zástupce pro střední Evropu: „Proč se ALI BABA hrál v Praze tak dlouho?" Dostalo se mi odpovědi: „Copak nevíte, že ten film předvádí způsob, jak se násilím zbavit diktátora? Češi na to jsou experti už stovky let. Takže sledování ALI BABY A 40 LOUPEŽNÍKŮ jim skýtá jakési zástupné potěšení."[11]

Americký tisk a jeho prostřednictvím i hollywoodská studia šířily představu pozitivní propagační role amerického filmu, která stavěla především na propastném rozdílu životní úrovně ve srovnání se zeměmi za železnou oponou. Ukazují to citace z dobového tisku:

> Neuvěřitelně vysoký životní standard, který odrážejí naše filmy, je v mnoha zemích zdrojem závisti a nedůvěry. Velké množství automobilů, elektrických ledniček, elegantního oblečení a zařízení, které považujeme za pouhý doprovodný jev našeho všedního života, působí za hranicemi jako něco výjimečného. Rusové získali kopii HROZNŮ HNĚVU a začali ji za železnou oponou často uvádět s nadějí, že tak budou šířit nepřívětivý obraz Spojených států. Ovšem podle zpráv z našich velvyslanectví byla nejčastější reakce: „V Americe mají auta i tuláci."[12]

Obdobně i zástupce United Artists pro zahraničí Arnold Picker pomáhal vytvářet co nejširší rámec ideologické přijatelnosti uvádění amerických filmů za železnou oponou – podle *Variety* Picker v roce 1957, v době „volnější výměny informací a zpráv mezi Východem a Západem",

> hovořil o ruském dokumentu, který ukazoval dvorek amerického nájemního domu, kde ve větru vlálo sušící se prádlo. Místo aby takovýto obrázek Rusům naznačoval nízkou úroveň života ve Spojených státech, divili se, že obyvatelé nájemního domu si mohou dovolit tolik parády. [...] Picker nabyl dojem, že jakýkoli film, pokud se nejedná o naprosto falešný obraz amerického způsobu života, může být na Východě bez obav uveden. Také schopnost sebekritiky by byla vnímána utlačovanými Evropany pozitivně.[13]

---

11) Viceprezident MPEA Frank Harmon, Projekt kanadské spolupráce, duben 1948. Margaret Herrick Library, fond MPAA, Všeobecná korespondence, cívka 13.

12) C. L. S u l z b e r g e r, America Seen Through a Glass, Darkly. *New York Times*, 13. duben 1955, s. 28. HROZNY HNĚVU ovšem do SSSR neprodala MPEA, zmíněnou kopii si Sověti po válce přivlastnili coby „válečnou kořist".

13) Iron Curtain Nations Despite MPEA. *Variety*, 4. září 1957.

Důvěra v pozitivní vliv amerických filmů na diváky za železnou oponou doprovázený modelem sofistikovaného a náročného českého filmového diváka je patrná z řady dokumentů, počínaje těsně poválečným obdobím: např. zpráva z října 1949 zaslaná Státnímu departmentu z amerického velvyslanectví vyjadřuje přesvědčení, že sofistikované české publikum nemá zájem o komunistickou propagandu, jakou podává sovětský film SETKÁNÍ NA LABI.[14] Oprávněnost této důvěry v československý trh se zdály potvrzovat hrubé tržby MPEA: do 31. července 1948 pro Československo činily 1 146 800 dolarů, téměř čtyřnásobek tržeb z Maďarska (ze zemí, kde MPEA operovala, dosáhla asociace k tomuto datu vyšších tržeb jen v Rakousku a Nizozemí).[15]
Tento postoj byl patrný ze zpráv pro Státní department i nadále, jak ukazuje např. vyjádření k prodeji filmu TEN NEJLEPŠÍ z let 1964–1965. V dopise z amerického velvyslanectví na Úřad pro otázky východní Evropy se autor svěřuje:

> Domnívám se, že náš postoj, který spočívá v tom, že pošleme nějaký film na festival v Karlových Varech (kde ho sledují tisíce inteligentních diváků), necháme ho vyhrát cenu a pak odmítneme jeho prodej (a to za dolary, ne za skleněné korálky), je tak zjevně absurdní, že to nepotřebuje další analýzu. Pokud jde o konzistenci politiky vůči všem zemím bloku Sovětský svaz – východní Evropa, proč by právě konzistence měla mít nějakou specifickou hodnotu? [...] Domníval jsem se, že naší politikou je právě uplatňování různého přístupu k jednotlivým zemím. Správně upozorňujete na zcela odlišnou povahu publika v SSSR a v Československu. Pokud jde o nepříznivé prvky tohoto filmu, byli jsme poněkud přecitlivělí a chybně hodnotili působení na zahraniční publikum. [...] Češi jsou relativně sofistikovaní a filmy jako je TEN NEJLEPŠÍ vidí i způsobem, který odpovídá našim dlouhodobým cílům, což podle našeho názoru výrazně převažuje nad možným vlivem nepříznivých momentů.[16]

I zde se objevuje tvrzení o specifičnosti čs. publika, především jeho sofistikovanosti – ta je dokonce zdůrazňována na úkor konzistentního přístupu k zemím východního bloku. Takováto představa „prozápadnějšího" filmového obecenstva posilovalo důvěru Státního departmentu v možnost efektivního šíření hodnotového rejstříku západních demokracií skrze americké filmy a MPEA vnímala Československo jako vstupní bránu na trhy za železnou oponou. To nicméně neznamenalo, že by postoj departmentu a studií byl totožný nebo že by se časem neměnil, jak bude ostatně ještě patrné z dalších dokumentů. Například pro Státní department měla víra v pozitivní vliv jakýchkoli amerických filmů za železnou oponou svoje meze, což se projevovalo především v prvních poválečných letech

14) National Archives and Records Administration, Washington DC. (NARA), Record Group 59 (RG) – Decimal File (DF) 860F.4061 MP/10-1349, mikrofilm cívka č. 14.
15) Srov. WHSA, United Artists Collection, Gradwell Sears File 1946–1951, 99AN RG II, řada 8B, karton 7. Za dalších šest let (do 31. srpna 1954) ovšem částka vzrostla pouze na 1 643 300 dolarů – srov. WHSA, United Artists Collection, RG II, 99AN, řada 5F, karton 2.
16) Dopis amerického velvyslance Outerbridge Horseyho Johnu M. Dennisovi na Úřad pro východní Evropu při Státním departmentu, 17. února 1965. NARA, RG 59 – Central Foreign Policy Files 1964–66, Motion Pictures 8. Horsey byl velvyslancem v Československu v letech 1963–1966.

nátlakem na studia, aby nenabízela státním monopolům k distribuci filmy, potenciálně poškozující obraz Spojených států. Také hollywoodská studia uplatňovala v tomto období určitou autocenzuru, vycházející z představ o tom, co je na jedné straně pro strážce kulturní politiky ve východním bloku akceptovatelné, a co by jimi na straně druhé mohlo být zneužito pro poškozování obrazu Spojených států. Phil Reisman z RKO popisuje v listopadu 1948 Francisi Harmonovi, viceprezidentovi MPAA, jaké filmy nejsou přijatelné pro Sovětský svaz (vycházel přitom z odposlechnutého rozhovoru mezi členy sovětské výběrové komise): nepřijali by údajně žádný film s náboženským motivem (odmítli ZVONÍKA OD MATKY BOŽÍ i ABE LINCOLN IN ILLINOIS, kde Lincoln při přejímání prezidentského úřadu cituje z bible), ani snímek ukazující vysoký životní standard amerických dělníků. A přidává tituly, které navrhuje vyloučit ze seznamu filmů nabízených pro distribuci v Sovětském svazu, tentokrát z ideologických důvodů: KŘÍŽOVÝ VÝSLECH – „ukazuje existenci extrémního antisemitismu ve Spojených státech a byl by široce využitelný propagandou"; a JOHANKA Z ARCU – „jedná se o hluboce náboženské téma, ale chytře provedený střih by tento film mohl i bez přidání dialogů nebo scén prezentovat jako silně protikatolický". I další studia zasílala své připomínky k seznamu filmů, které měla být nabídnuty k distribuci ve střední a východní Evropě – Paramount zdůrazňoval především riziko negativního obrazu americké společnosti a kapitalistického systému: například BYLO JEDNOU ZELENÉ ÚDOLÍ nabízí téma „nepřátelské kapitalismu", v případě filmu THE NAKED CITY by „ruské obecenstvo mohlo získat zkreslenou představu o naší metropoli", u VZPOURY NA LODI BOUNTY by „v Rusku mohlo být poukazováno na to, že v kapitalismu jsou námořníci zneužíváni".[17]

Státní department uplatňoval svůj vliv na filmový průmysl při výběru filmů pro distribuci v Evropě, a to pro obě strany železné opony. Otevřeně tento postoj také deklaroval v tisku:

> [Zástupce Státního departmentu] zdůraznil, že typem filmů, kterému je nutné se vyhnout, jsou snímky jako HROZNY HNĚVU, TABÁKOVÁ CESTA a cyklus gangsterek. Podle jeho názoru zanechávají politováníhodné aspekty amerického života o tolik silnější dojem než ty dobré, že po několika uvedených gangsterkách považuje každý Ameriku za zemi plnou vyděračů s automatickou zbraní v ruce. A HROZNY HNĚVU ihned vyvolávají u diváků v cizině pocit, že Amerika je vyprahlý kraj plný chudobou trpících obyvatel.[18]

Přestože Státní department neprováděl žádnou přímou regulaci či cenzuru filmové distribuce, reagoval příležitostně na situace, kdy se dostávaly zájmy americké vlády do rozporu se zájmy hollywoodských studií.[19] Snad nejvýrazněji se to projevilo právě v případě filmu HROZNY HNĚVU, kdy Státní department po obdržení varovné zprávy od velvyslance ve Francii o jeho škodlivém vlivu žádal MPAA a studio 20th Century Fox, aby udělali

17) Dopis Reismana Francisi Harmonovi, 4. listopadu 1948. Margaret Herrick Library, fond MPAA, General Correspondence, cívka 14.
18) Anon., D. C. Stance on Western Europe. *Variety*, 29. květen 1946, s. 3 a 63.
19) Srov. k tomu zejména P. S w a n n, c. d.

„pro minimalizaci způsobených škod vše, co je v jejich silách". Film byl přitom už před touto intervencí uváděn s úvodními a závěrečnými titulky, které měly vskutku učinit z nouze ctnost. Prolog hlásal:

> Schopnost kritické reflexe vlastních nedostatků je jednou z velkých předností americké demokracie. Svobodný tisk, film a rozhlas neustále pátrají po projevech nespravedlnosti v americkém systému a vrhají světlo na tyto nepravosti – vědí totiž, že pozornost veřejnosti si vynutí nápravu takového zla. Tento film byl zasvěcen právě tomuto cíli.

Závěrečný titulek pak má stvrzovat, že film skutečně posloužil svému účelu a výsledkem byla „eliminace zde zobrazeného zla". MPAA sice přislíbila určitá opatření, ale proti úvahám o stažení uvedla v dané situace velmi příhodný argument: vyvolalo by to prý ve Francii velkou pozornost a obvinění z vládní cenzury. Své zájmy tak obratně hájila coby zájmy Spojených států.[20]

Vztah Státního departmentu a MPEA k zemím za železnou oponou se vyvíjel odlišně (např. větší vstřícností MPEA vůči požadavkům Státního departmentu, byť i zde měla své meze) a vyžaduje detailní popis, jaký nabízí pro období 1946–1951 zevrubný výzkum Jindřišky Bláhové v příštím čísle *Iluminace*. S nutným zjednodušením můžeme říci, že v prvním poválečném období uplatňoval Státní department vůči zemím v sovětské zóně vlivu podobně obezřetnou politiku, jako vůči západní Evropě. Dokud byla naděje na oživení obchodních styků, MPEA se naopak snažila všemožně prosadit své filmy a překonat ekonomické i ideologické námitky. Například v už zmíněné zprávě z cesty do Sovětského svazu v roce 1949 popisuje Kantůrek, s jakými výtkami se setkal po projekci „všemi přítomnými nadšeně přijatého" filmu Věčná Eva: týkaly se luxusního zařízení bytu a role Charlese Laughtona jako milionáře. Kantůrek stále ještě předpokládal, že právě tyto zřetelně formulované výhrady by mohly být jediným důvodem případného nepřijetí do distribuce v SSSR – sám tedy navrhl, aby Sověti film upravili podle svých potřeb pomocí dabingu a z milionáře tak učinili třeba sběratele uměleckých děl.[21]

Ovšem když bylo zřejmé, že hospodářsky smysluplné vztahy s těmito zeměmi nebudou v nejbližších letech možné, byla MPEA naopak mnohem vlažnější než Státní department (viz dále zmíněný příklad s nátlakem na festivalovou účast v Karlových Varech). Zprávy o zájmu diváků o americkou produkci, které přicházely ze shora uvedených zdrojů, aktivní postoj Státního departmentu podporovaly, a postoj Státního departmentu a MPEA k uvádění filmů za železnou oponou se proto posouval opačnými směry. MPEA už v první polovině 50. let zjistila, že sebevětší potenciální zájem diváků nedokáže změnit skutečnost, že ekonomicky výhodná distribuce za železnou oponu je na dlouhou dobu nemyslitelná. Státní department se oproti tomu přibližoval názoru, že i filmy podávající nepříliš lichotivý obraz Spojených států jsou v dané situaci lepší než žádné.

20) NARA, RG 59 – Department of State, Decimal File 1945–49 (DF), 811.42700 (F)/I-2448.
21) Srov. WHSA, United Artists Corporation Records, RG II, 99AN, řada 8B, karton 7, složka 4.

Pořádání filmových představení na americkém velvyslanectví

Jedním ze zdrojů hypotéz o postoji československého publika k americkým filmům a o jejich propagandistickém potenciálu byly také pravidelné projekce na americké ambasádě, kde mohli hosté spatřit některé hollywoodské snímky neuvedené v československé distribuci. Kromě toho jsou ovšem reakce československých úřadů i zástupců ČSF na tato představení také zajímavým ukazatelem proměny kulturní politiky a celkové politické atmosféry v Československu.

Americké velvyslanectví pořádalo tyto projekce každý týden, a to přinejmenším od roku 1956 (a poukazuje také na obdobnou praxi francouzského velvyslanectví, zahájenou od listopadu 1957). Jednalo se o projekce různého typu: jednak o představení pravidelně konaná na velvyslanectví a určená pro širší publikum, které dosahovalo počtu až 200 osob a které se skládalo ze zvaných hostů; dále o promítání určená pro členy zastupitelských úřadů v Praze, kterých se účastnili i československí občané; o předvádění filmů menšímu počtu zájemců z uměleckých kruhů, konané v bytech československých občanů; a konečně o oficiální projekce pro zástupce Československého státního filmu. Jednotlivé tituly dodávala jednak sama hollywoodská studia, jednak US Information Service (USIS).[22] V tomto případě nebyl výběr pochopitelně vázán na souhlas české strany, takže bylo možné nabídnout program, jehož atraktivita byla omezována především dostupnou projekční technikou, zásobou filmů USIS a ochotou hollywoodských studií zapůjčit kopie. Dokumenty č. 1 a č. 2 ukazují, jak byly projekce organizovány, jaká byla odezva ze strany československých úředníků a umělců a jaký význam jim velvyslanec Alexis Johnson přikládal.[23]

Tyto projekce mohly sloužit také jako určitý test reakcí diváků, velvyslanectví z nich ve svých zprávách vyvozovalo potenciální atraktivitu pro širší publikum, a mohlo tak posilovat zájem státního departmentu o jejich distribuci a o nátlak na hollywoodská studia zastoupená MPEA, aby vycházela vstříc přehnaným až absurdním požadavkům, které si kladly při vyjednávání země ze sovětské sféry vlivu. Liberálnější atmosféra let 1956–1957 nahrávala oživení těchto snah poté, co neúspěšnost veškerých jednání vedla na začátku 50. let k rezignaci ze strany MPEA. Asociace se tehdy už zdráhala automaticky vyhovět přáním a signálům, vycházejícím ze Státního departmentu: ten například v roce 1951 žádal účast MPEA na festivalu v Karlových Varech, což asociace odmítla, dokud nedostane písemnou žádost doprovázenou seznamem vhodných filmů.[24] Dopis reprodukující postoj MPEA v prosinci 1953 potvrzuje rezignaci asociace na snahy o ekonomic-

22) Přímé aktivity USIS v Československu, které spočívaly např. v distribuci tiskovin, pořádání výstav nebo provozu knihovny, skončily v roce 1950. V dubnu byl jeden z úředníků USIS zatčen, ředitel byl vypovězen a organizace samotná označena za špionážní centrum. Srov. Justine F a u r e, *Americký přítel. Československo ve hře americké diplomacie 1943–1968*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2006, s. 96–99.

23) NARA, RG 59 – Department of State, Central Decimal File 1955–1959, 511.495/3-2356; tamtéž, 511.495/11-2656.

24) Zápis z jednání správní rady MPEA dne 3. května 1951. WHSA, United Artists Corporation Records, RG II, 99AN, řada 5F, karton 2, složka 2.

ky smysluplnou distribuci do východního bloku (současně ale zmiňuje Československo jako specifický případ, kde by mohlo dojít ke změně situace):

> Po pečlivém uvážení došla asociace k názoru, že by se neměl měnit současný postoj a neměla by se obnovovat – či dojednávat nová – distribuční práva pro kteroukoli ze zemí sovětského bloku. Jestliže budeme v budoucnu informováni příslušnými úředníky, že vláda Spojených států považuje distribuci filmů v těchto oblastech za záležitost veřejného zájmu, pak náš postoj neprodleně přezkoumáme. Pro MPEA platí tento postoj i vůči Československu. Ovšem zvláštní situace v této zemi skýtá naději, že by zde mohla být uplatňována odlišná strategie, a situaci zde budeme nadále sledovat...[25]

Politický zájem o propagandistické využití americké produkce za železnou oponou ovšem přetrvával a nabýval na síle v okamžiku oživení kulturních styků a mírné liberalizace kulturní politiky v roce 1956, což naznačuje například vyjádření amerického velvyslanectví, adresované Státnímu departmentu: „Třebaže z obchodního hlediska může velvyslanectví stěží doporučit, aby kterýkoli americký filmový distributor uzavřel komerční dohodu s příslušným československým národním podnikem, z hlediska politického, kulturního a informačního ji naopak co nejdůrazněji podporuje."[26] Velvyslanec v Praze adresoval v roce 1957 Státnímu departmentu dopis, informující o rozhovoru s maďarskými uprchlíky – oživoval v něm opět typický model publika za železnou oponou, které přijímá s nadšením obraz svobodného života na Západě i v takových sociálněkritických filmech, jako jsou Zloději kol.[27]

Optimistická atmosféra předpokládané spolupráce v oblasti filmu vládla v tomto období na obou stranách – vedle organizování projekcí pro zvané hosty je to patrné také z vyjednávání o plánovaných koprodukcích a nákupu filmů. Podrobná zpráva z velvyslanectví pro Státní department z ledna 1958 odráží tuto vstřícnou náladu, byť se podle reprodukovaných postojů zástupců ČSF odehrávala za ideologickou fasádou, vytvářenou pro stranické dogmatiky.[28] Kromě informací o vyjednávání prodeje do Československa a o filmových projekcích pro zvané je v této souvislosti zajímavá spekulace o československo-amerických koprodukcích. Už o deset let dříve, v roce 1948, se objevily plány na natáčení filmů v angličtině ve spolupráci s americkými producenty – tyto úvahy pokračovaly ještě krátce po únorovém převratu v souvislosti s připravovanou návštěvou některých „předních amerických filmových umělců, kteří jsou v důsledku činnosti protia-

25) Dopis Ralpha Hetzela Elmeru Staatsovi ze 17. prosince 1953. Margaret Herrick Library, fond MPAA, Department of State, cívka 17.

26) NARA, RG 59 – Department of State, Internal Affairs of Czechoslovakia 1955–59, DF 849, 949.50/7-2656.

27) NARA, RG 59 – Department of State, Central Decimal Files 1955–1959, 511.495/1-1757.

28) Například Richard Falbr a jeho kolegové z ČSF vysvětlovali Jay Frankelovi z MJP Enterprises (společnosti, která prodávala do Československa filmy po zastavení obchodů s MPEA), kde se bere ochota české strany natáčet v koprodukci adaptace Čapka a Kafky: „My těm straníkům vždycky řekneme, že ještě bojujeme s nacisty." NARA, RG 59 – Department of State, Internal Affairs of Czechoslovakia 1955–59, DF 849, 849.452/1-2958.

merického výboru vyloučeni z filmové práce" (například Edwarda Dmytryka nebo Lewise Milestonea).[29] Namísto toho ale následoval otevřený útok proti hollywoodské produkci, který s těmito plány spojuje pouze odkaz na Výbor pro vyšetřování neamerické činnosti – souvislost herců s jeho aktivitami byla důvodem ke stažení řady filmů.[30] Po následujících sedmi letech studené války jsou tedy takové úvahy o koprodukcích dokladem náhlého uvolnění v kulturních stycích se Západem, k realizaci došlo ovšem pouze v podobě československo-francouzských koprodukcí. V roce 1956 vznikly filmy ZROZENÍ SVĚTA a DĚDEČEK AUTOMOBIL, koprodukční snímek V PROUDECH natočený o rok později už byl brzy po svém uvedení do kin kritikou tvrdě odsouzen[31] a Adolf Hoffmeister si přímo úředníkům amerického velvyslanectví stěžoval na to, že film dostatečně nevyjadřuje hodnoty socialistického realismu.[32] V průběhu roku 1958 došlo v kulturní oblasti k poměrně prudkému obrácení liberalizační linie. Tato změna byla doprovázena a spoluurčována XI. sjezdem KSČ v roce 1958 (který „vyzvedl otázky kulturní revoluce jako neodlučné součásti vítězství socialismu" a stanovil úkol zvyšovat „stranickost a ideovost našeho umění, tisku, filmu, rozhlasu a televize, aby pracovaly vyhraněně v komunistickém duchu")[33] a Sjezdem socialistické kultury, který v provolání slibuje pokračování v „rozhodném boji v celé oblasti kultury s buržoazní a maloburžoazní ideologií, s oportunismem a revizionismem všeho druhu a nepřátelskými silami starého světa."[34] Charakter kulturní politiky byl v celém tomto období určován proklamovaným cílem dovršit budování socialismu a pokračovat v kulturní revoluci: „Druhá etapa naší socialistické a tedy také kulturní revoluce začíná v období příprav XI. sjezdu strany. Toto období je vyznačeno výrazným zvýšením aktivity pracujících. Její rozvoj konstatuje už na celostát-

29) NA, Ministerstvo informací (MI), f. 861, karton 233, i. č. 559.

30) Jednalo se například o filmy, ve kterých hráli Adolphe Menjou, Garry Cooper, Robert Montgomery nebo Ginger Rogersová. Pro archivní materiály k této akci srov. NA, MI, f. 861, karton 233, USA – filmy dovoz. Tento zásah do distribuce neproběhl jen v Československu: ve stejnou dobu, tj. na začátku roku 1948, byly staženy filmy s týmiž herci i v Maďarsku. Rozhodnutím ministerstva informací z 15. ledna 1948 platil k datu 22. zákaz uvádět snímky s Menjouem, Cooperem, Montgomerym, Robertem Taylorem, Allanem Jonesem a Georgem Murphym. Srov. WHSA, United Artists Corporation Records, Arthur W. Kelly File 1946–1951, RG II, 99AN, řada 6B, karton 11.

31) Krátká glosa v *Literárních novinách* ukazuje, jakým způsobem byl oživován útok na západní kulturu: „Odvar z prázdných makovic, jaký kapával z filmových cumlů v maloměšťácké éře domácího filmu, se tu slil s kvintesencí nakrátko ostříhaného maloměšťáctví ‚světového', to jest dnešního západnického. [...] názornější doklad urážlivého zneužití folkloristických prvků jako banální kulisy pro stupidní zápletku si těžko představíš. Uvědomujeme si, že základní příčina debaklu je v obchodnickém pojetí společné produkce a že za mnoho odpovídá vliv západních partnerů, kteří si přívažkem k francouzským atrakcím, jako je Marina Vlady (která tu hraje české děvče!) propašovali svůj barvotisk. To však nezbavuje odpovědnosti naše filmaře, umělecky zejména režiséra Vlčka ..." František V r b a, Široké plátno pro široké svědomí? *Literární noviny* 1958, č. 22, s. 4.

32) NARA, RG 59 – Department of State, Internal Affairs of Czechoslovakia 1955–59, DF 849, 849.452/4-2958. Pro filmové styky s Francií v tomto období srov. NA, fond Ministerstvo kultury, karton 351, Státy – Francie, složka Film – 1953–56.

33) Hlavní úkoly kulturní revoluce. Z usnesení XI. sjezdu KSČ (červen 1958). In: Zdeněk Š t á b l a – Pavel T a u s s i g (eds.), *KSČ a československá kinematografie (výbor dokumentů z let 1945 – 1980)*. Praha: Československý filmový ústav 1981, s. 77.

34) Z provolání sjezdu socialistické kultury, červen 1959. Tamtéž, s. 79.

ní konferenci strany v roce 1956 A. Novotný..."[35] Ovšem protiliberalizační obrat v kulturní politice včetně jeho projevů ve filmové distribuci neprobíhal na konci padesátých let pouze v Československu. V NDR se projevil například kritikou filmové produkce na stranických aktivech v březnu a dubnu 1958 a stvrdilo jej vyhlášení kulturní revoluce na 5. sjezdu Sjednocené socialistické strany Německa v červenci téhož roku.[36] V Polsku usnesení sekretariátu Ústředního výboru Polské sjednocené dělnické strany z června 1960 nahradilo dosavadní liberální distribuční politiku zpřísněním kritérií nákupu filmů z kapitalistických zemí.[37]

Ve změněné atmosféře se na konci října a začátku listopadu 1958 obnovily po delším čase policejní zásahy a zastrašování návštěvníků amerického velvyslanectví (srov. dokument č. 3 a č. 4).[38] Tyto obstrukce je ovšem vhodné vztahovat nejen ke změně kulturní politiky, ale také k širšímu rámci mezinárodní situace a zvyšování napětí mezi Východem a Západem především kvůli sovětskému nátlaku na uzavření německé mírové smlouvy.[39] Obraz tažení proti projekcím organizovaným nebo umožněným ambasádou, jak jej podávají dokumenty Národního archivu ve Washingtonu, můžeme doplnit citací článku z *Večerní Prahy*, který se věnuje akci proti tajným soukromým projekcím amerických filmů. Tyto noviny otiskly v listopadu 1958 agresivní článek „Překvapení při Závrati" – popisují zde policejní zátah proti pořadatelům projekce filmu VERTIGO pro asi padesát diváků:

> Účastníci promítání se scházívali u orloje a po skupinkách se trousili do „kina". Jen „stálí zákazníci" chodili rovnou. Vítal je muž v popředí celého případu, Vlastimil Mynařík z Vinohrad. Stáří – 28 let, jinak bez pracovního poměru, ale častý host nočních podniků. Vyměňoval v nich – zvlášť v Alhambře – americké časopisy za „paňáky". On sám sebe pokládal za „hudebního teoretika". Snad k tomu měl také doma bednu časopisu americké armády *Hvězdy a pruhy* v evropském vydání a navíc – snad i pro duševní posilu? – i *Mein Kampf*.

Mynařík měl podle tohoto článku vybírat vstupné „podstatně vyšší než u pokladen našich kin" při projekcích detektivek, kovbojek nebo „filmových výstřelků". Ale „v pozadí" měl údajně stát tiskový atašé velvyslanectví USA Arthur Hoffman, který brzy po příjezdu do Prahy „začal rozvíjet své schopnosti – seznamoval se s lidmi z uměleckého prostředí. Chodili ho navštěvovat, odnášeli si různé revue a bulletiny. Aby měl společ-

35) Marie H u l á k o v á, *O kultuře a kulturní revoluci*. Praha: Nakladatelství politické literatury 1963, s. 227. V oblasti filmu byl zřetelným projevem realizace tohoto ideologického zadání „dovršit kulturní revoluci" průběh festivalu v Banské Bystrici v roce 1959. Srov. k tomu Ivan K l i m e š, Filmaři a komunistická moc v Československu. *Iluminace* 16, 2004, č. 4, s. 129–138.

36) Srov. Joshua F e i n s t e i n, *The Triumph of the Ordinary. Depictions of Daily Life in the East German Cinema, 1949–1989*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press 2002, s. 62–81.

37) Ewa Gębicka, Sieć kin i rozpowszechnianie filmów. In: Edward Z a j i č e k (ed), *Encyklopedia kultury polskiej XX. Wieku: Film. Kinematografia*. Varšava: Instytut kultury 1994, s. 437.

38) NARA, RG 59 – Department of State, Central Decimal Files 1955–1959, 511.495/11-158; tamtéž, 511.495/11-1458.

39) Srov. Michal R e i m a n – Petr L u ň á k, *Studená válka 1954–1964. Sovětské dokumenty v českých archivech*. Praha – Brno: Ústav pro soudobé dějiny AVČR – Doplněk 2000, s. 25–30.

nost pestřejší, přišli i mladíci, kterým říkáme obecně páskové."[40] Text se vrací k rétorice používané v období tuhého stalinismu, sledování „západního braku" popisuje jako jakési spiknutí, kdy se na plátna „pašuje" západní způsob života, škodlivá činnost amerického atašé se podle něj zaměřuje také na „školní děti". Zájem o americkou kulturu je identifikován s fašistickou ideologií a jednoznačně třídně vymezen: „Kdo jsou lidé, kteří navštěvovali soukromý, na ONV ani jinde nehlášený a nade vše pochybný podnik Vlastimila Mynaříka? Dělník ani jeden. Několik barových hudebníků a různé profese lehké múzy."[41]

Nejistotu a téměř schizofrenní atmosféru, která v Československém státním filmu vládla v období od konce roku 1958, tedy od zahájení reakce na liberalizační tendence poloviny 50. let, po opětovné uvolnění po roce 1960, dokresluje vedle výměny ředitele ČSF (nahrazení Jiřího Marka Aloisem Poledňákem v roce 1959) několik protikladných rozhodnutí, týkajících se právě distribuce amerických filmů. V roce 1958 byly zakoupeny tři filmy od Columbie – SYNKOPY, VOLÁ MEZIMĚSTSKÁ a PIKNIK. První dva byly ještě v témže roce uvedeny do kin, premiéra PIKNIKU byla ovšem odložena do roku 1960 – zástupci ČSF toto rozhodnutí prezentovali jako vynucené zásahem komunistické strany. Za film přitom údajně ČSF zaplatil Columbii (z komerčního hlediska pro studio celkem zanedbatelnou, nicméně pro tehdejší Československo standardní částku 10 tisíc dolarů) již na začátku roku 1958.[42]

Rozpor mezi přetrváváním liberálnějším postojů a dočasným zostřením oficiální kulturní politiky dokládá v této souvislosti například reakce ministerstva školství a kultury na dokument VELKÝ SATCHMO – stejně jako samotný fakt, že od prosince 1958 podléhalo rozhodnutí o koupi amerických filmů schválení tohoto ministerstva. V březnu 1960 předložila Ústřední správa Československého státního filmu návrh na zakoupení amerických filmů, ve kterém kromě těch později skutečně uvedených (DVANÁCT ROZHNĚVANÝCH MUŽŮ, OBCHODNÍK S DEŠTĚM, ZLATÝ VĚK GROTESKY) figuroval i tento snímek. Zasáhl ovšem náměstek ministerstva školství a kultury. Film by prý mohl

40) ký, Překvapení při Závrati. *Večerní Praha* 277, 25. listopadu 1958, s. 1–2.

41) Velvyslanectví na základě informací od jednoho z návštěvníků projekce předpokládalo, že hlavním důvodem zásahu bylo nepovolené soukromé využití veřejného prostoru (závodního klubu n. p. Laboratorní potřeby) a vybírání vstupného. Srov. NARA, RG 59 – Department of State, Central Decimal Files 1955–1959, 511.495/11-2158. Z dalších zpráv o této události také vyplývá, že Mynařík nebyl zdaleka jedinou soukromou osobou, která si půjčovala na americkém velvyslanectví kopie pro domácí projekce. Srov. tamtéž, 511.495/11-2858.

42) Srov. NARA, RG 59 – Department of State, Central Decimal Files 1955–1959, 511.495/1-1359; a NARA, RG 59 – Department of State, Internal Affairs of Czechoslovakia 1955–59, DF 849, 849.452/1-2958. Tuzemské dokumenty dokládají, že na přijetí PIKNIKU do distribuce skutečně reagovaly stranické orgány a výhrůžně jej vyčetly řediteli ČSF Markovi: „Nákup byl proveden bez vědomí ministerstva školství a kultury i ÚV KSČ. Kromě nesprávných ideových hledisek se uvádí jako důvod, že ‚zřejmě šlo také o to, aby byly vyčerpány devizové kvóty', což je nepochopitelné. V tomto případě se vedení Čs. filmu (s. J. Marek) dopustilo politické chyby, kterou je mu nutno vytknout a vyvodit závěry, které by zabránily opakování podobných chyb." Vyjádření IV. oddělení ÚV KSČ ke zprávě ČSF o jednání s americkou filmovou delegací, které proběhlo 13.–14. října 1958. NA, Ústřední výbor KSČ, politické byro 1954–1962, f. 02/2, sv. 199, arch. jednotka 272, bod 9.

> vzhledem k až fanatickému obdivu posluchačů, který je ve filmu ukazován, zmást naše diváky a zbytečně komplikovat problém našeho vztahu k džesové hudbě (podle názoru s. Pelíška) vůbec. Není to nikterak natolik vynikající film, že by nastala nějaká kulturní škoda, kdyby se u nás neuvedl. Bude lépe, když se vybere nějaký závažnější a vhodnější film.[43]

Podobný osud měl v září 1959 film UPROSTŘED NOCI, opět s Kim Novakovou, u kterého výběrová komise doporučila přijetí do distribuce, ale rozhodnutí bylo odloženo až do vyjádření ministra školství a kultury Františka Kahudy – ředitel ČSF Alois Poledňák poté oznámil, že film zakoupen nebude. Jedná se přitom o snímek režiséra Delberta Manna a scenáristy Paddy Chayefskyho, tedy stejné dvojice, která natočila film MARTY, uvedený u nás i v SSSR. V námi sledovaných souvislostech je zajímavý komentář Hlavní správy tiskového dohledu, že film „je škodlivý již v samotném tématu. Na mnoha místech tendenčně zdůrazňuje vysoký standard v bydlení a domácím životě průměrné americké rodiny a šlechetnost zámožného podnikatele, který se nakonec ožení s chudou dívkou."[44] Podobně jako vývozci amerického způsobu života ve Státním departmentu, také strážci socialistické kultury si uvědomovali, že i snímky využívající společenskokritické motivy mohou nabízet takový obraz života, který bude v divácích žijících za železnou oponou vyvolávat spíše závist. A stejně jako PIKNIK, i tento snímek se dočkal uvedení, ovšem až v roce 1964.

Tuto situaci, kdy docházelo k potlačování západní kultury a paralelně ve stínu oficiální kulturní politiky udržoval ČSF pragmaticky kontakty s americkým filmovým průmyslem, dokresluje pokračování projekcí pro profesionály. Velvyslanectví se navíc snažilo v maximální míře využít dobu, po kterou mělo kopii k dispozici, takže např. snímek KOLEM SVĚTA ZA 80 DNÍ byl v období mezi 28. lednem a 9. únorem 1959 promítán prakticky denně – jednalo se často o projekce pro členy zastupitelských sborů a jejich rodiny. Film by ale také zapůjčen Filmexportu pro výběrovou komisi a promítnut na ambasádě šedesáti zástupcům ministerstva kultury, rozhlasu a televize, režisérům a kameramanům Československého filmu; o několik dní později pak třiapadesáti vládním úředníkům a představitelům státních podniků (dokument č. 5).[45] Pokud jde o ostatní projekce organizované americkou ambasádou, které v tomto období narážely naopak na obstrukce, objevuje se v materiálech Státního departmentu další informace až v květnu 1962, kdy došlo opět ke kontrole návštěvníků projekcí – takovýto zásah tajné policie údajně proběhl naposledy „před pár lety" (dokument č. 6).[46]

43) NA, Ministerstvo školství a kultury, Československý státní film, karton 2001, sig. 34, Návrh na zakoupení amerických filmů.

44) Odbor archiv bezpečnostních složek Ministerstva vnitra, fond 318 – Hlavní správa tiskového dohledu Ministerstva vnitra, denní zpráva č. 217 ze dne 13. října 1959.

45) NARA, Record Group 59 (RG) – Department of State, Central Decimal Files 1955–1959, 511.495/3-359.

46) NARA, Record Group 59 (RG) – Department of State, Central Decimal Files 1960–1963, 511.495/5-2562.

* * *

Tento úvod a následující edice pramenů vznikly díky podpoře Grantové agentury České republiky (grantový projekt registrován pod číslem 408/07/P174) a finanční podpoře Grantového fondu děkana Filozofické fakulty MU pro rok 2007.

Pavel Skopal

Citované filmy:

Abe Lincoln in Illinois (John Cromwell, 1940), *Ali Baba a 40 loupežníků* (Ali Baba and the Forty Thieves; Arthur Lubin, 1944), *Bylo jednou zelené údolí* (How Green Was My Valley; John Ford, 1941), *Dědeček automobil* (Alfréd Radok, 1956), *Dvanáct rozhněvaných mužů* (12 Angry Men; Sidney Lumet, 1957), *Hrozny hněvu* (The Grapes of Wrath; John Ford, 1940), *I Cover the Underworld* (R. G. Springsteen, 1955), *Johanka z Arcu* (Joan of Arc; Victor Fleming, 1948), *Kolem světa za 80 dní* (Around the World in 80 Days; Michael Anderson, 1956), *Křížový výslech* (Crossfire; Edward Dmytryk, 1947), *Marty* (Delbert Mann, 1955), *Na východ od ráje* (East of Eaden; Elia Kazan, 1955), *Ne jako cizinec* (Not as a Stranger; Stanley Kramer, 1955), *Nevěstin otec* (Father of the Bride; Vincente Minncelli, 1950), *Obchodník s deštěm* (The Rainmaker; Joseph Anthony, 1956), *Obnažené město* (The Naked City; Jules Dassin, 1948), *Peter Pan* (Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, 1953), *Piknik* (Picnic; Joshua Logan, 1955), *Setkání na Labi* (Vstrecha na Elbe; Grigorij Alexandrov, 1949), *Synkopy* (Syncopation; William Dieterle, 1942), *Tabáková cesta* (Tobacco Road; John Ford, 1941), *Ten nejlepší* (The Best Man; Franklin J. Schaffner, 1964), *The Naked Dawn* (Edgar G. Ulmer, 1955), *The Phenix City Story* (Phil Karlson, 1955), *Underwater!* (John Sturges, 1955), *Uprostřed noci* (Middle of the Night; Delbert Mann, 1959), *Věčná Eva* (It Started With Eve; Henry Koster, 1941), *Velký Satchmo* (Satchmo the Great; 1957), *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), *Visutá hrazda* (Trapeze; Carol Reed, 1956), *Vlčí jáma* (Jiří Weiss, 1957), *Volá meziměstská* (Chicago Calling; John Reinhardt, 1952), *Vzpoura na lodi Bounty* (Mutiny on the Bounty; Frank Lloyd,1935), *Wilson* (Henry King, 1944), *Zlatý věk grotesky* (The Golden Age of Comedy; Robert Youngson, 1957), *Zloději kol* (Ladri di biciclette; Vittorio de Sica, 1948), *Zrodila se hvězda* (A Star Is Born; George Cukor, 1954), *Zvoník u Matky Boží* (The Hunchback of Notre Dome; William Dieterle, 1939), *Živoucí poušť* (The Living Desert; James Algar, 1953).

ILUMINACE
Ročník 20, 2008, č. 3 (71)

Edice a materiály

KORESPONDENCE VELVYSLANECTVÍ USA V PRAZE SE STÁTNÍM DEPARTMENTEM

Dokument č. 1

Od: Velvyslanectví v Praze
Komu: Státní department, Washington 23. března 1956

Věc: Filmové projekce pro Československo

Jsem dlouhodobě přesvědčen o tom, že filmové projekce představují nejlepší příležitost pro setkání s Čechoslováky jak z řad úředníků, tak ostatních obyvatel. V Československu existuje intenzivní zájem o americké filmy, který se přitom neomezuje jen na nejnovější produkci, ale týká se i filmů 4–5 let starých.
Projekční místnost v budově velvyslanectví má 73 míst k sezení a je vybavena dvěma 35mm projektory. Projekční místnost v mém sídle má sedadel 45 a je vybavena dvěma 16mm projektory. S výjimkou tří 16mm dokumentárních snímků, které dostáváme každý měsíc od USIA, máme k dispozici pouze filmy dodávané vojenským atašé. Typický seznam těchto filmů je přiložen. Jak je patrné ze seznamu, některé z filmů nejsou vhodné pro zahraniční publikum a navíc než se dostanou do Prahy, jsou už často ve velmi špatném stavu, takže zvuková stopa je poškozená a příliš často „přeskakuje" a přerušuje se.[1)]
Doufal jsem a očekával, že USIA připravuje program hraných filmů určených pro východní Evropu, ale s výjimkou snímků Živoucí pouště a Peter Pan neobdrželo naše velvyslanectví žádné hrané filmy. Na základě nedávných zkušeností jsem přesvědčený o tom, že dostupnost hraných filmů by nám umožnila významně rozšířit naše československé kontakty.
Protože máme k dispozici 35mm kopii filmu Zrodila se hvězda, rozhodl jsem se v minulém týdnu zkusit rozšířit neformální pozvání na projekci v budově velvyslanectví i na

1) Příloha obsahuje seznam devatenácti filmů s uvedením hlavních hvězd, data doručení, žánrového označení a celkového hodnocení. Jako „výtečné" či „vynikající" jsou hodnoceny snímky Underwater, Zrodila se hvězda, Na východ od ráje a Ne jako cizinec. Nejhoršího hodnocení „uspokojivé" se dostalo snímkům I Cover the Underworld a The Naked Dawn, které měl pravděpodobně Johnson na mysli při zmínce o filmech nevhodných pro zahraniční diváky. Oba tematizují zločin – první je příběhem kněze, který se vydává za svého bratra-dvojče, aby pomohl policii rozbít místní zločinecké gangy; ve druhém se lupič na útěku snaží ochránit svoji kořist před policií, překupníkem i chamtivým farmářem.

členy ministerstva kultury. Pozvání bylo telefonicky podáno na sekretariát ministerstva zahraničí a za pár dnů nám přišel seznam jmen těch, kdo mají zájem film zhlédnout.[2)] Ačkoli okolnosti, které jsem nemohl ovlivnit, zabránily uskutečnění projekce, zdá se, že režim v zásadě souhlasí s tím, aby se úředníci ministerstva kultury a ministerstva zahraničí do takovýchto aktivit zapojovali. Jsem přesvědčen, že pokud se nám podaří založit takovouto tradici filmových projekcí pro úředníky, můžeme rozšířit seznam pozvaných hostů i na ostatní, aniž bychom jim způsobili potíže.
V dopise ze 4. dubna 1955, v němž jsem popsal reakci na projekci filmu Živoucí poušť, jsem vyjádřil naději, že USIA nám zašle další své filmy. V reakci na zprávu CA-922 z 2. srpna 1955 vyjádřilo velvyslanectví svoji podporu plánu uvádět filmy a několik dalších hlášení, například č. 208 z 8. prosince 1955 a č. 215 z 13. prosince 1955, tento náš zájem potvrzovalo.
Telegraficky jsem žádal o 16mm kopii hraného filmu využitelnou k plánované projekci pro československé úředníky v mém sídle dne 21. dubna. Při této příležitosti se pokusím zjistit více informací o typu filmů, které by si Čechoslováci přáli vidět. Protože projekční místnost v budově velvyslanectví pojme více diváků a je umístěna centrálněji než mé sídlo, mohl bych pro zde konané projekce využít jak 16mm, tak i 35mm kopie.
Pokud by USIA byla schopná pravidelně dodávat vhodné 35mm kopie hraných filmů, nejlépe každý týden, ale přinejmenším jedenkrát za měsíc, vzniká zde určitý rozpočtový problém. Při promítání filmů v budově velvyslanectví bychom potřebovali dodatečné finanční zdroje pro placení přesčasů vrátného, pro promítače, a pokud bychom dodržovali místní zvyklosti českých i jiných zastupitelských úřadů, pak také pro lehké občerstvení. Doufám, že USIA se podaří uzavřít s Departmentem nějakou dohodu, která mi umožní neomezený přístup k fondům, z nichž by se takovýto program platil. Odhaduji, že každá projekce pro československé publikum by stála kolem 50 dolarů.

[kráceno]

V současnosti se promítají 35mm filmy ze zdrojů armády, a to každé úterý pro zaměstnance zahraničních zastupitelských misí a každý pátek pro diplomaty těchto misí. Náklady na projekci byly účtovány mému fondu na reprezentaci a plat pro vrátného se vyplácel z prostředků velvyslanectví. Domnívám se, že tyto úterní a páteční večerní projekce jsou oprávněně klasifikovány jako aktivity USIA a mohly by být hrazeny z jakýchkoli dostupných fondů. Náklady na každou projekci činí pouhých 25 dolarů, protože se nenabízí žádné občerstvení.
Kdyby byly filmy USIA dostupné v pravidelných intervalech, každý film by mohl být promítán třikrát týdně s tím, že čtvrtek by byl rezervován pro československé publikum.
Osobně jsem přesvědčen, že se nám naskýtá skvělá příležitost rozšířit rozsah aktivit USIA pomocí filmových projekcí. Nejen že Čechoslováci budou přicházet do projekční místnosti skrze schodiště vyzdobené sérii obrazů „To nejlepší z amerického malířství", ale také stůl nabízející časopisy k volnému rozebrání bude na dosah. Očekávám také, že s dlouhodobějším pokračováním tohoto informačního programu by Čechoslováci po

2) Druhá příloha zprávy obsahuje tento seznam, čítající 51 jmen umělců a ministerských úředníků.

skončení projekce přijali pozvání na návštěvu amerických domácností. A kromě toho pokud by nějaká fotografická výstava, jako je např. ta o moderní americké architektuře, byla zaslána do Prahy, zajistíme, aby ji Čechoslováci spatřili.
Za cenu půjčovného jednoho 35mm filmu týdně a za 100 dolarů (včetně úterních a pátečních nocí) týdně budeme schopni poskytnout Čechoslovákům bližší náhled na americkou kulturu. Pevně doufám, že USIA a Department nám budou nápomocni při využití této příležitosti.

U. Alexis Johnson

Přílohy:
1. Seznam filmů.
2. Seznam československých úředníků, kteří mají zájem projekce navštěvovat.

Přeposlat na vídeňské velvyslanectví pro PAD

Dokument č. 2

Od: Velvyslanectví v Praze
Komu: Státní department, Washington 26. listopadu 1956

Věc: Filmová představení pro zástupce Československého státního filmu

V pondělí 19. listopadu telefonoval autor této zprávy Richardu Falbrovi, zástupci zahraničního oddělení Československého státního filmu (zpráva velvyslanectví č. 157, 16. října 1956), aby mu jménem velvyslanectví nabídl speciální projekci cinemascopického filmu VISUTÁ HRAZDA (s Burtem Lancasterem a Ginou Lollobrigidou) – s tím, že představení by se v případě zájmu konalo 21. listopadu. Pan Falbr následujícího dne telefonicky poděkoval za pozvání jménem svým i kolegů a oznámil, že 36 z nich hodlá přijít.
21. října ve 21.00 přišlo přibližně čtyřicet Čechoslováků a i když řadu z nich členové zastupitelského sboru neznali, identifikovali jsme tyto:
pan Jablonský, zástupce ředitele Československého státního filmu pro ekonomické a právní záležitosti;
Jiří Trnka, tvůrce loutkových filmů;
Manželka Jana Wericha, režiséra Divadla satiry;
František Polák, zástupce ředitele Československého státního filmu pro zahraničí vztahy;
Richard Falbr (srov. výše);
paní Kopečná, zástupce pro vztahy se Spojenými státy a Kanadou na zahraničním oddělení Státního filmu.

Film se zjevně všem líbil a pan Falbr i paní Kopečná vyjádřili naději, že bude možné takové projekce uskutečňovat i nadále. Technici, přítomní mezi diváky, se zajímali o pro-

jektory (šlo o dva staré přístroje Victor), o cinemascopické předsádky a o zvukotěsný materiál na zdech projekční místnosti.

Kromě samotného filmu se neplánoval žádný jiný druh zábavy, ale protože hosté vešli do budovy velvyslanectví hlavním vchodem, měli příležitost prohlédnout si sérii obrazů „To nejlepší z amerického malířství", která zdobí hlavní schodiště. Stůl, na kterém obvykle necháváme časopisy k rozebrání, byl záměrně ponechán prázdný, ale velvyslanectví zamýšlí při nějaké další příležitosti nabídnout této skupině některé časopisy. Někteří hosté mohli být zklamáni, že není nabízeno žádné jídlo ani pití; ovšem pokud budou přijaty návrhy učiněné v posledním odstavci zprávy velvyslanectví č. 156 z 16. října, pak budeme příště schopni zajistit jednoduché občerstvení.

Velvyslanectví zamýšlelo použít pro tuto příležitost film USIA[3] NEVĚSTIN OTEC, ale zvuková stopa dostupné kopie byla poškozená a tento film by zřejmě nevyvolal takový zájem ze strany profesionálního československého publika jako VISUTÁ HRAZDA. Minulý měsíc velvyslanectví zvýšilo objednávku komerčních filmů ze zásob armády ze tří na pět týdně a od té doby jsou dva až tři filmy z těchto pěti širokoúhlé filmy nedávného data. Pokud si filmy dodávané armádou udrží vysokou kvalitu i nadále, budou hrané filmy USIA pro československé publikum pravděpodobně méně zajímavé než novější produkce zajišťovaná armádou. Uvědomujeme si, že tento názor je v rozporu s některými doporučeními velvyslanectví z předchozí debaty o tomto tématu, ale během těch několika měsíců příprav USIA na zahájení promítání hraných filmů získalo velvyslanectví vybavení pro cinemascopickou projekci a kvalita filmů dodávaných armádou výrazně vzrostla. Velvyslanectví nemůže předvídat, jestli se bude kvalita filmů zajišťovaných armádou nepřetržitě zvyšovat, ale pokud ano, USIA jistě pochopí, že situace by si vyžadovala perfektní kopie výtečných starších filmů, má-li konkurovat širokoúhlým barevným snímkům, třebaže nezískaly žádná ocenění.

Neoficiální publikum tvořené Čechoslováky při úterních nočních projekcích na velvyslanectví bylo početně redukováno díky dodatečné policejní „ochraně", kterou velvyslanectví v posledních týdnech získalo. Kontakty se Státním filmem dávají možnost doplnit ztráty na straně neoficiálního publika a zřejmě by to představovalo jak reprezentační, tak informační přínos. Navrhujeme tedy, aby USIA pro potřeby velvyslanectví upřednostnila širokoúhlé kopie krátkých filmů, pokud takové má k dispozici, před běžnými kopiemi krátkých filmů, které jsou dodávány v rámci programu „filmy směřující za železnou oponu".

Velvyslanectví plánuje opakovat speciální projekce určené pro zaměstnance Státního filmu v pravidelných intervalech, pravděpodobně jedenkrát za měsíc, ale možná i častěji, v závislosti na kvalitě získaných filmů.

Jménem velvyslance:

Albert W. Sherer, Jr.
první tajemník velvyslanectví

Department žádá o přeposlání do těchto míst:
Moskva, Varšava, Budapešť, Bukurešť, Vídeň PAD.

3) Tj. USIS, která užívala také označení United States Information Agency – USIA.

Dokument č. 3

Od: Velvyslanectví v Praze
Komu: Státní department, Washington
Na vědomí: velvyslanectví ve Vídni, Varšavě, Moskvě a Mnichově pro PRU

1. listopadu 1958

Department předává USIA

Minulou noc kontrolovala StB poprvé po mnoha měsících doklady Čechů, kteří nejsou zaměstnanci velvyslanectví, když opouštěli filmovou projekci pro „zaměstnance velvyslanectví a jejich hosty" konanou v budově velvyslanectví. Přibližně pětadvacet civilně oděných osob čekalo na odcházející diváky a jednotlivě doprovázeli ty, kteří nebyli legitimováni, k sousednímu bloku budov. Zatím není jasné, jestli budou legitimované osoby předvolány na centrálu Státní bezpečnosti kvůli „přátelskému varování", nebo zda samotná akce bude považována za dostatečnou výstrahu.
Zásah StB mohl být pravidelnou součástí „normálního" přístupu k činnosti velvyslanectví zaměřené na šíření informací; nebo to mohl být signál zvýšeného zájmu StB na odrazování Čechů, kteří nemají přímé spojení na velvyslanectví, od návštěvy projekcí v prostorách velvyslanectví – určitý pokles návštěvnosti po incidentu se smrdutou pumou v srpnu 1957 byl totiž v posledních týdnech opět vystřídán nárůstem na úroveň celkové kapacity projekcí. Napjatá mezinárodní situace a zvýšené obstrukce zaměřené na naše úředníky by podporovaly druhou interpretaci.
Koncem roku 1956 velvyslanectví podalo formální protest na ministerstvo zahraničí proti podobným praktikám československých tajných služeb a New York Times věnoval tomuto tématu titulní stranu. Výsledkem bylo ukončení těchto zásahů. Prozatím nedoporučujeme – opakuji nedoporučujeme – tuto záležitost zveřejňovat, ale jsme přesvědčeni, že v případě pokračování zásahů by protest a zveřejnění byly na místě.

Allison

Dokument č. 4

Od: Velvyslanectví v Praze
Komu: Státní department, Washington 14. listopadu 1958

Věc: Filmové projekce konané v prostorách velvyslanectví a určené pro Čechoslováky

Pro USIA

Zájem StB o filmové projekce v budově velvyslanectví se v posledním říjnovém týdnu projevil také kontrolou dokladů těch diváků, kteří nejsou zaměstnanci velvyslanectví – přesto následující projekce konaná 13. listopadu přitáhla tolik diváků, že naplnili kapacitu sálu. Mezitím jsme získali první zprávu od jedné z našich filmových divaček, že byla předvolána na policejní velitelství a dotazována na její návštěvy těchto projekcí.
Ptali se jí, jestli byla na velvyslanectví zaměstnána nebo zda je v nějakém vztahu k některému ze zaměstnanců. Ani jedno není pravda, což také řekla. Poté byla dotazována na důvod návštěv filmových projekcí. Nejprve uvedla jako důvod to, že jsou zdarma, a poté upřímně přiznala, že považuje americké filmy za velmi zajímavé. Vyslýchající člen StB poté držel proslov o špatném vlivu Ameriky a varoval ji před návštěvou dalších programů na velvyslanectví.
Tento týden se neobjevily žádné náznaky sledování filmového publika ze strany StB. Naši československí přátelé předpokládají, že StB bude pokračovat v poučování osob předvolaných na velitelství; ale žádná drastičtější opatření směřující k odrazování návštěvy se v bezprostřední budoucnosti neočekávají.
KOMENTÁŘ VELVYSLANECTVÍ – Budeme i nadále ostražití, pokud jde o možné opakování útoku „smrdutou pumou" na projekční místnost velvyslanectví, který provedli v srpnu 1957 „chuligáni". Nemyslíme si, že by jakékoli zveřejňování nedávného zájmu StB o naše filmové projekce bylo nyní žádoucí.
13. listopadu byl autor této zprávy společně s několika dalšími diplomaty středních hodností pozván do Klubu sovětského velvyslanectví v Praze na koncert ruského Borodinova smyčcového kvarteta, které je v těchto dnech na turné po Československu. Druhý sekretář sovětského velvyslanectví, se kterým jsme se už při jiné příležitosti krátce setkali, se k nám připojil a během koncertu vyjádřil zájem všeobecně o americké kulturní programy realizované v Československu a speciálně pak o projekce konané na velvyslanectví. Na jeho otázky jsme mu odpověděli, že naše filmy jsou pravidelně promítány pro „zaměstnance velvyslanectví a pro pozvané hosty" a že při zvláštních příležitostech jsou předváděny také malým skupinám československých umělců, techniků, hudebníků a vládních úředníků, kteří se z profesních důvodů zajímají o specifické typy filmů.
Sovětské velvyslanectví se bezpochyby zajímá o rozsah „kulturní penetrace" tohoto i jiných satelitů a výše uvedené aktivity StB mohou být zčásti chápány jako prostředek ujišťování sovětského velvyslanectví, že československý režim je v tomto ohledu nadále ostražitý.

Jménem velvyslance: Arthur S. Hoffman
tiskový atašé

Dokument č. 5

Od: Velvyslanectví v Praze
Komu: Státní department, Washington 3. března 1959

Věc: Využití filmu KOLEM SVĚTA ZA 80 DNÍ velvyslanectvím

Jak jsme stručně zmínili ve zprávě č. 386 z 11. února 1959, členové zastupitelského sboru využili v maximální možné míře film KOLEM SVĚTA ZA 80 DNÍ během oné dvanáctidenní lhůty, kdy ho měli k dispozici. Následuje stručný přehled využití filmu:
28. leden – film uveden v budově velvyslanectví místním zaměstnancům velvyslanectví a jejich rodinám; 29. leden – film uveden v bytě konzula přátelům z jiných velvyslanectví; 30. leden – film uveden v budově velvyslanectví členům diplomatických sborů a jejich rodinám; 31. leden – promítán v sídle vojenského atašé kolegům z jiných zastupitelství; 1. únor – promítán v sídle velvyslance rodinám britských a japonských velvyslanectví a italských a rakouských zastupitelských misí; 2. únor – promítán v bytě přidělence pro letectvo kolegům z jiných misí; 3. únor – promítáno dětem z americké školy a jejich rodičům; 4. únor – v bytě přidělence pro letectvo byl film promítnut 15 zástupcům západních misí; 5. únor – předveden v budově velvyslanectví 60 zástupcům českého Ministerstva kultury, českého rozhlasu a televize a režisérům a kameramanům českého filmového průmyslu; 6. únor – film zapůjčen Filmexportu pro předvedení jeho „výběrové komisi"; 7. únor – opakovaná projekce v sídle velvyslance pro české zaměstnance a jejich rodiny; 9. únor – promítnut 53 zástupcům následujících československých vládních úřadů a podniků: kancelář služeb zastupitelským úřadům, národní stavební podnik, československá cestovní agentura, celní úřad a národní pojišťovna.
Projekce ve dnech 5. a 9. února byly zaměřeny na to, aby je viděl co největší počet vlivných českých občanů. Mezi návštěvníky projekce 5. února byli Jiří Weiss, známý režisér oceněného filmu VLČÍ JÁMA; Jiří Neděla, vedoucí zahraničního oddělení českého rozhlasu; pan Stalich (fnu),[4] jeden z nejlepších československých kameramanů, který právě dokončil natáčení prvního českého filmu v Cinemascopu; Karol Reif, vedoucí oddělení zahraničních vztahů pro český rozhlas a televizi; Karel Hájek, nejznámější československý fotograf zaměřující se na zátiší, který získal na nedávné chicagské mezinárodní fotografické výstavě Farringtonovu medaili; Jiří Krejčík, další prominentní režisér z Barrandova; dva bratři Lucekovi (fnu) z českého výzkumného filmového ústavu; Jaromír Johannes, úředník pro záležitosti amerických dopisovatelů, tiskový úřad, ministerstvo zahraničí; Mojmír Hudeček, vedoucí oddělení pro Spojené státy a západní Evropu při ministerstvu školství a kultury; Arnošt Bareš, ředitel informačního centra Organizace spojených národů; Jaroslav Novák, prominentní český malíř; dva čeští kameramani z Barrandova – pánové Novotný (fnu) a Tuzar (fnu); a velký počet studentů z české filmové fakulty. Po celou dobu hosté reagovali na film pozitivně.
Promítání konané 9. února bylo navštívené zástupci následujících československých vládních úřadů a podniků: kancelář služeb zastupitelským úřadům (Správa služeb), pan

4) fnu = first name unknown (křestní jméno neznámé); správně Stallich.

Přibyl (fnu), vedoucí osobního oddělení; pan Knotek (fnu), vedoucí oddělení pro clo, zásobování a dopravu; pan Lexa (fnu), vedoucí stavebního oddělení; slečna Skleničková (fnu), vedoucí oddělení majetkových pronájmů; pan Gottfired (fnu), vedoucí účetního oddělení. Z národního stavebního podniku to byl pan Pospíšil (fnu), ředitel; pan Homola (fnu), zástupce ředitele. Z československé cestovní agentury (Čedok) to byl obchodní ředitel pan Ježek (fnu). Československý celní úřad a národní pojišťovna byly zastoupeny několika návštěvníky, jejichž jména jsme bohužel nezískali. Kromě toho bylo několik osob z československých aerolinií, se kterými má velvyslanectví častá obchodní jednání, pozváno ústně. Později jsme zjistili, že v 16.00 téhož dne jim bylo řečeno, že nemohou projekci navštívit. Namísto nich poslalo vedení aerolinií následující tři zástupce: pana Bočka (fnu), úředník zodpovědný za veškerá bezpečnostní vyšetřování prováděná pro aerolinie; pan Dančák (fnu), zástupce ředitele; pan Plaichleb (fnu), zástupce ředitele. Celková reakce všech těchto hostů na film byla skvělá a většina z nich ocenila, že velvyslanectví tuto projekci zajistilo.

Před oběma projekcemi ve dnech 5. a 9. února bylo ještě úředníky velvyslanectví předáváno ústní pozvání hostům. Současně bylo upozorněno na to, že film bude promítán z 16mm kopie a na ploché, nikoli zahnuté plátno. Pozornost hostů upoutaly také americké kulturní magazíny na stole před projekční místností. Hosté byli vyzváni, aby si je prohlédli a odnesli si tolik časopisů, kolik jen chtějí. Během těchto dvou projekcí bylo rozebráno českými hosty celkem 338 výtisků časopisů, jako jsou Atlantic Monthly, Theater Arts nebo Motion Picture Herald.

Jediná negativní reakce na film pocházela od zástupců Filmexportu, kteří autorovi této zprávy řekli, že film je podle nich příliš „únavný" a „připomíná spíše cestopis" než komerční hraný film. Musíme si ovšem uvědomit, že většina těchto pánů film již viděla v Paříži za mnohem lepších podmínek a že projekce naší 16mm kopie tímto srovnáním nevyhnutelně trpí.

Jménem velvyslance:

Fred G. Taylor
tiskový atašé

Dokument č. 6

Od: Velvyslanectví v Praze
Komu: Státní department, Washington 25. května 1962

Věc: Dohled tajné policie nad aktivitami tiskového atašé

Velvyslanectví promítá každou středu večer americké filmy českým zaměstnancům a jejich přátelům. Publikum dosahuje v průměru 100 osob.
Po skončení projekce večer 9. května zastavili čtyři tajní policisté, stojící na chodníku před velvyslanectvím, všechny české zaměstnance a jejich přátele a žádali po nich osobní doklady.
Otec jednoho z českých zaměstnanců velvyslanectví se zeptal na důvod, ale nedostal žádnou odpověď.
Následující středu se už tento dohled neopakoval, ale publikum bylo znatelně menší a sestávalo z větší části z českých zaměstnanců velvyslanectví.
Minulou středu (23. května) zjistil autor této zprávy, že před velvyslanectvím stojí opět jeden tajný policista, který ale nikoho nezastavil.

Komentář: Za minulý rok se jednalo o první případ, kdy tajná policie zastavila Čechy, kteří navštívili filmovou projekci na velvyslanectví. Před několika lety se tento typ dohledu objevil několikrát. V průběhu minulého roku byly pravidelně před hraným snímkem uváděny dokumentární filmy USIS. Je možné, že byly české úřady informovány o těchto projekcích dokumentů a v reakci na to dohled tajné policie snížil počet diváků, kteří filmy sledovali.

Jménem velvyslance: John M. Richmond
tiskový atašé

Ad Fontes

Stella a. s. (La Tricolore) (1926–1955)

Filmová výrobní a distribuční společnost Stella, a. s. se původně nazývala La Tricolore, spol. s r. o. a prošla několika vývojovými etapami.

První etapa začala založením společnosti La Tricolore s. r. o. dne 16. ledna 1919, jejíž pracovní náplní se stalo půjčování filmů francouzské, americké, italské, španělské a ruské provenience. V čele společnosti stanuli Francouz Maurice Armand Mondet a Bohumil Menšík a základní kapitál byl stanoven na 100 tisíc Kč.[1]

Druhá etapa začala změnou společnosti s ručením omezeným na společnost akciovou.[2] La Tricolore, akciová společnost pro průmysl filmový, vznikla dne 27. dubna 1921 současně se schválením stanov.[3] Podle stanov byla jejím hlavním předmětem podnikání výroba, půjčování a prodej filmů a výroba kinematografických a filmových přístrojů a pomůcek.[4] Výše základního akciového kapitálu byla stanovena na 2 miliony Kč a členy představenstva byli zvoleni: Dr. Rudolf Bermann, Adolf Fischl, David Gold, Arnošt Kafka, Maurice Armand Mondet, Josef Reményi, Vladimír Uhlíř a Samuel Winternitz.[5] Na postech ředitelů se vystřídali Julius Aussenberg (jmenován 10. února 1922) a Bedřich Keller (jmenován 18. října 1922).[6] I v následujících měsících se ředitelé a členové představenstva často střídali, což svědčí o vnitřních problémech společnosti.[7] Na mimořádné valné hromadě, konané dne 9. března 1925, byl zvolen tříčlenný výbor, který měl zjistit příčiny úpadku společnosti. Její tíživá situace však přetrvávala i nadále, několikrát byla změněna výše akciového kapitálu, dne 1. dubna 1936 došlo k exekuci movitého majetku a sídlo společnosti se několikrát stěhovalo.[8]

Koncem roku 1937 bylo rozhodnuto o reorganizaci společnosti a ustanovení nového akciového kapitálu.[9] Dne 21. prosince 1937 byla zvolena nová správní rada ve složení: František Lederer, JUDr. Gustav John, Antonín Krebs, Rudolf Svatoš, JUDr. Bedřich M. Müller a rovněž byli zvoleni i noví revizoři: Gustav Rotter a Ing. Leo Lederer.[10] Vedením společnosti byl pověřen Otto Sonnenfeld, majitel kina Apollo a bývalý ředitel společnosti Slaviafilm.[11] Tímto aktem začala třetí

1) Zdeněk Š t á b l a, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*, sv. 2. Praha: Československý filmový ústav (dále jen ČSFÚ) 1989, s. 81.
2) Z. Š t á b l a, c. d., sv. 2, s. 81.
3) Státní oblastní archiv Praha (dále jen SOA Praha), fond Krajský soud obchodní (dále jen f. KSO), spis sign. B XII-20, fol. 3–5.
4) SOA Praha, f. KSO, spis sign. B XII-20, nefoliováno; viz též Národní filmový archiv (dále jen NFA), f. Stella a.s. (La Tricolore), k. 1, inv. č. 1, fol. 2.
5) SOA Praha, f. KSO, spis sign. B XII-20, nefoliováno.
6) Tamtéž, fol. 34, 37, nefoliováno.
7) Tamtéž, fol. 42, 50, 56, 61, 64, 70.
8) Tamtéž, fol. 139–142.
9) Tamtéž, fol. 152.
10) Tamtéž, fol. 186.
11) Z. Š t á b l a, c. d., sv. 3/2, Praha: ČSFÚ 1990, s. 684.

a nejšťastnější etapa činnosti společnosti. Dne 23. února 1938 se jejím ředitelem a zároveň kolektivním prokuristou stal Eduard Kehm.[12]

Společnost se zaměřila hlavně na půjčování zahraničních filmů převážně americké, rakouské, německé a maďarské provenience.[13] Sama vyprodukovala pouze dva filmy, a to V POKUŠENÍ (1939) a OKÉNKO DO NEBE (1940).[14]

Na valné hromadě, konané 8. ledna 1940, byla odhlasována změna názvu na Stella, akciová společnost pro průmysl filmový. Stalo se tak na příkaz ministerstva vnitra. Na téže valné hromadě byli členy správní rady zvoleni: Josef Tušla, Terezie Johnová a Anna Krebsová. Členy dozorčí rady se stali: JUDr. Otakar Lankaš, Jan Payer, Ladislav Tušla.[15] Následně došlo ke snížení akciového kapitálu na 25 tisíc Kč a posléze opětovnému zvýšení na 700 tisíc Kč.[16] V lednu 1941 byl do správní rady kooptován Werner Rödiger, velkoprůmyslník z Berlína.[17]

Za druhé světové války zesílil nátlak Němců na snížení dovozu amerických filmů a bylo zakázáno veřejné promítání anglických a francouzských filmů.[18] Mnoho půjčoven zaniklo, Stellu zachránilo půjčování německých a maďarských filmů. Na území Protektorátu Čechy a Morava zastupovala německou firmu Deutsche Filmexport a s řadou dalších německých společností, jakož i maďarskou firmou Hunnia-Filmfabrik, intenzivně spolupracovala.[19]

V květnu roku 1945 se společnost ocitla bez vedení, neboť kromě Josefa Tušly byli všichni členové německé národnosti.[20] Likvidací společnosti byl pověřen Antonín Zedníček, následně byl úkol likvidace společnosti převeden na Jana Zbránka a vrchního účetního společnosti Emanuela Salaquardu.[21] Posléze právní záležitosti již vyřizovalo právní oddělení Československého státního filmu a likvidátor Salaquarda, který vymáhal pohledávky a likvidoval závazky společnosti v Německu a Maďarsku, byl dne 16. února 1946 jmenován jejím správcem.[22]

Na postech likvidátorů a správců se postupně ještě vystřídali JUDr. Karel Myška (jmenován dne 11. února 1949), JUDr. Václav Šefrna a JUDr. Karel Šercl. Samotná likvidace však byla prakticky ukončena již za správcování Emanuela Salaquardy.[23] Společnost Stella ukončila svou činnost k datu 28. srpna 1945.[24]

Ačkoli společnost pod názvem La Tricolore s. r. o., resp. La Tricolore a. s. byla v činnosti již od roku 1919, resp. 1921, materiály, dochované z její činnosti, mají převážně vročení 1937 a mladší. Rok 1937 jako mezník není náhodný, v tomtéž roce došlo k reorganizaci a započala úspěšněj-

12) SOA Praha, f. KSO, spis sign. B XII-20, fol. 194.
13) NFA, f. Stella a.s. (La Tricolore), k. 2, inv. č. 30–49; k. 4 a 5, inv. č. 66–77.
14) NFA, f. Stella a.s. (La Tricolore), k. 6, inv. č. 88–89; *Český hraný film II. 1930–1945*. Praha: NFA 1998, s. 225–226, 378–379.
15) SOA Praha, f. KSO, spis sign. B XII-20, fol. 221; NFA, f. Stella a.s. (La Tricolore), k. 1, inv. č. 12, fol. 5–6, 11.
16) SOA Praha, f. KSO, spis sign. B XII-20, fol. 248.
17) Z. Š t á b l a, c. d., sv. 4. Praha: ČSFÚ 1990, s. 211; NFA, f. Stella a.s. (La Tricolore), k. 7, inv. č. 124, fol. 3–4.
18) Petr B e d n a ř í k, *Arizace české kinematografie*. Praha: Karolinum 2003, s. 72.
19) Z. Š t á b l a, c. d., sv. 4, s. 211; NFA, f. Stella a.s. (La Tricolore), k. 2, inv. č. 33, 35; k. 4, inv. č. 70; k. 5, inv. č. 72.
20) NFA, f. Stella a. s. (La Tricolore), k. 7, inv. č. 130, fol. 3.
21) Tamtéž, fol. 4.
22) Tamtéž, fol. 6–10; k. 7, inv. č. 119.
23) Tamtéž, fol. 11, 17–18, 20–21; Z. Š t á b l a, c. d., sv. 4, s. 211.
24) Tamtéž, fol. 11; k. 7, inv. č. 120, fol. 176–177.

ší éra fungování společnosti. Lze předpokládat, že materiály z období před rokem 1937 byly uloženy na jiném místě než materiály vzešlé z činnosti reorganizované společnosti po roce 1937.
Materiály z období po roce 1937 nevykazují přílišnou torzovitost. V hojné míře se nám dochovaly protokoly ze schůzí správní rady a protokoly z valných hromad, bilance a daňová agenda. Podstatnou část fondu tvoří rozsáhlá korespondence s filmovými společnostmi, jakož i smlouvy s nimi. Mezi nejdůležitější obchodní partnery společnosti patřily filmové společnosti Deuton-Film, Deutsche Filmexport, Hunnia-Filmfabrik, Terra-Filmkunst, Transit-Film a Transocean-Film. Korespondence obchodních zástupců společnosti, jakož i korespondence a záznamy o půjčování převážně německých a maďarských filmů, jsou dobrým pramenem k poznání provozu půjčoven filmů. Písemnosti, zachycující vznik jediných dvou filmů, které společnost vyrobila, se bohužel nedochovaly.
Fond společnosti Stella a. s. by mohl svým obsahem přispět k poznání provozu jedné z mála přeživších půjčoven filmů v období Protektorátu Čechy a Morava.

Marcela Kalašová

ILUMINACE
Ročník 20, 2008, č. 3 (71)

Ad Fontes

Nationalfilm s. r. o. (1933–1954 /1964/)

Počátky společnosti Nationalfilm s. r. o. byly spletité. Nepřímými předchůdci Nationalfilmu byly společnosti Ocean-film s. r. o. a Filmová skupina Praha. Jejich zadlužení spolumajitelé Cyril M. Šimek, Josef Bartoš, Karel Hrunek, Karel Mervart a Rudolf Průša vstoupili v roce 1932 do nově vzniklé společnosti Nationalfilm. Nejstarší dochovaný záznam, dokumentující utváření společnosti Nationalfilm, je datován 7. října 1932; obsahem jednání bylo řešení finanční situace Ocean-filmu.[1] Zdá se, že majitelé Ocean-filmu a zároveň Filmové skupiny věnovali od roku 1932 veškerou pozornost pouze činnosti Nationalfilmu, neboť obě výše zmíněné společnosti již nevykazovaly žádnou činnost.[2]

Společníky se podle společenské smlouvy, sepsané dne 23. března 1933, stali Cyril M. Šimek, Alžběta Šimková, Jiří Šimek, Rudolf Průša, Karel Mervart, Václav Kulič a Karel Hrunek. Dohromady složili základní kapitál 200 tisíc Kč.[3] Předmětem činnosti společnosti byla výroba, půjčování a prodej filmů. Na žádost ministerstva vnitra musel být základní kapitál navýšen na 400 tisíc Kč a teprve poté mohla být společnost dne 6. března 1935 zapsána do obchodního rejstříku u Krajského soudu obchodního v Praze. Mezitím již vyrobila dva filmy – SVÍTÁNÍ (1933) a SEDMOU VELMOC (1933).[4]

V říjnu roku 1939 došlo k obměně společníků. Původní společníci postoupili své podíly společníkům novým, a to JUDr. Karlu Jeřábkovi, Josefě Otzmanové, Ing. Dr. Jaroslavu Hýblovi a Janu Hrunkovi. V tomto složení byla společnost spravována ještě roku 1942.[5] Její základní kapitál činil 375 tisíc Kč. Karel Feix se ujal kolektivní prokury, kterýžto úřad zastával až do 14. července 1948.[6] Dne 11. října 1940 byl základní kapitál opět navýšen na požadovaných 400 tisíc novými společníky manželi Marií a Václavem Kuličovými.[7]

Na příkaz říšsko-německých orgánů došlo v roce 1943 k reorganizaci filmového oboru. Od tohoto roku byly společnosti Nationalfilm a Lucernafilm jediné, které mohly vyrábět české hrané filmy a byly současně i jedinými půjčovnami českých filmů.[8]

---

1) Národní filmový archiv (dále jen NFA), f. Filmová skupina Praha, k. 1, inv. č. 12, fol. 1–4.
2) NFA, inventář f. Ocean-film spol. s r. o, s. 4; NFA, inventář f. Filmová skupina Praha, s. IV–V.
3) Státní oblastní archiv Praha (dále jen SOA Praha), f. Krajský soud obchodní (dále jen f. KSO), spis sign. C XIX-259, fol. 3–11.
4) SOA Praha, f. KSO, spis sign. C XIX-259, fol. 16,18, 26, 32–34, 49–50, 53–54.; *Český hraný film II. 1930–1945*. Praha: NFA 1998, s. 306–307, 334–335.
5) Compass Industrie 1942, Protektorat Böhmen und Mähren, Slowakei Nr. 75, s. 774.
6) SOA Praha, f. KSO, spis sign. C XIX-259, fol. 120–146.
7) Tamtéž, fol. 219–229, 248–249.
8) Zdeněk Š t á b l a, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945*, sv. 3. Praha: Československý filmový ústav (dále jen ČSFÚ) 1990, s. 280; Z. Š t á b l a, c. d., sv. 4. Praha: ČSFÚ 1990, s. 107, 372–373.

Společnost provozovala svou činnost bez větších problémů až do května 1945.[9] Dne 7. května 1945, při bombardování Prahy německými letci, byl zasažen i objekt sídla společnosti na Václavském náměstí č. p. 43.[10] Čtyři místnosti v prvním traktu budovy, kde byla umístěna hlavní účtárna a účtárna výrobního oddělení, byly zcela zničeny, společně s dokumentací v těchto místnostech uloženou.[11]

Likvidace společnosti se ujal Vlastimil Šimek a převzetím majetku Nationalfilmu byl pověřen Josef Valenta.[12] Dne 30. prosince 1949 byl národním správcem jmenován Karel Myška, po jeho úmrtí vykonával národní správu úsek Hospodářství a správy Čs. filmu, ode dne 21. září 1950 pak vykonával úřad národního správce Václav Šefrna.[13] Likvidaci dokončil Vlastimil Šimek ke dni 16. srpna 1950, avšak společnost nebyla nadále z obchodního rejstříku vymazána kvůli nevyřízeným pohledávkám.[14]

Jak již bylo výše zmíněno, Nationalfilm již v roce 1933 vyrobil dva filmy a v následujících letech tomu bylo obdobně. Od roku 1939 počet filmů vyrobených společností stoupal.[15] V květnu roku 1939 vedení Nationalfilmu rozhodlo, že ke každému filmu vyrobí ještě krátký film. Jako první byl natočen krátký film KARLŮV MOST.[16] Zároveň dávala společnost šanci mladým talentovaným filmařům a hercům. První „pokusný" krátký hraný film STŘEVÍČKY SLEČNY PAVLÍNKY byl natočen podle scénáře Vladimíra Čecha v roce 1940.[17] Nationalfilm se též účastnil filmových festivalů s názvem Filmové žně, kde jeho filmy ARTUR A LEONTÝNA, KONEČNĚ SAMI, ROZTOMILÝ ČLOVĚK, PANTÁTA BEZOUŠEK a STŘEVÍČKY SLEČNY PAVLÍNKY získaly ceny.[18]

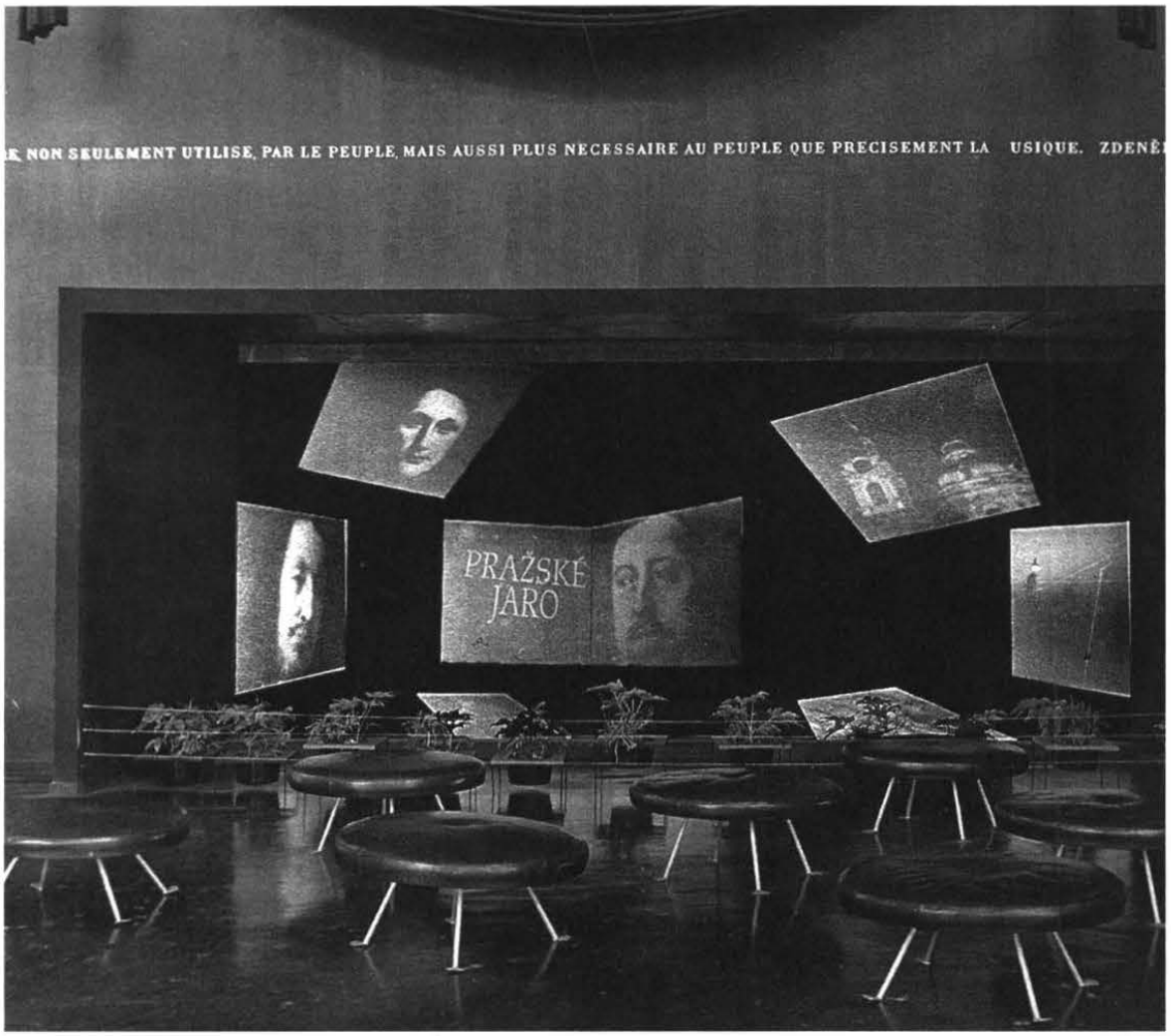
V průběhu pražského povstání roku 1945 byl nedostatek filmového materiálu pro kameramany, kteří natáčeli průběh povstání přímo v ulicích. Karel Feix, tehdejší ředitel Nationalfilmu, dal k dispozici zásoby filmového materiálu společnosti.[19]

Ve fondu společnosti Nationalfilm se bohužel nenachází mnoho písemností z oblasti organizace a správních záležitostí společnosti. Taktéž účetní materiál a korespondence s jinými institucemi jsou velmi torzovité. Pouze daňová agenda se dochovala v celistvé řadě. Příčinou torzovitosti zcela jistě bude výše popsané bombardování kanceláří společnosti v roce 1945 a také skartace provedené v letech 1949 a 1956. Hlavní bohatství fondu spočívá v dokumentaci výroby více jak poloviny filmů, které společnost vyrobila, a v korespondenci s autory filmových námětů, mezi nimiž figuruje mnoho známých osobností z oblasti filmu a literatury (mj. Miroslav Cikán, Martin Frič, Josef Alfréd Holman, Oldřich Kmínek, Vladimír Neff, Ivan Olbracht, Marie Pujmanová, Karel Steklý a Otakar Vávra). Rovněž personálie jsou zachovány ve velké míře, zejména pracovní smlouvy.

9) NFA, f. Nationalfilm s. r. o., k. 11, inv. č. 317, fol. 1.
10) Na této adrese společnost sídlila po celou dobu své existence.
11) NFA, f. Nationalfilm s. r. o., k. 10, inv. č. 310, fol. 3–4.
12) Tamtéž, k. 11, inv. č. 330, fol. 2; k. 11, inv. č. 317, fol. 1.
13) Tamtéž, k. 11, inv. č. 330, fol. 12, 14.
14) Tamtéž, k. 11, inv. č. 330, fol. 13, 26.
15) Z. Š t á b l a, c. d., sv. 3, s. 62, 67, 69, 71, 73, 279–280.; podrobné filmografické údaje viz *Český hraný film II. 1930–1945*. Praha: NFA 1998.
16) Z. Š t á b l a, c. d., sv. 4, s. 158.
17) Tamtéž, s. 257.
18) Tamtéž, s. 236, 294–295.
19) Tamtéž, s. 127.

Fond Nationalfilm s. r. o. si zcela jistě zaslouží pozornost z hlediska poznání fungování jedné z největších výroben a půjčoven českých filmů v době Protektorátu Čechy a Morava, jakož i možnosti proniknutí badatele do výrobní činnosti společnosti.

Marcela Kalašová



Polyekran na Světové výstavě v Bruselu Expo 58

Scenáristou a režisérem „hudebně obrazové kompozice" nazvané *Pražské jaro* byl Emil Radok, scénografem architekt Jan Svoboda. Radokův Polyekran,[1)] který volně navázal na předválečné scénické projekce E. F. Buriana a jeho předchůdce, využíval osm pláten, na něž byly promítány pohyblivé i statické obrazy. Důležitou roli při vytváření uměleckého dojmu měla synchronizace měnících se obrazů s hudebním doprovodem, jehož autorem byl J. F. Fischer.

Na technickou realizaci Radokova autorského záměru měli pracovníci Výzkumného ústavu zvukové, obrazové a reprodukční techniky (VÚZORT) pouhé čtyři měsíce. Vzhledem k tehdejšímu stavu techniky šlo o úkol vyžadující velkou technickou vynalézavost i zaujetí. Snad nejobtížnější byla automatická koordinace sedmi projektorů a osmi diaprojektorů, kdy funkci dnešního počítače zastoupil tehdy speciálně upravený telefonní třídič. „Symfonie technické improvizace", jak na-

1) Na původní pozvánce tehdy byl psán „Polyecran", do obecné češtiny přešlo slovo v podobě „polyekran".

zval práci jeden z pamětníků, však nakonec v Bruselu uspěla. Polyekran získal na výstavě Expo 1958 v Bruselu Velkou cenu. Pražané se s ním seznámili v prosinci téhož roku na výstavě Umění bojující na Slovanském ostrově.

O původní podobě Polyekranu, který předjímal budoucí multivizní prezentace, které se staly běžnou součástí našeho audiovizuálního světa, se zachovalo již jen několik málo dokumentů. Publikovanou fotografii získal NFA z archivu kameramana Svatopluka Malého. V muzeích ani u soukromých sběratelů již nenalezneme ani někdejší technické zařízení (původně předané do Národního technického muzea), ani původní fotografické, filmové či zvukové materiály (většina se ztratila se zánikem VÚZORT). Evokovat atmosféru Polyekranu na bruselské světové výstavě dnes mohou pouze zvukové dopisy, které si posílali technici VÚZORT z Bruselu do Prahy a zpět. Komentáře výzkumných pracovníků a techniků odrážejí atmosféru světové výstavy, obsahují zajímavé dobové postřehy a také mnoho detailů o technickém systému Polyekranu. Zvukovou korespondenci VÚZORT z Bruselu uchovává NFA ve Sbírce zvukových dokumentů.

Eva Strusková

ILUMINACE
Ročník 20, 2008, č. 3 (71)

Obzor

Předzvěst bilance

Architectures of the Moving Image,
49. ročník Society for Cinema and Media Studies Conference,
6.–9. března 2008, Filadelfie, Pennsylvania, USA

Je-li pro současnou angloamerickou filmologickou teoretickou reflexi něco příznačné, je to její otevřenost vůči novým a ustavujícím se trendům a oblastem výzkumu, jež v řadě ohledů překračují teritoria dílčího zájmu nebo metodologické konzervativnosti. Tato skutečnost se projevila i v průběhu letošního konferenčního jednání americké Society for Cinema and Media Studies (jež byla založena v roce 1959, přičemž do roku 1995 její název postrádal tematicky rozšiřující adjektivum „mediální"), která je profesně nejvýznamnější organizací sdružující akademické badatele i další zájemce o studium pohyblivého obrazu a médií, a to nejen v USA, ale také v dalších 39 zemích. Za své cíle SCMS deklaruje snahu posílit postavení oborů filmových a mediálních studií v rámci univerzitního prostředí a oceňovat výjimečné tvůrčí aktivity v této oblasti. Čtyřikrát ročně vydává odborný časopis *Cinema Journal* a registrovaným členům (kterých je v současnosti přibližně 2300) na svých webových stránkách nabízí nadstandardní informační servis, jehož stěžejními součástmi jsou oborová „burza pracovních příležitostí", aktuální seznam relevantních odborných akcí a seznam bibliografických a publikačních zdrojů (www.cmstudies.org). SCMS se od roku 2005, kdy uspořádala historicky první „výjezdní" konferenci mimo území USA, snaží ve svých aktivitách zaměřovat na globální pojetí oborové spolupráce.[1] Po pozitivním ohlasu londýnského jednání se po pěti letech rozhodla zopakovat toto „externí" pojetí a v květnu 2009 se její jubilejní ročník uskuteční v Tokiu, a to zejména jako výraz ocenění rostoucího významu oboru v teritoriu jihovýchodní Asie a Dálného Východu a dále jako předzvěst bilance půlstoletí vlastní existence. Završením celoročních oslav se pak stane jednání v Los Angeles, které je naplánováno na rok 2010.

Pro českého zájemce se tak již po řadu let otvírá jedinečná příležitost navázat přímý kontakt s aktuálním vývojem v oboru i s jeho špičkovými představiteli. Hlavním a nezpochybnitelným přínosem akce je její velkorysost, kdy se v průběhu čtyř dnů jednání nabízejí desítky sekcí s několika sty příspěvků.[2] Plné využití tohoto intelektuálního bohatství ovšem znemožňuje kruciální koncepční nedostatek, jenž je v rámci oboru tolik spoléhajícího na archivní prameny a jejich kritické ověřování jen stěží pochopitelný. Je jím absence jakékoli standardní „konferenční dokumentace" – tj. publikačních výstupů, jež by zaznamenaly již proslovené. Tato skutečnost není ni-

1) Předchozí ročníky (od roku 1998) se uskutečnily v San Diegu, West Palm Beach, Chicagu, Washingtonu, Denveru, Minneapolis, Atlantě, Londýně, Vancouveru a (opět) v Chicagu.

2) Úplný program letošní konference viz <www.cmstudies.org/conferences/2008program.pdf>.

jak triviální, neboť na rozdíl od SCMS organizátoři podobně rozsáhlých odborných akcí (nejen v medicíně a přírodních vědách, ale naprosto běžně i v dalších humanitních oborech) běžně vydávají mnohačetné varianty „proceedings", ať již jsou to (minimálně) sborníky abstraktů nebo plná znění přednesených příspěvků (stále častěji na CD/DVD nebo přímo na webu akce). V případě SCMS je tedy daným přístupem zcela potlačena možnost seznámit se s tvůrčími výsledky stovek účastníků jednání.[3] Stojí za zmínku, že podobný přístup bohužel zvolila i nedávno ustavená European Network for Cinema and Media Studies (NECS).

V souvislosti s volbou místa jednání, jímž se letos stala Filadelfie, zajímavá historickou architekturou, organizátoři vybrali zastřešující téma „Architectures of the Moving Image", které bylo nahlíženo v širokém spektru kontextů a perspektiv. Z pohledu do konferenčního programu rovněž vyplývá, že záběr jednání nebyl omezen na tuto primární oblast a že konference je stejně jako každý rok otevřena všem příspěvkům, a poskytuje tak příležitost jak začínajícím badatelům, tak hvězdám oboru filmových a mediálních studií. Kromě řady „tradičně" orientovaných sekcí (Contemporary Directors, Alfonso Cuarón's Children of Men: Aesthetics and Politics in a Post-9/11 Film, The Magic of Marker, David Lynch and Inland Empire, Peter Greenaway and Architecture, The Unknown Michael Haneke: Haneke's Made-for-TV Films, A*L*T*M*A*N: Gender, Genre and Social Discourse), jež se pokoušely reinterpretovat zvolené téma v kontextu digitálních médií, bylo možné vysledovat několik dalších preferovaných oblastí zájmu, k nimž patřila i problematika mediální výchovy a vzdělávání a výzkum počítačových her. V prvním případě se konference účastnili badatelé, kteří patří v dané oblasti k americké elitě (Henry Jenkins, Renee Hobbsová) a stvrdili tak, že spojení edukace a médií již není pouze záležitostí pedagogicky orientovaného výzkumu, ale že se toto téma postupně přiřazuje i k současným filmovým a mediálním studiím (workshopy Evolving Paradigms of Media Literacy Pedagogy, Developing Consensus on Fair Use for Media Literacy a Architectures of On-Line Pedagogy, sekce Designing Community: The Architecture of Media Activism sledující socializační a výchovné aspekty práce s médii a dalšími aspekty života společnosti, sekce Health Films in the Early, Middle and Late-Twentieth Century).

Jednání v sekcích Videogame Discourse: The Rhetoric of Play a The (Video) Games People Play přesvědčivě doložila, že akademické studium počítačových her (v anglickém prostředí souhrnně označované jako videogame nebo computer game studies) je od roku 2001, kdy se v Kodani uskutečnila první vědecká konference věnovaná počítačovým hrám a kdy začal vycházet první recenzovaný odborný časopis (www.gamestudies.org), na strmém vzestupu, což se odráží i na značném růstu publikačních aktivit, konferenčních setkání i specializovaných formách studia.[4] Tento zá-

3) Z hlediska organizačního je pro tuzemského zájemce SCMS špatně přístupná i díky komplikovanému přihlašování a ne zcela obvyklému způsobu placení, kdy pořadatelé zájemcům z Evropy umožňují uhradit roční členství v SCMS i účast na jednání pouze přes elektronický platební systém Pay-Pal a tradiční metody (šeky, bankovní převod) akceptují pouze z bank nacházejících se v USA. Z tuzemského pohledu jsou v rámci konference výrazně umenšeny i příležitosti pro neformální setkávání a navazování nových forem spolupráce u příležitosti tradiční recepce, jež trvá pouhých 90 minut.

4) Výzkumu počítačových her se věnují jednotliví badatelé i specializovaná pracoviště. Šéfredaktorem *Game Studies* je Espen J. Aarseth, vedoucí Center for Computer Game Research při IT University v Kodani, sekci The (Video) Games People Play vedl Mark J. P. Wolf – přední americký odborník na herní oblast – a zaujetí pro herní témata se projevovalo také u účastníků z řad doktorandů. V květnu 2008 se pak uskutečnil již třetí ročník konference věnované filosofickým aspektům počítačových her (viz

jem není z většiny orientován na studium jednotlivých textů a i když pro výraznou podobnost obou médií těží herní badatelé ze zavedeného názvosloví filmových studií,[5] oblast jejich výzkumu se v žádném případě neomezuje na nalézání a zhodnocování výrazových či historických paralel.[6] Přirozenou součástí (nejen letošní) konference Society for Cinema and Media Studies byla i řada doprovodných projekcí (ke každé ze sekcí byl navázán tematicky příbuzný film), setkání odborných zájmových skupin, které existují v rámci SCMS, a také přehlídka nejnovější knižní produkce amerických univerzitních nakladatelství (včetně nabídek k autorské spolupráci pro začínající autory) a prezentace vybraných DVD labelů. Nutno dodat, že úlohy zvaných přednášejících se ve Filadelfii zhostili profesoři Ackbar Abbas (University of California, Irvine) a Anthony Vidler (School of Architecture, Cooper Union, New York), přičemž zejména příspěvek druhého ze jmenovaných nabídl odlišný pohled na téma, jež bylo pro průběh devětačtyřicátého ročníku konference SCMS určující.[7]

Patrik Vacek

<www.gamephilosophy.org/>). Klíčový informační portál pro studium počítačových her představují stránky DIGRA (Digital Games Research Association)

5) Srov. *Cinepur*, 2005, č. 42 (listopad).

6) Jakkoli je obor *computer game studies* mladý, již se zde vytvořil základní metodologický spor mezi hlavními představiteli dynamicky se rozvíjejícího herního diskursu – mezi „naratology" a „ludology".

7) Přítomný text vznikl v rámci řešení projektu *Komparativní audiovizuální edukace* (grant Programu rektora na podporu tvůrčí činnosti studentů MU 2007/2008).

ILUMINACE
Ročník 20, 2008, č. 3 (71)

Obzor

Tvořivé období

K DVD edici Slovenský film 70. rokov

„Odpozerať desiatky hodín filmov, ktoré nie sú dokladmi ničoho iného než amaterizmu, neschopnosti a diletantizmu, sa nedalo bez veľkej dávky poctivosti," napsal Václav Macek na počátku devadesátých let o slovenské hrané produkci za normalizace.[1] „70. roky minulého storočia boli v slovenskom filme veľmi tvorivým obdobím," konstatuje v rozhovoru z loňského roku Martin Ťapák.[2] Jistě, perspektiva filmového historika je jiná než vzpomínkový optimismus režiséra, který tehdy vykonával i funkci ústředního ředitele Slovenského filmu (1977–1980) a jehož filmografie z onoho desetiletí obnáší devatenáct položek, včetně sedmi celovečerních snímků uvedených v kinech.

Mezi citovanými výroky leží patnáct let existence slovenské kinematografie ve svobodných podmínkách, kdy roční výroba (kromě koprodukční účasti na zahraničních projektech) poklesla na 2–4 celovečerní tituly ročně (nepříznivý stav byl, zdá se, zdolán roku 2007, kdy vzniklo pět dlouhých hraných snímků slovenských autorů a 1. ledna 2008 vstoupil v platnost nový audiovizuální zákon). Imponující práce však byla vykonána na poli badatelském a edičním: *Dejiny slovenskej kinematografie* zůstávají příkladnou syntézou v rámci celého postsocialistického regionu,[3] tvorbu jednotlivých osobností (Dušan Hanák, Štefan Uher, Martin Hollý, Martin Šulík, Juraj Jakubisko, Paľo Bielik, Stanislav Szomolányi, Ján Kadár, Albert Marenčín...) postupně pokrývá série monografických publikací, vydávaných Slovenským filmovým ústavem. Kolekci DVD nosičů *Slovenský film 70. rokov*, kterou vloni vydal SFÚ ve spolupráci s vydavatelstvím Petit Press a deníkem *Sme*, lze vnímat jako další počin generace, jež se na přelomu osmdesátých a devadesátých let zasloužila o obrat ve slovenské filmové historiografii.[4]

---

1) Václav M a c e k (ed.), *Slovenský hraný film 1970–1990*. Bratislava: Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum 1993, s. 7–8.

2) Martin P a l ú c h, Večné návraty k zbojníckej téme. *Časopis DVD edície Slovenský film 70. rokov*, 2007, č. 5, s. 9.

3) Václav M a c e k – Jelena P a š t é k o v á, *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin: Osveta 1997. Metodologicky tato práce obstojí jak ve srovnání s mnohadílným, dosud neukončeným akademickým projektem *Historia filmu polskiego* (od roku 1966), tak ve světle výzev tzv. nové filmové historie. Zatímco o české kinematografii analogickou knihu nikdo nesepsal (a nové paradigma od podobných předsevzetí spíše zrazuje), mají některé blízké kinematografie k dispozici více či méně narativně podané syntetické práce z pera zkušených filmových publicistů nebo praktiků (srov. Ivo Š k r a b a l o, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.–1997*. Zagreb: Nakladni zavod Globus 1998; Călin C ă l i m a n, *Istoria filmului românesc 1897–2000*. Bucureşti: Editura fundaţiei culturale române 2000), včetně příruček menšího rozsahu (Gyöngyi B a l o g h – Vera G y ü r e y – Pál H o n f f y, *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig*. Budapest: Műszaki Könyvkiadó 2004).

Na jeho počátku stál ještě do značné míry romanticky koncipovaný sborník o Eliáši Havettovi,[5] zčásti vycházející ze semináře, který k nedožitým padesátinám tohoto „génia a prokletého básníka" uspořádal v červnu 1988 Zväz slovenských dramatických umelcov a Slovenský filmový ústav. Zde byla mj. publikována temperamentní studie Jozefa Macka „Karnevalizácia v diele Ela Havettu", v níž je tento autor srovnáván s Tarkovským, jeho celovečerní opusy přiřazeny k absolutní špičce slovenského filmového umění a publicisté, kteří se o nich někdy vyjádřili kriticky, jsou v poznámkovém aparátu obviněni z nedostatečné vnímavosti, hlouposti, domýšlivosti a z připisování vlastní povrchnosti nebohému Havettovi.[6] Ten podle Václava Macka svým nekonformismem za života i po smrti popuzuje a znepokojuje šosáky, maloměšťáky a netalentované lidi.[7]

Ač riskuji obvinění z povrchnosti, musím podotknout, že jako se českým kritikům a klubové veřejnosti dosud nepovedlo prosadit Františka Vláčila coby autora světového významu, nepodařil se podobný manévr ani s Eliášem Havettou. Přitom právě Havettovo (a zčásti Hanákovo) dílo se této generaci historiků stalo estetickým i morálním měřítkem pro hodnocení produkce sedmdesátých a osmdesátých let. Jelikož jistá část normalizační tvorby i nadále inklinovala k poetickému výrazu, bylo třeba kriticky rozlišit, čím jiné lyrizující filmy zaostávají za Havettovým odkazem. Pro snímky, jako jsou Uhrův JAVOR A JULIANA (blízký principům „poetické školy", kterou na Ukrajině iniciovali Sergej Paradžanov a Jurij Iljenko)[8] nebo debut Vladimíra Kavčiaka BIELA STUŽKA V TVOJICH VLASOCH, zavedla Jelena Paštéková pejorativa „ornamentální manýrismus" a „dekorativní ornamentalismus".[9] Václav Macek v příspěvku se signifikantním názvem „Dlhých dvadsať rokov umierania" (o metafoře v slovenském hraném filmu 1970–1990) hovořil o „pádu Juraje Jakubiska" v souvislosti s pokusem „využiť experiment na politické ciele".[10] Na Jakubiskův magickorealistický epos TISÍCROČNÁ VČELA pak nejdrsněji zaútočil Jozef Macko v nezapomenutelném referátu „Mýtus úspechu v slovenskej kinematografii začiatku osemdesiatych rokov".[11] Jak Macek, tak Macko argumentovali ideologicky, aniž kromě magického realismu Petra Jaroše, resp. Gabriela Garcíi Márqueze vzali v úvahu širší kontext světové filmové epiky sedmdesátých let (Bertolucciho NOVECENTO, Wajdovu ZASLÍBENOU ZEMI, SIBIRIÁDU Michalkova-Končalovského).

Edice *Slovenský film 80. rokov*, kterou SFÚ ve spolupráci s novinami *Sme* vydal roku 2006, ani následující *Slovenský film 70. rokov* nenaznačují revizi: TISÍCROČNÁ VČELA (jakkoli byla divácky nejúspěšnějším slovenským snímkem let 1970–1987)[12] ani jiný „ornamentalismus" na milost

4) O generačním aspektu projektu Václava Macka a Jeleny Paštékové srov.: Stanislava B a l á ž o v á – Martin K a ň u c h, Diskusia o knihe *Dejiny slovenskej kinematografie*. *Kino-Ikon* 3, 1999, č. 1, s. 84–98.

5) Václav M a c e k (ed.), *Elo Havetta (1938–1975)*. Bratislava: SFÚ 1990.

6) Tamtéž, s. 67, 75, 87–88.

7) Tamtéž, s. 14 a 53.

8) Srov. Václav M a c e k, *Štefan Uher 1930–1993*. Bratislava: SFÚ 2002, s. 152.

9) V. M a c e k – J. P a š t é k o v á, c. d., s. 324–326, 351–352.

10) V. M a c e k (ed.), *Slovenský hraný film 1970–1990*, s. 42–43.

11) „Dejiny tu bežia podľa učebníc historického materializmu a ‚dejín MRH' (‚medzinárodného robotníckeho hnutia') bez ohľadu na to, či padajú červené, zelené alebo strakaté dažde, žaby, meteory, valašky, fúriky alebo cigánčatá" (V. M a c e k /ed./, *Slovenský hraný film 1970–1990*, s. 115). „Bučiaca slovacita navyše obohatila svoju topornosť o erotickú stoporenosť, čo ďalej zvyšovalo záujem divákov. [...] Tieto scény sa rytmicky striedajú so ‚zásadnými' politicko-ideologickými poučkami a poučeniami ako vystrihnutými ak už nie zo zédéeškárskych, tak aspoň stredoškolských komunistických učebníc dejepisu či brožúrok ‚stranického vzdelávania'" (tamtéž, s. 116).

12) TISÍCROČNÁ VČELA přilákala do kin 1 867 331 diváků; druhá byla FONTÁNA PRE ZUZANU (1 059 235), třetí PACHO, HYBSKÝ ZBOJNÍK (843 000), viz V. M a c e k (ed.), *Slovenský hraný film 1970–1990*, s. 16.

vzaty nebyly. Ve srovnání se staršími kánony (např. albem informačních prospektů *The Best of Slovak Film*. Bratislava: SFÚ 1993) však pozorujeme jistou vstřícnost vůči (poměrně vzácným) žánrovým filmům: v prvé sérii vyšla komerčně úspěšná FONTÁNA PRE ZUZANU a Herzovy nepříliš zdařilé SLADKÉ STAROSTI, ve druhé pak tatranský diptych Ivana Bukovčana a Martina Hollého MEDENÁ VEŽA a ORLIE PIERKO.[13] „Desiatka filmov zo 70. rokov bola vybratá naozaj starostlivo a precízne, samozrejme aj s ohľadom na divácky záujem," vysvětluje generální ředitel SFÚ Peter Dubecký.[14]

Obě řady DVD, po nichž následuje dvacítka *Slovenský film 60. rokov*, lze komentovat na pozadí více či méně nostalgických návratů k produkci znárodněných kinematografií, jaké pozorujeme takřka ve všech postsocialistických zemích. Tyto kultury prožily na sklonku osmdesátých let zadostiučinění z uvolnění trezorových filmů, poté živelné odstátnění filmového průmyslu a rozčarování z jeho následného úpadku. Kromě rumunské nedosáhla žádná za posledních osmnáct let ničeho, co by se podobalo mezinárodnímu respektu, jakému se tyto kinematografie těšily v liberálních mezihrách komunistické éry.

Zmíněná nostalgie se napájí ze zdánlivě protikladných ideových pozic. Na jedné straně je tu oprávněné přesvědčení, že etapa státní kinematografie vytvořila hodnoty, které stojí za to uchovat a šířit.[15] Zde náleží důstojné místo snímkům usilujícím ve své době o dialog, filmům polemickým, opozičním, subverzivním, často pronásledovaným, a také dílům, pro jaké se na Západě ujalo označení „heritage cinema". Na straně druhé roste zájem o exemplární výplodky totalitní ideologie. Mezi oběma póly pulsuje komerčně vděčná pamětnická touha setkávat se znovu se starými filmy.[16]

Nejsystematičtěji přikročili k socialistickému audiovizuálnímu dědictví v Německu. Produkci studia DEFA (1946–1992) vydává na DVD firma Icestorm; v katalogu má navíc sovětské snímky s dabingem DEFY a kvalitní kolekci kubánských titulů. Vybrané filmy nejvýznamnějších režisérů a herců lze zakoupit jak jednotlivě, tak ve čtyřdiskových jubilejních kazetách k 60. výročí studia. Icestorm vydává nejen díla z pomyslného „zlatého fondu" kinematografie NDR (včetně tzv. „králičích filmů"[17]), ale i vzorové exempláře socialistického realismu, jakými jsou dvoudílné životopisné epopeje ERNST THÄLMANN a KARL LIEBKNECHT. Jako bonusové materiály bývají k dispozici ukázky z dobového zpravodajského týdeníku DER AUGENZEUGE (AZ), portréty tvůrců, rozhovory,

13) Takzvané volné pokračování STRATENÁ DOLINA (1976), které natočil Martin Ťapák, nelze vedle filmů Martina Hollého postavit: „Vo filme sa neobjavil ani jeden herec z Medenej veže či Orlieho pierka a žáner sa opäť posunul viac ku komédii. Tento film však už nedokázal nadviazať na úspechy svojich predchodcov" (*Časopis DVD edície Slovenský film 70. rokov*, 2007, č. 2, s. 5).

14) Tlačová správa SFÚ ze 14. 2. 2008.

15) Paradox vystihují slova Václava Macka: „Štefan Uher po roku 1989 veľmi zdôrazňoval, že celý jeho tvorivý život bol spätý s totalitným systémom. Že jeho vzlety a pády sú spojené so štyridsiatimi rokmi nevydareného sociálneho experimentu. Nepochybne je to pravda, zároveň však třeba dodať, že aj keď je tento spoločenský systém, našťastie, už definitívne históriou, Uhrove diela dodnes tvoria jeden z pilierov slovenského filmu." V. M a c e k, *Štefan Uher 1930–1993*, s. 238.

16) Autor této stati přiznává, že si na novinových stáncích za nízký peníz týden co týden dychtivě kupuje DVD se sovětskými špionážními snímky ze 70. let – dávné propadáky československé distribuce, které nikdy předtím neviděl, neboť jimi v mládí opovrhoval. Zvrhlou zálibu je připraven kdykoli obhájit odborným zájmem. Kdo jsou však ti omšelí, nenápadní pánové, kteří si ty filmy kupují spolu s ním?

17) Označení „kanninchenfilme" se ujalo pro osm hraných filmů z produkce DEFY, zakázaných v souvislosti s 11. plénem ÚV SED v prosinci 1965; nejdiskutovanější z nich DAS KANINCHEN BIN ICH (Ten králík jsem já) dal název celé skupině.

originální trailery, plakáty, reklamní fotografie. Jen necelá polovina těchto disků je vybavena anglickými podtitulky; především se to týká snímků uvedených roku 2005 na retrospektivě DEFY v Muzeu moderního umění v New Yorku.

Na maďarském trhu se kromě rozličných, zejména autorských řad nabízí kolekce z vydavatelství Fantasy Film *Magyar filmek gyűjteménye* (Sbírka maďarských filmů), jež zahrnuje třicet titulů z produkce studia Hunnia. Příznačně se název edice vyhýbá superlativům: jde o žánrově i autorsky rozmanitý průřez tvorbou daného studia, nikoli o sestavu mistrovských děl; některá zde chybějí, ač vznikla právě v Hunnii.

Bukurešťské Centrul Național al Cinematografiei iniciovalo – nejprve pro kazety VHS – projekt *Videoteca pentru toți* (videotéka pro všechny). Trhu ovšem dominují kolekce filmů někdejšího hitmakera Sergia Nicolaesca. Podobně jako německý Icestorm a maďarský Fantasy Film nemá ani Nicolaescův současný distributor Pro Video na to, aby jazykově vybavil všechny vydávané tituly: některé filmy ze série o komisaři Moldovanovi mají podtitulky v angličtině a francouzštině, jiné nabízejí jen rumunskou verzi.

Ve *Zlaté kolekci českých filmů* od firmy Bonton vyšla teprve nedávno na DVD tak stěžejní díla české kinematografie, jako jsou Spalovač mrtvol, Morgiana, Údolí včel, Romance pro křídlovku, Návrat ztraceného syna, Sedmikrásky či Případ pro začínajícího kata. O to smutnější je fakt, že digitalizace nebývá ani v Česku obligátně spojena s cizojazyčným zaopatřením – z uvedených příkladů má anglické titulky pouze Spalovač mrtvol. Systematičtější snahu o dvojjazyčnou výbavu vykazoval do roku 2007 *Zlatý fond české kinematografie*, který vydával Filmexport Praha s. r. o., a to i časopisecky. Všechny donedávna levné edice zastínila záplava stánkových vydání; pod hlavičkou deníků a jiných značek se k publiku dostává řada titulů ze *Zlaté kolekce*, podobně jako například normalizační seriál Třicet případů majora Zemana. Poptávku po vkusově a ideologicky neregulované nabídce všeho, co kdy česká a slovenská kinematografie vyrobily, uspokojuje televizní kanál CS film.

Zmíněné ediční řady, zaměřené v okolních zemích na popularizaci audiovizuálního dědictví, mají společnou snahu zpřístupňovat jak umělecké, tak divácké filmy. Anglická výbava bývá spíš náhodná než systematická.

Na Slovensku je takřka vše, co souvisí s filmovou kulturou, koncentrováno do jediné instituce. SFÚ navíc ze zákona vykonává autorská práva na slovenské filmy vyrobené do konce roku 1990. Edice *Slovenský film 70. rokov* převyšuje všechny jmenované z okolních států tím, že (v rámci programu systematické obnovy audiovizuálního dědictví a s podporou ministerstva kultury) nabízí kompaktní kolekci, jež byla jednotně vybavena jak anglickými podtitulky, tak bonusovými materiály, včetně malého šestnáctistránkového časopisu. Filmy prošly digitální úpravou obrazu pod dohledem svých kameramanů (nebo zástupců vybraných kameramanskou asociací), poprvé prošla úpravou i zvuková stopa. Disky vycházely jako příloha deníku *Sme* za dostupnou cenu v chronologickém pořadí podle roku vzniku, a to v týdenních intervalech od 21. září do 30. listopadu 2007.

Za výběr je zodpovědná ediční rada SFÚ ve složení: Miroslav Marcelli, Václav Macek, Jelena Paštéková, Peter Michalovič, Martin Ciel a Martin Kaňuch. Přinejmenším v sedmi případech z deseti byly zvoleny tituly, které se daly očekávat: Ružové sny jako jediný hraný opus Dušana Hanáka natočený v sedmdesátých letech, od Štefana Uhra bezesporný úspěch Keby som mal pušku. Ze dvou filmů Dušana Trančíka spadajících do dané dekády byl vybrán průbojnější Víťaz, právem srovnávaný s tehdy aktuálním polským proudem morálního neklidu. S ohledem na zmíněný kul-

tovní status Eliáše Havetty nemohou chybět Lalie poľné, ačkoli je SFÚ vydal již o rok dříve v dvoudiskovém kompletu *Elo Havetta Collection*, obsahujícím dále autorův celovečerní debut Slávnosť v botanickej záhrade a jeho krátké a středometrážní filmy Svätá Jana, 34 dnů absolutního klidu a Předpověď: Nula, jakož i středometrážní dokument Juraje Johanidese a Marka Škopa Slávnosť osamelej palmy. Z porovnání obou edic je zřejmé, že každá z nich nabízí jinou podobu Ľalií poľných: verze z roku 2007 má čistší a ostřejší obraz, barevné tónování (do červena) je však přítomno toliko v ojedinělých scénách, například když se Hejgeš pokusí obejmout Paulu. Starší verze z roku 2006, stejně jako předchozí podoba díla vysílaná do té doby v televizi, má tónované (do modra, do žluta, do světle zelené) i jiné sekvence, které byly nyní zfinalizovány jako černobílé. Vedoucí oddělení filmového archivu SFÚ Hana Válková vysvětluje:

> Vydanie *Elo Havetta Collection* bolo realizované bez práce autora kamery na farebnej korekcii obrazu do pôvodnej podoby diela. K vydaniu boli poskytnuté staršie existujúce elektronické prepisy na betacamoch a úpravou boli vykonané iba práce na retuši obrazu. Vydanie titulu Ľalie poľné v rámci edície DVD – Slovenský film 70-tých rokov bolo realizované s kompletnými digitálnymi úpravami, tj. s kompletnou retušou obrazu, s reštaurovaním zvuku a s farebnými korekciami obrazu. Autor kamery filmu p. Dodo Šimončič bol prizvaný k výkonu farebných korekcií prepisu obrazu (prepis obrazu sa realizoval z výrobou obnoveného zabezpečovacieho materiálu na podložke polyester – duplikačného pozitivu) v špecializovanom postprodukčnom Štúdiu 727 s definitivným výstupom pôvodnej podoby filmového diela Ľalie poľné, ktorý tvoril podklad k jeho vydaniu na nosiči DVD. [...] Týmto spôsobom bolo realizované celé vydanie edície DVD – Slovenský film 70-tych rokov.[18]

Tak se Havettův film obrazově pročistil, zjasnil, zostřil, rozzářil, jde však fakticky o nový artefakt. Identické nejsou ani sady anglických podtitulků: pro edici 2007 byl pořízen nový překlad.
Ediční rada správně vybrala film Juraje Jakubiska Postav dom, zasaď strom, jímž se režisér po letech distance vrátil k celovečerní tvorbě a jenž má v jeho biografii a v kontextu národní kinematografie podobný význam i osudy jako v Česku Hra o jablko Věry Chytilové. Bohužel se nedochoval původní závěr filmu, ve kterém dva náhodní muži rozkradou, co zbylo z rozestavěného domu Jozefa Matúše; mohla tak být k dispozici vděčná bonusová kuriozita.[19] Vedle Jakubiskova experimentu byl zařazen i „návratový" opus Petra Solana A pobežím až na kraj sveta, který tu spolu s Uhrovým filmem reprezentuje oblast dětského filmu. Z divácých hitů nemohl vedle chlapského diptychu Martina Hollého chybět Pacho, hybský zbojník.
Podíváme-li se na kompletní filmografii slovenské hrané tvorby let 1970–1979, sotva bychom vybrali jinou desítku. Přítomni jsou kromě režisérů i důležití scenáristé a literáti: Ivan Bukovčan, Peter Jaroš, Vincent Šikula, Milan Ferko, Tibor Vichta... Naopak v partiturách převažují čeští skladatelé: Zdeněk Liška zkomponoval hudbu k pěti z vybraných filmů, Petr Hapka ke dvěma; dvakrát se uplatnil Svetozár Stračina a jednou Ilja Zeljenka. Překvapením je disk č. 06, obsahující dvojdílný distribuční sestřih třídílné televizní adaptace románu Františka Hečka Červené

18) Z e-mailové zprávy adresované autorovi článku 20. 3. 2008.
19) Odstraněnou scénu citují podle scénáře Peter M i c h a l o v i č – Vlastimil Z u s k a, *Juraj Jakubisko*. Bratislava: SFÚ 2005, s. 98.

VÍNO v režii Andreje Lettricha. Ten zde zastupuje tradicionalistickou linii slovenské tvorby, konkrétně socialistický realismus. Kdyby se ediční rada chtěla zachovat ještě odvážněji, nechala by vydat emblematické dílo normalizačního náporu DOSŤ DOBRÍ CHLAPI, čímž by došlo k zastoupení kvantitativně nejproduktivnějšího režiséra daného desetiletí Jozefa Režuchy i srovnatelně exponovaného dramatika Jána Soloviče (hudbu zkomponoval opět Zdeněk Liška). K zařazení děl nikoli nejlepších, ale dobově typických by však projekt musel opustit princip kánonu, rozrůst se na dvojnásobek (jistě by pak došlo na další snímky Martina Hollého, Štefana Uhra, Martina Ťapáka, ale i Jozefa Zachara či Jána Lacka) a jeho tržní realizace by se zproblematizovala. Snímek DOSŤ DOBRÍ CHLAPI ostatně mohli fanoušci před časem zhlédnout na druhém programu Slovenské televize. Desítku hraných filmů nakonec doplnil výběr deseti čísel periodika TÝŽDEŇ VO FILME. Je zřejmé, že editoři nebyli škodolibí a nechtěli nás bavit věcmi, které se s odstupem času staly směšnými. Z týdeníků zastupujících tvorbu sedmi režisérů (Štefan Kamenický, Marcela Jurovská, Štefan Bujna, Peter Hledík, Emil Fornay, Ľudovít Veselý, Mikuláš Fodor) a všechny roční doby dýchá průměrná, bezpříznaková zpravodajská každodennost reálného socialismu: kladení věnců, udělování řádů a titulů na Pražském hradě, dožínky, oslavy Slovenského národního povstání, vinobraní, výstup mládeže na Rysy, porady představitelů bratrských stran, záběry z povodní v Rumunsku, tisková konference s emigrantem, který se vrátil do vlasti, projevy Jozefa Lenárta, prvomájové manifestace, medailon Paľa Bielika, nepořádky na sídlišti Petržalka, zásobování předvánočního trhu, sportovní utkání a gordický uzel: nedostatek dámských kalhotek. Nasnímáno, sestříháno a okomentováno dle politické objednávky slavnostně, vtipně, pietně, optimisticky či s konstruktivní kritičností; od dětských kreseb jsme vedeni k problematice dětských hřišť, od vzpomínek veteránů dělnického hnutí k aktuálním volbám.

Časopisecká příloha ke každému z deseti disků obsahuje několikařádkový a celkem zbytečný editorial z pera novináře a spisovatele Dušana Taragela, profily tvůrců, rozhovor s jedním z nich, analýzu příslušného filmu a reprodukci dobového plakátu. Čtyřikrát jde o interview s režisérem (Martin Hollý, Martin Ťapák, Dušan Trančík, Peter Solan), třikrát s kameramanem (Stanislav Szomolányi, Dodo Šimončič, Vladimír Holloš), dvakrát s herci (Emília Vášáryová, Štefan Kvietik) a jednou se scenáristou (Dušan Dušek). V analýzách se vystřídalo osm filmologů několika pokolení (zřejmá je snaha o generační konsensus): Jelena Paštéková, Martin Ciel (oba dvakrát), dále Pavel Branko, Eva Filová, Peter Gavalier, Petra Hanáková, Martin Kaňuch a Peter Michalovič.

Slovenské podtitulky zajišťují překlad ze slovenštiny do slovenštiny; šťavnatá věta z filmu A POBEŽÍM AŽ NA KRAJ SVETA: „Tomu sa z tej šarkanice už načisto rozum pomútil" v podtitulcích vystřízliví: „Z pijatiky sa mu rozum pomútil" a anglicky zní již zcela suše: „Liquor made him lose his right mind."

Textový materiál patrně neprošel oponenturou a šíří některé mýty, místo aby je uváděl na pravou míru. Je pěkné, že se Martin Palúch pokusil o orální historii a navštívil Martina Ťapáka; ponechal však bez ověření jeho tvrzení, že se PACHO, HYBSKÝ ZBOJNÍK nedostal do české distribuce. Ťapák mluví o aplaudované projekci v pražské Lucerně jako o jednom z mála uvedení filmu na českém území. Zřejmě pod jeho vlivem i Dušan Taragel tvrdí v editorialu, že film „sa v Čechách nehral" (časopis 05, s. 3). Avšak dle statistiky se v českých zemích do 31. prosince 1987 uskutečnilo 2 389 představení této komedie s celkovou návštěvou 149 849 diváků.[20] Kladného přijetí se teh-

20) Václav B ř e z i n a – Aleš D a n i e l i s – Jindřiška Š v e c o v á – Jan V y m ě t a l, *Československý film a filmová distribuce I.*, Praha: ÚPF 1988, s. 148. Průměr 63 osoby na představení odpovídal např.

dy Ťapákově parodii dostalo například z pera Jiřího Pavla Kříže jihomoravském deníku *Rovnost*.[21]

V sešitu č. 03 k filmu KEBY SOM MAL PUŠKU je chybně uvedeno jméno ředitele studia Ján Bahna namísto Vladimír Bahna (s. 5). Ač k tomuto filmu zkomponoval hudbu Ilja Zeljenka, táže se Eva Michalková Stanislava Szomolányiho, jak spolupracovali se Zdeňkem Liškou (a tvůrce s otázkou překvapivě souhlasí: „Liškova hudba bola vždy sugestívna a mne ako kameramanovi aj veľmi blízka" – s. 10).

O filmu POSTAV DOM, ZASAĎ STROM (č. 10) Peter Michalovič píše, stejně jako v jakubiskovské monografii, že byl po likvidačním pamfletu, uveřejněném 13. 5. 1980 v orgánu ÚV KSS *Pravda*, stažen z distribuce. Přinejmenším pro české země to neplatí: autor této stati zhlédl POSTAV DOM, ZASAĎ STROM v kině Vesmír v Zastávce u Brna ještě 1. května 1981 a snímek byl v Ústřední půjčovně filmů Praha k dispozici až do konce normalizační éry.[22] Pro spravedlnost se sluší dodat, že Juraj Jakubisko měl v Čechách překvapivého zastánce v Janu Klimentovi, který v nadšené recenzi na veselohru NEVERA PO SLOVENSKY mj. napsal:

> Jakubisko [...] je poctivý člověk a dokázal se vyrovnat, vypořádat s vlastní minulostí. Poznal a pochopil, kdo měl a má pravdu, a vyvodil z tohoto poznání a pochopení i konkrétní umělecké závěry. Bez výmluv a bez kličkování se vyslovil pro lidskou poctivost, pro společenský pokrok, proti těm, kdo by se chtěli jen vézt s sebou, kdo i z nevědomosti považují společné za své, kdo si pletou vlastní sobectví se zájmem kolektivu. Po nedávném kritickém filmu ze současnosti POSTAV DOM, ZASAĎ STROM, který dosud s úspěchem promítají naše kina, přichází nyní další Jakubiskova novinka.[23]

českému ohlasu balady MEDENÁ VEŽA o šest roků dříve, avšak domácí hity sezony 1976 dosahovaly v české distribuci čísla několikanásobně vyššího (LÉTO S KOVBOJEM: 139 diváků, MAREČKU, PODEJTE MI PERO: 193 diváků).

21) „Že také na Slovensku může vzniknout komedie, velmi často se o tomto problému diskutuje, o tom nás přesvědčil film Martina Ťapáka PACHO, HYBSKÝ ZBOJNÍK. Pro bratislavskou Kolibu byla znovu šťastně objevena autorská dvojice Lasica-Satinský, která podle scénáře Petera Jaroše napsala pro film dialogy. Její autorský rukopis ovlivnil atmosféru filmu nejpodstatněji – s humorem sobě vlastním dokážou totiž oba autoři vzít pod drobnohled charakteristiku národní tradice i samotné podstaty ‚slovenskosti'. Přitom výsledkem není nevkusná karikatura, ale ryzí humor [...]. Hybský zbojník Pacho není proto parodií na tradici Slováků nejvlastnější – jánošíkovskou – je filmem, který tuto tradici rozvíjí v jiné poloze: pokud paroduje, pak spíše strnulost v zobrazování této tradice. Vytknout lze filmu pouze tragikomický epilog, který neharmonicky koresponduje s celkovou koncepcí filmu. [...] Slovy režiséra: ‚Zasmějme se sami sobě, abychom ozdravěli...'" (žij), FFP – víkend socialistických kinematografií. *Rovnost*, 29. 6. 1976, s. 5.

22) Obecně bylo slovenské prostředí za normalizace vnímáno jako liberálnější: například brněnský filmový klub si ve druhé polovině 70. let půjčoval ve Slovenské požičovně filmov kopie děl, které v ÚPF Praha nebyly k dispozici: nejen SLÁVNOSŤ V BOTANICKEJ ZÁHRADE a KRISTOVE ROKY, ale i Juráčkovy filmy KAŽDÝ MLADÝ MUŽ, PŘÍPAD PRO ZAČÍNAJÍCÍHO KATA a Šukšinovy TŘESKY PLESKY.

23) Jan K l i m e n t, Směšně o směšném. *Rudé právo*, 62, 17. 12. 1981, č. 298, s. 5. Stať začíná slovy: „Slovenský filmový režisér Juraj Jakubisko patří k nejvýraznějším talentům naší znárodněné kinematografie. Při svém mládí prošel již dosti složitou cestou od svého prvního filmu, od nesporného uměleckého úspěchu Kristova léta. Nesmírný rozmach jeho tvůrčí fantazie ho potom zavedl dost daleko od sdělnosti, lidovosti, rozhodně i od stranickosti. V několika snímcích, jejichž tvar byl jistě pozoruhodný, ale myšlenka unikala a ztrácela se ve zmatku, podlehl i svodům nesprávně zamířené kritiky. Ta v jeho práci chválila v šedesátých letech právě to, před čím ho měla varovat, a vyzdvihovala po svém a zcela záměrně slabé stránky, až zavedla talentovaného umělce na scestí."

Mohu dosvědčit, že Jan Kliment považoval film POSTAV DOM, ZASAĎ STROM za odpověď na usnesení strany o potřebě vymýtit nepořádky v socialistickém hospodářství a na svou roli Jakubiskova obhájce byl i později hrdý.[24]

Do konce roku 2007 se z edice sedmdesátých let prodalo 105 305 nosičů,[25] přičemž největší zájem byl o komedii PACHO, HYBSKÝ ZBOJNÍK (20 029), druhé skončilo ČERVENÉ VÍNO (14 555) a následuje tatranský diptych Ivana Bukovčana a Martina Hollého. Nezbývá než pozvednout čutoru spolu s vítězem: „A teraz [...] chlipnime si frndžalice!" („Let's have some gunpowder liquor now!")

Jaromír Blažejovský

24) Z neformální besedy českých a slovenských filmových novinářů s Janem Klimentem 11. 7. 1984 na XXIV. MFF v Karlových Varech.

25) Tisková zpráva Slovenského filmového ústavu ze 14. 2. 2008.

ILUMINACE
Ročník 20, 2008, č. 3 (71)

Projekty

Licencované zahraniční databáze z oboru filmu

Tento článek se svým mezioborovým záběrem, propojujícím svět informatiky a filmu, vymyká tradičnímu tematickému zaměření *Iluminace*. Přesto se obrací speciálně na zájemce o teorii, dějiny a estetiku filmu, aby jim představil zahraniční licencované faktografické a bibliografické filmové databáze, které jsou v současnosti dostupné v České republice na pěti filmologických pracovištích.[1)] Tyto informační zdroje, které jako komplet zahrnují řádově statisíce záznamů, přinášejí nejen bibliografické citace zahraničních pramenů, ale i plná znění textů, podrobné popisy statisíců filmů od počátku kinematografie a další data ze světa filmu v mezinárodním kontextu, které volně na internetu nenalezneme. Jde o tyto databáze:

Film Index International (FII)
American Film Institute Catalog (AFIC)
The FIAF International FilmArchive Database (FIAF)
Film & Television Literature Index with Full Text (FTLI)



1. Společný portál FIO databází AFIC, FIAF Plus a FII

1) Projekt knihovny Národního filmového archivu vznikl ve spolupráci s dalšími filmovými vědecko-výzkumnými a vzdělávacími pracovišti: Fakulta filmová a televizní – Akademie múzických umění v Praze; Katedra filmových studií FF UK v Praze; Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně; Katedra divadelních, filmových a mediálních studií FF UP v Olomouci (Univerzitní knihovna).

Financování

Předplatné na zakoupení výše uvedených licencovaných zdrojů je na naše poměry značně vysoké a nad možnosti běžného rozpočtu filmových škol a Národního filmového archivu (NFA), proto mohlo být pořízeno jen díky dotaci z Programu na podporu vědy a výzkumu MŠMT Informační infrastruktura výzkumu (program 1N) přidělené v rámci grantu 1N04122 – *Internetové informační zdroje pro oblast výzkumu v oboru filmu.*[2)]

Tabulka č. 1

Přehled podpory MŠMT na nákup konsorciální licence v tisících Kč za jednotlivé roky

Rok	2004	2005	2006	2007	2008	Celkem
Dotace	269	561	584	610	641	2.665

Posilování české koruny umožnilo využít finanční prostředky na rozšíření počtu přístupů pro pracoviště, kde se databáze nejvíce využívají. V roce 2008 nám klesající kurz amerického dolaru pomohl vytvořit finanční rezervu, kterou jsme opětovně se souhlasem MŠMT využili na zpřístupnění nově vzniklé fulltextové a bibliografické databáze *Film & Television Literature Index with Full Text* (FTLI) a která není co do počtu přístupů nikterak limitována.

Tabulka č. 2

Přehled simultánních přístupů[3)] *do předplacených zdrojů v letech 2004–2008*

Databáze	FIO (AFIC+FII)					FIAF					FTLI				
Rok	NFA	UK	UP	MU	FAMU	NFA	UK	UP	MU	FAMU	NFA	UK	UP	MU	FAMU
2004	4	1	1	1	1	4	1	1	1	1	-	-	-	-	-
2005	4	1	1	1	1	4	1	1	1	1	-	-	-	-	-
2006	4	1	3	3	1	4	1	2	3	1	-	-	-	-	-
2007	6	1	3	3	1	6	1	2	3	1	-	-	-	-	-
2008	6	1	3	3	1	6	1	3	3	1	neomez. přístup pro všechny				

Cíle projektu

Projekt sleduje tyto hlavní cíle:

- vytvořit kvalitnější informační zázemí pro systematickou tvůrčí vědeckou a výzkumnou práci badatelů v oboru filmové historie a teorie a dalším odborným zájemcům z jiných disciplín;
- zajistit mezinárodně srovnatelné podmínky v přístupu k informačním zdrojům a umožnit rozvíjet obor filmových studií;

2) Odkaz na celostátní evidenci projektů: <aplikace.isvav.cvut.cz/projectDetail.do;jsessionid=1E206A49-F7BAFE4DCC1C05C165426759?rowId=1N04122>.

3) SU (simultaneous user) – počet udává, kolik uživatelů může pracovat s databází souběžně na dané IP adrese. Existuje i možnost celoplošné licence, tam se ovšem částky za předplatné informačních databází pohybují v desítkách miliónů Kč. Náš projekt patří ve své kategorii po finanční stránce k těm „nejskromnějším".

- zmírnit handicap regionálních oborových center, která nedisponují dlouhodobě budovanou oborovou knihovnou;
- zajistit víceletou kontinuální dostupnost klíčových profesionálních databází oboru pro širokou, zejména oborovou veřejnost včetně vysokoškolských studentů, a to – což je velmi důležité – na všech filmologických pracovištích v České republice;
- v neposlední řadě podpořit odbornou činnost Národního filmového archivu, a to zejména ve sféře bibliografických a filmografických rešerší důležitých nejen pro činnost knihovny NFA, ale i pro budování a péči o vlastní filmové sbírky a badatelské aktivity vědeckých pracovníků NFA.

Propagace projektu

V průběhu druhého a třetího roku projektu došlo k cílenému oslovení odborné veřejnosti formou reklamy v českém odborném filmovém tisku. Z vlastních prostředků NFA byla financována propagace filmových databází ve *Filmovém přehledu*, *Filmové ročence* 2005 a *Iluminaci* č. 3/2005 (vydavatelem Národní filmový archiv) a dalších titulech filmových odborných periodik *Film a doba* a *Cinepur*, katalogu Letní filmové školy 2005 a magazínu *Zlatý fond české kinematografie* 12/2006. Členové konsorcia zpřístupnili informační zdroje pro okruh svých uživatelů prostřednictvím svých webových stránek.

Filmové databáze

Na databáze se můžeme dívat z různých pohledů, obecně je dělíme na volně přístupné a licencované, všeobecné a specializované. Dále musíme rozlišovat mezi databázemi bibliografickými (záznamy o knihách či článcích), fulltextovými (bibliografické s přístupem k plnému textu) a filmografickými (faktografický popis filmu, kde citace tvoří apendix za záznamem o filmu).

Většina uživatelů a filmových fanoušků volí přirozeně cestu nejmenšího odporu a informace o filmech hledá nejjednodušším způsobem ve volně přístupných filmových databázích na internetu, které jsou pro svou aktuálnost a jako zdroj prvotních informací velmi oblíbené a pro běžnou potřebu užitečné, ale pro vědeckou práci nemohou sloužit jako seriózní pramen informací, neboť řadu informací neobsahují a dále nesplňují základní podmínku citace, tzn. neuvádí zdroje uvedených informací a původce odpovědného za zveřejněné údaje (anonymní zodpovědnost). Dalšími nejistými prvky volně přístupných filmografických databází je míra úplnosti, nerovnoměrnost sledovaných údajů (rozsah nabízených rubrik svědčí o původním nadšení a záměru, jejich obsah o realizačním vystřízlivění), záruka správnosti údajů a kontinuita a uchování informačního zdroje v budoucnu často založené na živelné práci jedince-nadšence. Z pohledu časového záběru přinášejí informace převážně ze současnosti, retrospektivní pohled chybí a zpracování směrem do minulosti řídne.

Tabulka č. 3
Srovnání volných a licencovaných filmografických databází

Filmografické databáze	Volné	Licencované
časový záběr	aktuálnost/ současnost	historie/retrospektiva
tvůrci	fandové/komerční subjekty	renomované filmové instituce
zpracování obsahu	nerovnoměrnost	standardizovaná kvalita a podrobnost, systematičnost
archivace	nejistota	trvalé uchování

O filmech natočených v „předinternetové éře" se dovídáme především jen v souvislosti s jejich reedicemi na nových nosičích (DVD, HD, BD), kde hodnocení filmu či výběr kritik jde ruku v ruce s komerčním zájmem titul prodat (např. portály Silent Era <www.silentera.com>, DVDBeaver <www.dvdbeaver.com>, Masters of Cinema <www.mastersofcinema.org>). Příkladem může být i rešeršní vyhledávací stroj MRQE Movie Review Query Engine <www.mrqe.com>, který nám nalezne citace současných recenzí filmů volně přístupných na webu. Zajímavé je srovnání výsledků vyhledávání citací článků o filmech volného zdroje MRQE a licencovaných databází FIAF, FII a FTLI.[4] Výsledky se obsahově vůbec nepřekrývají. Texty z peer-reviewed a obecně z renomovaných tištěných filmových periodik jsou obsaženy jen v licencovaných zdrojích. To je právě důvod, proč je mít v NFA a při výuce filmové historie k dispozici.
Tvůrci uvedených licencovaných informačních zdrojů jsou renomované instituce (British Film Institut, American Film Institute, FIAF), které se zaměřují na film od jeho počátků, nesoustřeďují se na zveřejňování novinek, což je úkol pro filmové producenty a distributory, ale na systematickou práci s primárními prameny (vytvářejí zdroje informací na základě popisu viděného obsahu). Právě obsažnost a podrobnost zpracování záznamů filmovými historiky (ukázka v příloze č. 1) a odkazy na texty z uznávaných filmových periodik jsou jejich devizou a přínosem. Vývoj informačních technologií zúročil desítky let práce filmových historiků, dokumentátorů a bibliografů v podobě databází, které oproti původní lístkové, mikrofišové či knižní podobě nesrovnatelně usnadňují vyhledávání a zpřístupňování, byť zatím jen ve formě licencovaných zdrojů. Obsah záznamu lze navíc „zrentgenovat" z různých pohledů, na které byly analogové výstupy krátké.

Licencované zahraniční filmové databáze

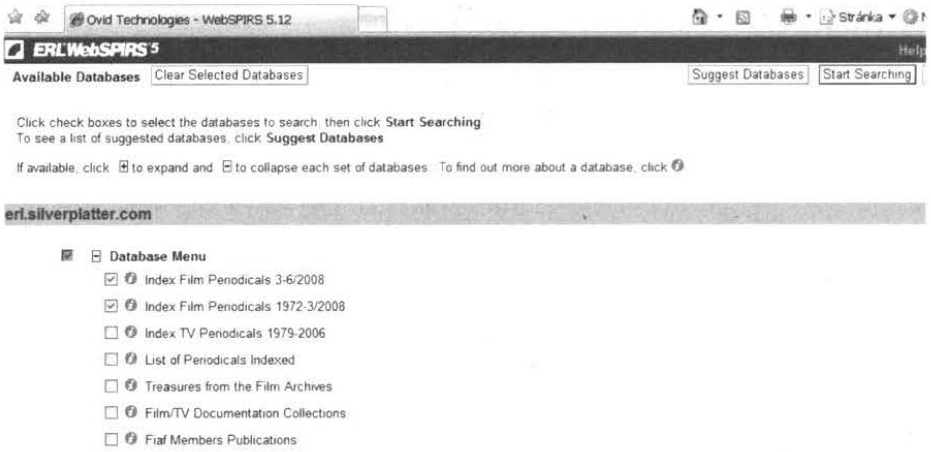
Bibliografická článková filmová databáze *The International Index to Film Periodicals*[5] sleduje analyticky filmová periodika již přes třicet pět let, obsahuje na 300 tisíc záznamů s ročním přírůstkem 12 tisíc záznamů. Na rozdíl od všeobecně zaměřených bibliografických databází, které jsou orientované jen na vyhledávání podle popisných údajů článku či knihy (autor, název, zdroj) obsa-

4) Např. vyhledané citace recenzí k filmu Powaqqatsi (1988) se nepřekrývají s volně přístupnými recenzemi ani v jenom případě. Renomované tituly filmových periodik jsou uvedeny jen v licencovaných databázích *International Film Index* – 15 citací recenzí z rozmezí let 1988–2004, v databázi FIAF *The International Index to Film Periodicals* – 15 citací recenzí a v databázi *Film & Television Literature Index with Full Text* – 28 záznamů článků z let 1988–2005. Vyhledávač MRQE našel 15 recenzí, z toho 8 přímo na DVD.

5) Tvůrcem databáze je FIAF – podrobnosti na <www.fiafnet.org/uk/publications/fdbo_content.cfm>.

huje indexy a heslář (subject headings) zaměřené speciálně na film. Filmové rejstříky umožňují navíc vyhledávat podle názvu filmu, režiséra, roku a země výroby. V červnu 2008 byl na stránkách FIAF v rámci projektu Periodicals Indexing Project (P.I.P.)[6] zveřejněn aktualizovaný seznam ve třech zobrazovacích formátech (Excel, HTML, PDF) obsahující 342 titulů odborných filmových periodik analyticky zpracovaných v databázi FIAF od roku 1972. Tento zdroj obsahuje i další dílčí databáze:
Index TV Periodicals 1979–2006
List of Periodicals Indexed
Treasures from the Film Archives
Film/TV Documentation Collections
FIAF Members Publications.

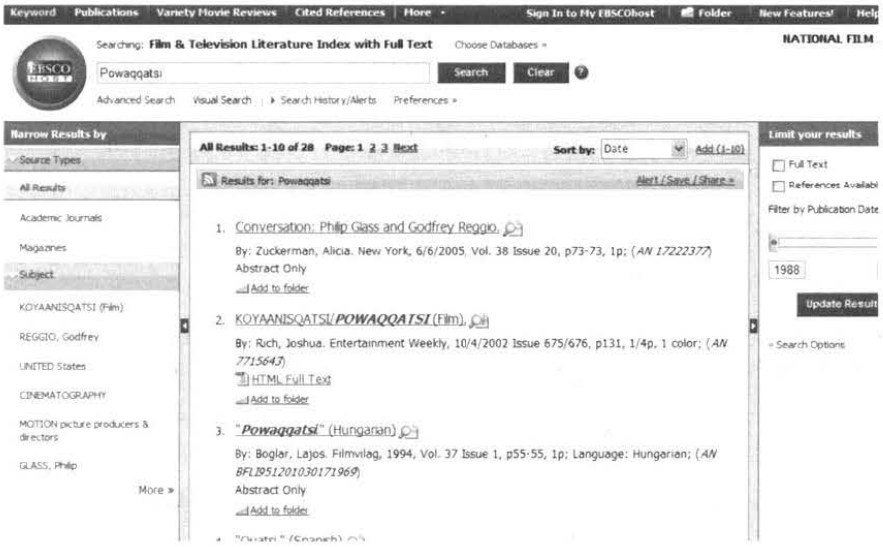
Od roku 2007 změnil FIAF provozovatele svých databází, opustil Ovid/SilverPlatter, se kterým má do konce roku 2008 uzavřenou smlouvu na předplatné i NFA a přešel k providerovi ProQuest, kde zpřístupňuje i fulltexty článků. Od roku 2009, podaří-li se získat dotaci, budeme moci pracovat v jednotném prostředí brány FIO s databázemí FII a AFIC i s fulltextovým *The International Index to Film Periodicals Plus* (viz obrázek č. 1).



2. Ukázka menu databází FIAF v prostředí Ovid

Film & Television Literature Index with Full Text je specializovaná bibliografická a fulltextová databáze zaměřená na obor filmu a televize, filmovou a televizní teorii, prezervaci a restaurování filmů, scenáristiku, produkci, kinematografii, technické aspekty a recenze filmů. Databáze pokrývá analyticky formou abstraktu více než 270 publikací a fulltextově (ve formátech HTML, PDF) je podchyceno na 80 periodik a 50 knih ze současné produkce. Vydavatelem databáze je EBSCO Publishing, které nabízí i nové způsoby vyhledávání a grafické zobrazení výsledků v modulu Visual Search.

6) Seznam excerpovaných periodik na <www.fiafnet.org/uk/projects/pip_jounalList.cfm>.



3. Ukázka z databáze: Film & Television Literature Index with Full Text

American Film Institute Catalog[7] poskytuje podrobné informace o dlouhometrážních hraných filmech vyrobených na území Spojených států amerických nebo financovaných americkými výrobními společnostmi v období 1893–1955 a 1961–1970. Databáze obsahuje na 50 tisíc velmi podrobných záznamů filmů (ukázka v příloze č. 1) s produkčními informacemi, technickými údaji, údaji o tvůrcích, hereckém obsazení a ztvárněných postavách, dále záznamy obsahují podrobný obsah filmu, poznámkový aparát, žánrové zařazení filmu a citační odkazy. Tato databáze je doporučována jako klíčový zdroj pro výuku, výzkum a studium filmové historie.

Film Index International[8] představuje světově nejrozsáhlejší profesionálně budovanou filmovou databázi s více než 118 tisíci podrobných záznamů o filmech ze 170 zemí od prvních němých filmů do současnosti. Podrobné záznamy o filmech obsahují více než milion zápisů o hereckém obsazení a technických atributech 500 tisíc bibliografických citací, 685 tisíc profesních profilů filmových tvůrců a dále informace o získaných cenách na prestižních filmových festivalech. Do databáze přistupujeme pomocí dvou dílčích vzájemně propojených databází, tzv. *film search* a *person search*, k dispozici je dále celá řada indexů ke zpřesnění dotazu.

Využívaní databází

Informační gramotnost[9] je základním předpokladem každé studijní a badatelské práce. Školy zapojené do tohoto projektu se zavázaly šířit ji mezi svými studenty a využívat filmové databáze při výuce a při vědecké práci. První konkrétní výsledky využití informací z licencovaných databází můžeme vidět například v již publikovaných projektech *Český hraný film* Národního filmového archivu a *Český film v exilu* Jiřího Voráče z FF MU.

7) Tvůrcem databáze je American Film Institute <afi.chadwyck.com/home>.
8) Tvůrcem databáze je British Film Institute <fii.chadwyck.com/home>.
9) Information literacy – tzn. znalost informačních zdrojů, schopnost naučit se s nimi pracovat a umět z nich efektivně těžit.

Nejednotnost formy statistik od různých providerů (EBCSO Publishing, ProQuest, Ovid/Silver-Platter) a různorodost zaměření databází včetně odlišných výstupů neumožňují přesné zhodnocení a srovnání využívávání informačních zdrojů. Předběžné statistiky ukazují, že z členů konsorcia navštěvují licencované databáze nejvíce uživatelé z Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně a Národního filmového archivu.

Tabulka č. 4

Předběžné celkové statistiky využívání licencovaných zdrojů[10]

Statistika využití databází FIAF od 9/2004 do 8/2008		**Celkový součet**
FAMU	Searches	318
	Abstracts Viewed	88
	Records Viewed	454
MU	Searches	4503
	Abstracts Viewed	120
	Records Viewed	1898
NFA	Searches	4118
	Abstracts Viewed	1620
	Records Viewed	9735
UK	Searches	4339
	Abstracts Viewed	425
	Records Viewed	3048
UP	Searches	1032
	Abstracts Viewed	241
	Records Viewed	1599
Celkem Searches		**14310**
Celkem Abstracts Viewed		**2494**
Celkem Records Viewed		**16734**

Statistika využití databází FIO od 9/2004 do 8/2008		**Celkový součet**
FAMU	Sessions	32
	Searches	258
	Hits	60064
	Full Records Accessed	148
MU	Sessions	235
	Searches	3063
	Hits	1940542
	Full Records Accessed	1031
NFA	Sessions	918
	Searches	5597
	Hits	793190
	Full Records Accessed	3390

UK	Sessions Searches Hits Full Records Accessed	35 76 6055 17
UP	Sessions Searches Hits Full Records Accessed	295 880 124052 924
Celkem Sessions		1515
Celkem Searches		9874
Celkem Hits		2923903
Celkem Full Records Accessed		5510

Statistika využití databází FTLI od 4/2008 do 8/2008[11]	**Celkový součet za konsorcium**
Celkem Sessions	760
Celkem Searches	2776
Celkem Full Text Viewed	442
Celkem Abstracts Viewed	658

Závěr

Uvedené licencované zdroje doplňují informační mezeru v českém prostředí a měly by se natrvalo stát součástí informačního zázemí oboru filmových studií jako samozřejmá pomůcka pro systematickou studijní, tvůrčí a výzkumnou práci.

Pavla Janásková

10) Vysvětlivky ke statistice: Sessions je údaj o návštěvnosti databáze; Searches je údaj o počtu dotazů, Full Text Viewed je údaj o počtu zobrazených plných textů; Abstracts Viewed je údaj o počtu zobrazených anotací; Records Viewed je údaj o počtu zobrazených záznamů, Full Records Accessed je údaj o počtu zpřístupněných podrobných záznamů; Hits přináší údaj o počtu vyhledaných záznamů.

11) Předplatné do FTLI je v závěrečném roce grantu od 1. 4. 2008.

Příloha

Ukázka podrobného záznamu filmu z databáze AFIC

Film record

Key: ★ = hit marker ⁂ = viewed by AFI staff
Title: 12 Angry Men (1957) ⁂
Alternative Title(s): Twelve Angry Men **Production Company:** Orion-Nova Productions **Distribution Company:** United Artists Corp. **Released:** 00 Apr 1957; Los Angeles opening: 10 Apr 1957; New York opening: 13 Apr 1957 **Produced:** mid-Jun--mid-Jul 1956 at Fox Movietone Studio, New York **Copyright Information:** © Orion-Nova Twelve Angry Men; 10 Apr 1957; LP8463 **Length:** 90 or 95 min.; 8,615 ft. **PCA Certificate Number:** 18206 **Physical Properties:** Sound; Black & White; Widescreen/ratio: 1.85:1
Source: Based on the teleplay „Twelve Angry Men" by Reginald Rose on Studio One (CBS, 20 Sep 1954).
Production Credits: Production Henry Fonda; Production Reginald Rose; Associate Production George Justin; Director Sidney Lumet; Assistant Director Donald Kranze; Story and Screenplay Reginald Rose; Director of Photography Boris Kaufman; Camera Operator Saul Midwall; Art Director Robert Markel; Film Editor Carl Lerner; Music Composer and Conductor Kenyon Hopkins; Sound James A. Gleason; Makeup Herman Buchman; Screenplay Supervisor Faith Elliott.
Cast: ★ [Henry Fonda *(Juror 8, Davis)*], [Lee J. Cobb *(Juror 3)*], [Ed Begley *(Juror 10)*], [E. G. Marshall *(Juror 4)*], [Jack Warden *(Juror 7)*], [Martin Balsam *(Juror 1, the foreman)*], [John Fiedler *(Juror 2)*], [Jack Klugman *(Juror 5)*], [Edward Binns (Juror 6)], [Joseph Sweeney *(Juror 9, McArdle)*], [George Voskovec *(Juror 11)*], [Robert Webber *(Juror 12)*], [Rudy Bond *(Judge)*], [James A. Kelly *(Guard)*], [Bill Nelson *(Court clerk)*], [John Savoca *(Defendant)*]
Genre: Drama, Legal
Principal Subjects: Bigotry; Juries; Law (Concept); Trials
Additional Subjects: Aged men; Architects; Bank clerks; Businessmen; Class distinction; Fathers and sons; Immigrants; Knives; Murder; Poverty; Puerto Ricans; Stockbrokers
Plot Summary: At the close of a murder trial conducted in a New York City courtroom, the judge gives the jury its final instructions, reminding them that a guilty verdict will mean an automatic death sentence for the defendant, a Puerto Rican youth accused of killing his father. Once in the stiflingly hot jury room, Juror 3, a middle-aged businessman who is estranged from his own son, loudly proclaims that the boy is guilty and that all ghetto youths are criminals, while Juror 7, a fast-talking salesman, wants the jury to reach a decision

quickly because he wishes to attend a baseball game that evening. Juror 1, the foreman, who is a genial high school football coach, conducts a preliminary ballot and, without hesitation, eleven jurors vote for conviction. Juror 8, a sensitive and thoughtful architect, casts the only dissenting vote, stating that he has doubts about the case and wishes to give the boy, who has had a difficult life in the ghetto, a fair hearing. Juror 10, approximately sixty years old and the owner of a garage, gruffly declares that the architect is a weak-willed "bleeding heart" before launching into a diatribe against slum dwellers. Wishing to restore calm, Juror 12, a young advertising executive, suggests that each juror present the reasons behind his verdict as a means of convincing Juror 8. The salesman, the garage owner and the businessman all suggest that the boy's ethnicity and class have been enough to convince them he murdered his father, while Juror 2, a shy and stammering bank clerk, appears to be maintaining his guilty verdict because he feels intimidated by the more outspoken jurors. Juror 4, a middle-aged and articulate stockbroker, and Juror 6, a young blue-collar worker, go over the evidence which determined their verdicts with much detail and thought. The prosecution has presented two seemingly reliable eyewitnesses, and motivation for the murder was suggested by the youth's frequent fights with his father. In addition, a shopkeeper identified the murder weapon as identical to an unusual and ornately carved knife he had sold the boy shortly before the murder. Finishing his exposition, Juror 4 offhandedly remarks that "everyone knows slums breed criminals," leading Juror 5, who until this point has remained silent, to declare with great dignity that he was raised in a slum. After Juror 8 points out inconsistencies in the prosecution's case and raises a number of questions, he throws down a cheap knife he bought near the courthouse which appears almost identical to the murder weapon. As many of the jurors begin to grow frustrated with the discussion, Juror 8 suggests that the foreman take a secret ballot from which he will abstain, promising that if all of them vote guilty this time, he will go along with them on the final ballot. Now, however, one juror out of the eleven votes "not guilty." Most of the jurors believe that Juror 5 has changed his mind, but the "not guilty" vote turns out to be that of Juror 9, an elderly and frail man to whom the jurors have, until now, paid little attention. After tempers have cooled down, Jurors 8 and 9 point out the inconsistencies in the prosecution's version of events on the night of the murder, and Juror 9 is especially convincing when he notes problems with the testimony of a prosecution witness who, like himself, is elderly. The two men manage to sway Jurors 5 and 11 to their side, for a total of four "not guilty" verdicts. Juror 10 now explodes with anger over what he views as "nitpicking" and Juror 3 harasses Juror 11, an Eastern European refugee, for changing his mind. After tempers subside, the weary jury continues its deliberations and when another ballot is taken, the tally is six to six, with Jurors 2 and 6 changing their original verdicts. Now at a complete standstill, some of the jurors want to declare a hung jury, but know that the judge will not accept the declaration without further deliberations. When Juror 11, who takes his duty as a citizen very seriously, questions whether all of the jurors have a clear understanding of "reasonable doubt," the obnoxious Juror 7 makes an angry speech full of anti-immigrant invective. Next, the newly confident Juror 2 asks how a 5'6" boy could have made a downward stab wound on a man who stood 6'2", leading Juror 5, who saw many a knife fight in the tough neighborhood in which he was raised, to convincingly demonstrate that the boy would most likely have held the knife underhanded, making a downward wound

impossible. The foreman and Juror 12 eventually vote "not guilty," as does Juror 7, whose lack of concern over the case and desire to do whatever is most expedient greatly angers Juror 11, the immigrant. When Juror 8 asks the three remaining jurors to explain their continued insistence on a guilty verdict, Juror 10 makes an angry speech so full of hate and bigotry that everyone is shocked into silence. Juror 4, earlier so confident that the boy was guilty, admits he has reasonable doubt when the astute Juror 9 suddenly remembers that a female prosecution eyewitness had impressions on the sides of her nose of the sort left by eyeglasses. In support of their "not guilty" verdicts, the jurors realize that the witness deceived the court by taking off her glasses prior to her court appearance and they surmise that she was most likely not wearing them in bed the night she claimed to have witnessed the murder. Since Juror 10, who remains separated from the group because of shame over his outburst, has indicated he will change his vote, Juror 3 now stands alone in his conviction that the boy is guilty and he becomes increasingly belligerent and stubborn. When a picture of his son, who is only a few years older than the accused, unexpectedly falls out of his wallet, he suddenly breaks down into sobs and exclaims that all children are rotten ingrates. Overcome with emotion and guilt at the memory of his son, who rejected his harsh and authoritarian manner, he finally whispers "not guilty." As the jurors silently file out of the jury room, Juror 8 gently hands the distressed man his jacket. On the courthouse steps, Juror 8 and Juror 9 bid farewell, secure in the knowledge that they helped to ensure that personal prejudices did not determine the fate of the accused.

Note: Aside from an opening montage inside the courthouse, the Judge's instructions to the jury and the final scene of the film, all of the action takes place within the confines of the Jury Room. *Twelve Angry Men* was shot entirely in New York City and the opening and closing exteriors depict Foley Square. According to a *HR* article dated Apr 1957, the film was rehearsed and shot in a little over a month, at a cost of $340,000.

The television production of *12 Angry Men*, upon which the film was based, starred Robert Cummings and Franchot Tone, and was awarded an Emmy for Best Television Play of the 1954–55 season. Actors Joseph Sweeney and George Voskovec were the only actors from the teleplay to recreate their roles for the feature film. According to a modern source, Reginald Rose had cut twenty minutes from his original play for its television performance and did not add any new material for the film version, which he also wrote. Henry Fonda and Reginald Rose combined the names of their respective companies, Orion and Nova, for the production of this film.

12 Angry Men (written as *Twelve Angry Men* in some sources) marked Sidney Lumet's directing debut. According to a biography of Fonda, Fonda hired Lumet because he had extensive experience in television and had a reputation for staying on schedule and within a budget. Both Fonda and Rose deferred their salaries for the film. *DV* reported that although a year and a half after the film's release the two producers had yet to receive even half of their fees, they had been successful in selling European theatrical rights to producer Lars Schmidt. Although the film received rave reviews and was nominated for three Academy Awards (Best Picture, Best Director and Best Adapted Screenplay), it did only modest business, grossing a total of $1,000,000, according to a Var news item dated Mar 1958. *12 Angry Men* won the Writer's Guild of 12 Angry Men won the Writer's Guild of America Award for Best Film

and was also exceptionally popular with foreign critics. It won top awards from the British Film Academy, as well as from the Italian and Polish Film Critics Associations and the Berlin Film Festival.

As noted in an Aug 1956 HR news item, the State Bar Associations of all of the [then] forty-eight states were given preview showings of the picture prior to its press previews. Subsequent to the film's release, the American Bar Association honored the film for "contributing to greater public understanding and appreciation of the American system of justice." In 2007 *12 Angry Men* was ranked 87th on AFI's 100 Years...100 Movies--10th Anniversary Edition list of the greatest American films.

A HR news item, dated May 1966, noted that *12 Angry Men* had long been used as an industrial training aid for corporate managers studying the interaction, emotions and prejudices of group decision making. According to his autobiography, Fonda was disappointed with United Artists' distribution strategy and felt that the studio's approach had deprived the film of a chance at financial success. In particular, Fonda noted that United Artists placed *12 Angry Men* in theaters too large for a "small" film to fill and, in addition, did not rerelease it after it won numerous awards.

In 1991, Japan's Argo Project, Inc. released a comic reworking of the film, *Juninin no Yasashii Nihonjin*, or *Twelve Gentle Japanese*. In this version, eleven of the jurors are initially prepared to acquit, until the lone holdout gradually convinces each of them that the defendant is a cold-blooded killer. A more traditional remake of 12 Angry Men aired on Showtime in 1997, directed by William Friedkin and starring Jack Lemmon as Juror 8.

Source citations:

Variety 5 Mar 1958.
Variety 27 Feb 1957, p. 6.
Motion Picture Herald Product Digest 2 Mar 1957, p. 281.
New York Times 15 Apr 1957, p. 24.
New York Times 24 Jun 1956.
Motion Picture Daily 27 Feb 1957.
Los Angeles Times 31 Mar 1957.
Hollywood Reporter 19 May 1966.
Hollywood Reporter 11 Apr 1957.
Hollywood Reporter 26 Mar 1957, p. 3.
Hollywood Reporter 22 Aug 1958.
Hollywood Reporter 20 Jul 1956, p. 11.
Film Daily 27 Feb 1957, p. 6.
Hollywood Citizen-News 10 Feb 1958.
Harrison's Reports 2 Mar 1957, p. 35.
Daily Variety 26 Jan 1960.
Daily Variety 26 Dec 1958.
Box Office 9 Mar 1957.
Daily Variety 27 Feb 1957, p. 3.
American Cinematographer 1 Dec 1956, pp. 724-25.

Hollywood Reporter 19 Jul 1956, p. 3.
Hollywood Reporter 2 Aug 1956, p. 11.
Hollywood Reporter 28 Mar 1957, p. 13.
Hollywood Reporter 8 Apr 1957, p. 3.

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

AUTHORSHIP
Authorship and film / edited by David A. Gerstner and Janet Staiger. -- New York ; London : Routledge, 2003. -- xii, 308 s. : il. -- (AFI Film Readers). -- Úvod, citáty, poznámky v textu, o autorech - Bibliografie na s. [281]-296, rejstřík - Autorství ve filmu zůstává trvalým tématem v oblasti filmových studií. Tento monotematický sborník znovu oživuje otázku autorství ve spojení s většinou problémů identity – ve filmu, v tržním prostředí, ve společnosti, v oblasti kultury apod. -- ISBN 0-415-93994-1 (brož.)

CAMERON-WILSON, James
Hollywood : the new generation : the hottest young stars in Hollywood / James Cameron-Wilson. -- 1st publ. -- London : B.T. Batsford, 1997. -- 220 s. : il., portréty. -- Úvod, filmografie v textu - Slovník mladé generace holywoodských herců a hereček 90. let minulého století. Každé heslo obsahuje biografickou a filmografickou část a fotografie dotyčných osobností (portrétních i z filmů). -- ISBN 0-7134-8119-6 (brož.)

CINEMA
Cinema all the time : an anthology of czech film theory and criticism, 1908–1939 / edited by Jaroslav Anděl and Petr Szczepanik ; translated by Kevin B. Johnson. -- 1st publ. -- Prague ; Ann Arbor : National Film Archive : Michigan Slavic Publications, 2008. -- 315 s. -- (Knihovna Iluminace Series ; vol. 26). -- (Michigan Slavic Materials ; vol. 58). -- Poznámky v textu, poznámka překladatele, o autorech - Rejstřík - Anglický redukovaný překlad antologie Stále kinema, která reflektuje proměny českého myšlení o filmu v letech 1908 až 1939, tj. od doby, kdy se hlavní atrakcí biografů staly hrané filmy a kdy začínala veřejná debata o jejich kulturním významu. Pokouší se představit komplexní obraz psaní o filmu jako složitého diskurzivního pole, na němž se střetávaly nejrůznější vlivy a zájmy a kde vznikaly nečekaně novátorské myšlenky, jež dnes zařazují dějiny české filmové kultury do světového kontextu často výrazněji než samotná filmová tvorba. Zastoupení autoři působili v širokém spektru oborů jako estetici, kritici, lingvisté, divadelní a filmoví režiséři, hudební skladatelé, básníci, architekti či sociologové. - Název originálu: Stále kinema : antologie českého myšlení o filmu 1904–1950 Szczepanik, Petr, 1974- . -- Praha : Národní filmový archiv, 2008. -- 430 s.

COLOR,
Color, the film reader / edited by Angela Dalle Vacche and Brian Price. -- 1st publ. -- New York ; London : Routledge, 2006. -- x, 214 s., [8] s. barev. obr. příl. : barev. il. -- (In focus - Roudledge film readers). -- Úvod, citáty, poznámky v textu, seznam vyobrazení - Bibliografie na s. [202]-205, rejstřík - První sborník věnovaný úloze barvy ve filmu. Studie 20 autorů (teoretici a filmaři) se v jednotlivých tematických kapitolách zaměřují na vývoj technologií a barev, jak byl vizuální styl ovlivněn změnou materiálu černobílého na barevný. Okruh filmařů, kteří se k tématu vyslovují, reprezentují např. Stan Brakhage, Sergej Ejzenštejn, Nagisa Ošima a Eric Rohmer. -- ISBN 0-415-32442-4 (brož.)

ČTYŘICET
40 let kina Hvězda a historie filmu a promítání v Uherském Hradišti / sestavil Josef Korvas. -- Uherské Hradiště : Městská kina Uherské Hradiště : Spolek přátel literatury a knihovny Bedřicha Beneše Buchlovana, 2007. -- 107 s. : il., faksim. -- Úvod, filmografie - Bibliografie na s. 105 - Jubilejní sborník věnovaný historii kina Hvězda v Uherském Hradišti a kinematografickým aktivitám tamního regionu. - Obálkový název: Kino Hvězda 1967–2007. -- (Brož.)

DIKEN, Bülent
Sociology through the projector / Bülent Diken and Carsten Bagge Laustsen. -- 1st publ. -- London ; New York : Routledge, 2008. -- xi, 143 s. -- (International Library of Sociology). -- Autor předmluvy Slavoj Žižek - Výňatky, o autorech - Bibliografie na s. 131–139, rejstřík - Monografie nazvaná Sociologie prostřednictvím projektoru se zamýšlí, jak současný

film může pomoci odpovědět na obecné, abstraktní, ale stále naléhavější otázku: co je dnes sociální? Tato kniha vysvětluje na konkrétních filmových titulech (Haman, Pán much, Město bohů, Klub rváčů, Brazil, Život je krásný) filmově interpretační vztah k současné sociální teorii, v které film funguje jako nástroj pro sociální diagnózu. -- ISBN 978-0-415-44598-6 (brož.)

FALZON, Christopher
Philosophy goes to the movies : an introduction to philosophy / Christopher Falzon. -- 2nd ed. -- London ; New York : Routledge, 2007. -- ix, 267 s. : il. -- Úvod, slovníček pojmů, - Bibliografie na s. 255–259, rejstřík - Monografie zabývající se z širší perspektivy problematikou využívání filmu k prozkoumávání filozofických myšlenek a postojů. -- ISBN 978-0-415-35726-5 (brož.)

FILM
Film, history and cultural citizenship : sites of production / edited by Tina Mai Chen, David S. Churchill. -- New York ; London : Routledge, 2007. -- 241 s. : il. -- (Routledge studies in cultural history ; 3). -- Poznámky v textu, o autorech - Bibliografie v textu, rejstřík - Monografický sborník, v němž 13 autorů zkoumá z různých hledisek (sociologického, politického, společenského, kulturního) a v různých částech světa souvislosti filmu, historie a státní příslušnosti na konkrétních filmových dílech. -- ISBN 0-415-77117-X (váz.)

HOME,
Home, exile, homeland : film, media, and the politics of place / edited by Hamid Naficy. -- New York ; London : Routledge, 1999. -- xii, 248 s. -- (AFI Film Readers). -- Autor předmluvy Homi K. Bhabha - Poznámky v textu, o autorech - Bibliografie v textu, rejstřík - Domov, lidské meze, identita, vyhnanství. Jak se tyto pojmy odrážejí u konkrétních skupin, komunit, v různém geospolečenském prostoru a času, jak je zachycen uměleckým projevem? Soubor esejů tohoto sborníku zkoumá tyto otázky jak z filozofického hlediska, tak i ve vztahu k filmu, hudbě, kyberprostoru a životní zkušenosti. Tomuto interdisciplinárními studiu jsou věnovány eseje autorů z různých oblastí, kteří diskutují o způsobu, jakým způsobem film, televize, hudba a počítačová a elektronická média formují identitu a kulturu ve stále více globalizovaném světě. -- ISBN 0-415-91947-9 (brož.)

CHAUDHURI, Shohini
Feminist film theorists : Laura Mulvey, Kaja Silverman, Theresa de Lauretis, Barbara Creed / Shohini Chaudhuri. -- 1st publ. -- London ; New York : Routledge, 2006. -- x, 148 s. -- (Routledge critical thinkers). -- Ediční předmluva, výňatky - Bibliografie na s. [129]–142, rejstřík - Monografie, jejíž autorka analyzuje průlomové práce čtyř průkopnic feministické filmové teorie (Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa De Lauretis a Barbara Creed). -- ISBN 0-415-32433-5 (brož.)

IMAGINARY
Imaginary spaces : prostor, média, performance : Raum, Medien, Performance / k vydání připravily Jana Horáková, Barbara Büscher. -- 1. vyd. -- Praha : KLP, 2008. -- 229 s. : il. -- (Imaginary Spaces ; 1). -- Souběžný německý text - Předmluva, výňatky, poznámky v textu, seznam vyobrazení, o autorech - Bibliografie v textu, rejstřík jmenný - Video a experimentálny film v sivej zóne totality: niekoľko príkladov z (pre)histórie mediálneho umenia v bývalom Československu a po roku 1989 / Katarína Rusnáková - Vícejazyčný (česko-slovensko-německý) sborník esejů deseti českých, slovenských a německých autorů v kontextu pojmů prostor - média - performance. Tato kniha otevírá publikační řadu pro česko-německý dialog o historii a praxi mediálního umění, zejména vztahu médií a performance. -- ISBN 978-80-86791-44-9 (brož.)

KOSANOVIĆ, Dejan
A short history of cinema in Serbia and Montenegro. Part 1, 1896–1945 / Dejan Kosanović. -- 1. izd. -- Beograd : Jugoslovenska kinoteka : Direkcija FEST-a, 2004. -- 47 s. : il.,. -- První část knižní monografie seznamující ve stručnosti s dějinami kinematografie v Srbsku a Černé Hoře od počátků do roku 1945. -- ISBN 86-83513-04-1 (brož.)

KRACAUER, Siegfried
Ornament masy : eseje / Siegfried Kracauer ; [z německého originálu ... přeložil Milan Váňa ; předmluvu napsala Petra Hanáková]. -- Vyd. 1. -- Praha : Academia, 2008. -- 292 s. -- (Europa ; sv. 14). -- Předmluva, citáty, poznámky v textu, o autorovi - Kalikový květ: filmové město UFA v Neubabelsbergu, s. 243–249 - Prosté krámské jdou do kina, s. 250–261 - Film 1928, s. 262–274 - Kult rozptýlení: o berlínských filmových palácích, s. 275–280 - Soubor esejů německého filmového teoretika, sociologa a historika (1889–1966), jednoho z nejzajímavějších myslitelů 20. století. Témata esejů jsou zdánlivě všední, často jde o jevy, které vypadají zcela neproblematicky, dokud se na ně nezaměří autorův pohled. Kracauer se zabývá také knihami, které ovlivnily evropské myšlení, osobnostmi ze světa literatury, umění a filozofie. - Název originálu: Das Ornament der Masse / Kracauer, Siegfried, 1889-1966. -- Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1977. -- ISBN 978-80-200-1633-1 (váz.)

LOTMAN, Jurij
Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky / Jurij Michajlovič Lotman ; [z ruského originálu ... preložil Peter Mihálik]. -- 2. vyd. -- Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2008. -- 139 s. : il. -- (Camera lucida). -- Autoři doslovu Peter Michalovič a Vlastimil Zuska - Poznámky v textu, ediční poznámka - Druhé, doplněné a aktualizované vydání knihy J.M. Lotmana vychází z revidovaného překladu Petera Mihálika (Divadelní fakulta VŠMU, 1984). Významná filmologická publikace zakladatele Tartuské školy se v několika kapitolách zabývá jednotlivými kategoriemi v oblasti sémiotiky a estetiky filmu (mj. Ilúzia reality, Problém záberu, Prvky a roviny filmového jazyka, Podstata filmovej naratívnosti). - Lotmanův přístup k dané problematice vysvětlují v závěru knihy Peter Michalovič a Vlastimil Zuska. - Název originálu: Semiotika kino i problemy kinoestětiki / Lotman, Jurij, 1922–1993. -- Tallin : Eesti raamat, 1973. -- ISBN 978-80-85187-51-9 (brož.)

MACEK, Václav
Ján Kadár / Václav Macek. -- 1. vyd. -- Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2008. -- 355 s. : il., portréty. -- (Orbis pictus). -- Úvod, citáty, poznámky na s. 205–301, filmografie, ceny, anglické summary, o autorovi - Bibliografie na s. 313–337, rejstřík jmenný a názvový - Kniha analyzuje režisérovy celovečerní i krátkometrážní filmy a sleduje souvislosti jeho osobního a uměleckého života. Zároveň demytizuje spolupráci Jána Kadára a Elmara Klose a odhaluje zákulisí tvorby v různých společenských a dobových kontextech. Je doplněna o bohatý poznámkový aparát, soupis ocenění Kadárových filmů, výběrovou bibliografii a rejstříky. Text je rovněž vybaven unikátním obrazovým materiálem. -- ISBN 978-80-85187-52-6 (brož.)

MALÝ, Svatopluk
V zajetí filmu : vzpomínky kameramana / Svatopluk Malý ; [edičně připravil, filmografické údaje ověřil a ediční poznámku napsal Václav Kofroň]. -- Vyd. 1. -- Praha : Národní filmový archiv, 2008. -- 384 s., [32] s. obr. příl. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- (Knihovnička Iluminace ; 24). -- Předmluvu napsal Jan Švankmajer - Soupis obrazového doprovodu, ediční poznámka, filmografie a audiovizuální programy S. Malého, o autorovi - Rejstřík jmenný a názvový - Kniha vzpomínek významného českého kameramana Svatopluka Malého, který zasvěceně a detailně přibližuje svou profesi a práci. Více než 40 let spolupracoval na populárně-vědeckých a výukových filmech, podílel se na řadě loutkových filmů a dokumentů. Koncem 50. let navázal plodnou spolupráci s Janem Švankmajerem. -- ISBN 978-80-7004-135-2 (váz.)

PERSISTENCE
The persistence of whiteness : race and contemporary Hollywood cinema / edited by Daniel Bernardi. -- 1st publ. -- London ; New York : Routledge, 2008. -- xiii, 390 s. : portréty. -- Úvod, výňatky, citáty, poznámky v textu, slovníček pojmů, o autorech - Bibliografie na s. 373–383, rejstřík - Monografický sborník věnovaný problematice zobrazování a líčení etnických ras (černošské, asijské, židovské, latino a iberoramerické) v současném hollywoodském filmu. Ideologie třídy, etnické příslušnosti, pohlaví, národnost a sexualita jsou hlavními tématy stejně jako rozvoj filmového průmyslu a obchodu. -- ISBN 978-0-415-77413-0 (brož.)

PRESCHL, Claudia
Lachende Körper : Komikerinnen im Kino 1910er Jahre / Claudia Preschl. -- Wien : Österreichisches Filmmuseum : Synema – Gesellschaft für Film und Medien, 2008. -- 207 s. : il., portréty, faksim. -- (FilmmuseumSynemaPublikationen ; Bd. 8). -- Předmluva, výňatky, filmografie, poznámky v textu, o autorce - Bibliografie na s. 194–206 - Monografie se zabývá působením komiček v ranném období němé kinematografie v Německu (Asta Nielsen, Ossi Oswalda, Dorrit Weixler), Francii (Ellen Lowe, Sarah Duhamel) a Itálii (Gigetta Morano, Lea Giunchi Guillaume). -- ISBN 978-3-901644-27-6 (brož.)

SHAW, Lisa
Brazilian national cinema / Lisa Shaw and Stephanie Dennison. -- 1st publ. -- London ; New York : Routledge, 2007. -- xiv, 223 s. : il. -- (National Cinemas). -- Úvod, poznámky na s. 175–204, filmografie, o autorkách - Rejstřík - Monografie analyzující z mnoha hledisek brazilskou kinematografii v celém jejím vývoji. -- ISBN 978-0-415-33816-5 (brož.)

SCHARF, Inga
Nation and identity in the German cinema : homeless at home / Inga Scharf. -- 1st publ. -- New York ; London : Routledge, 2008. -- xi, 235 s. -- (Routledge advances in film studies ; 1). -- Autor předmluvy Richard Johnson - Tabulky, poznámky na s. 205–213, filmografie - Bibliografie na s. 215–219, rejstřík - Knižní studie zabývající se problematikou národní identity v dílech tvůrců tzv. Nového německého filmu (Alexander Kluge, Werner Herzog, Rainer Werner Fassbinder, Volker Schlöndorff, Wim Wenders, Edgar Reitz, Herbert Achternbusch, Helma Sanders-Brahms, Peter Lilienthal, Michael Verhoeven). -- ISBN 978-0-415-96280-3 (váz.)

STÁLE
Stále kinema : antologie českého myšlení o filmu 1904-1950 / Petr Szczepanik, Jaroslav Anděl (eds.). -- Vyd. 1. -- Praha : Národní filmový archiv, 2008. -- 430 s. -- (Knihovna Iluminace ; 25). -- Poznámky v textu, tabulky, komentář editorů, ediční poznámka, o autorech a editorech - Rejstřík jmenný, filmografický a věcný - Tato antologie reflektuje proměny českého myšlení o filmu v letech 1904 až 1950, tj. od doby, kdy se hlavní atrakcí biografů staly hrané filmy a kdy začínala veřejná debata o jejich kulturním významu, až do zrušení poválečného Československého filmového ústavu, který byl poslední výspou relativně svobodného filmologického bádání v době stalinismu. Pokouší se představit komplexní obraz psaní o filmu jako složitého diskurzivního pole, na němž se střetávaly nejrůznější vlivy a zájmy a kde vznikaly nečekaně novátorské myšlenky, jež dnes zařazují dějiny české filmové kultury do světového kontextu často výrazněji než samotná filmová tvorba. Zastoupení autoři působili v širokém spektru oborů jako estetici, kritici, lingvisté, divadelní a filmoví režiséři, hudební skladatelé, básníci, architekti či sociologové. - Název originálu: Cinema all the time : an anthology of czech film theory and criticism, 1908–1939 Anděl, Jaroslav, 1949-. -- Prague : National Film Archive, 2008. -- 315 s. -- ISBN 978-80-7004-136-9 (brož.)

VORÁČ, Jiří
Ivan Passer : filmový vypravěč rozmanitostí, aneb, od Intimního osvětlení k Nomádovi / Jiří Voráč. -- Vyd. 1. -- Brno : Host, 2008. -- 318 s. : il., portréty. -- Předmluva, úvod, poznámky v textu, ediční poznámka, anglické summary, filmografie, o autorovi - Bibliografie na s. 281–303, rejstřík - Tato monografie se zabývá životem a dílem česko-amerického filmového režiséra Ivana Passera (nar. 10. července 1933 v Praze), jednoho z osobitých solitérů filmového průmyslu. Passer náleží k legendární generaci české nové vlny 60. let. Působil jako nejbližší spolupracovník Miloše Formana na všech jeho českých filmech a samostatně debutoval outsiderskou tragikomedií Intimní osvětlení (1965), klasickým dílem nejen české kinematografie. Po sovětské invazi v srpnu 1968 odešel do USA. V zahraničí natočil dalších patnáct filmů. Z nich obzvláště vyniklo drama Cutterova cesta (1981), které se stalo kultovním dílem amerického neonoirového a postvietnamského cyklu. -- ISBN 978-80-7294-277-0 (váz.)

WAGNER, Jon Nelson
Television at the movies : cinematic and critical approaches to american broadcasting / Jon Nelson Wagner and Tracy Biga MacLean. -- New York ; London : Continuum, 2008. -- vii, 223 s. -- Úvod, poznámky na s. 175–200, filmografie - Bibliografie na s. 209–223 - Knižní studie analyzující zobrazování televize jako vlivného média v hollywoodských filmech (Tootsie, Network, The Last Picture Show, Rollerball, The King of Comedy aj.). -- ISBN 978-0-8264-2963-6 (brož.)

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

Prostřednictvím monotematických bloků se *Iluminace* snaží podpořit koncentrovanější diskusi uvnitř oboru, vytvořit operativní prostředek dialogu s jinými obory a usnadnit zapojení zahraničních přispěvatelů. Témata jsou vybírána tak, aby korespondovala s aktuálním vývojem filmové historie a teorie ve světě a aby současně umožňovala otevírat specifické domácí otázky (revidovat problémy dějin českého filmu, zabývat se dosud nevyužitými prameny). 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 obracejte na adresu: szczepan@phil.muni.cz nebo ivan.klimes@volny.cz. V nabídce stručně popište koncepci textu; u původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran.

* * *

POKYNY PRO BIBLIOGRAFICKÉ CITACE

monografie
Rudolf S k o p e c, *Dějiny fotografie v obrazech 1890–1945*. Praha: Orbis 1963, s. 47–53.
Bill N i c h o l s, *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press 2001.
Bill N i c h o l s, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press 1991.

článek ze sborníku
Noël C a r r o l l, Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism. In: David B o r d w e l l – Noël C a r r o l l, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press 1996, s. 283–306.

článek z časopisu
Jiří V. K l í m a, Pestrý týden škole a rodině. *Pestrý týden* 5, 1930, č. 1 (4. 1.), s. 2.

článek z deníku
Anon., Nový český film „Jana". *Právo lidu* 44, 1935, č. 235 (9. 10.), s. 6.
Peter M. N i c h o l s, Standout Videos of the Year. *The New York Times*, 29. 12. 2000, s. E37.

formy opakované citace
R. S k o p e c, c. d., s. 50.
Tamtéž, s. 51.
B. N i c h o l s, *Representing Reality*, s. 243.
D. B o r d w e l l – N. C a r r o l l, c. d.

1/ 2009

Film v době vizuálních studií

(uzávěrka 31. prosince 2008)
hostující editoři čísla: Petra Hanáková a Václav Hájek

Sledujeme-li nedávnou a poměrně úspěšnou institucionalizaci vizuálních studií jako univerzitního oboru zaměřeného na význam a funkci obrazů v širším kulturním poli, můžeme si položit otázku, jak perspektiva vizuální kultury proměňuje pozici filmu a možnosti jeho analýzy v rámci moderní kultury obrazu. Jaké je místo filmu jako onehdy ještě nového, ale dnes již tradičního média v rozšířeném kontextu a pojetí vizuality, dějin vidění a teorie pohledu? Mění se významně přístup k filmu, pokud ho zařadíme do půdorysu kultury závislé na obraze a zbavíme jej tak exkluzivní pozice média, které historicky dlouho a intenzivně prosazovalo a obhajovalo vlastní specifičnost a pozici „nejmladšího umění"?
Vizuální studia pojímají obraz nehledě na jeho kulturní status a přisouzenou hodnotu jako síť procesů vytvářejících význam a afekt. Mluvíme-li souhrnně o modernitě jako o „době obrazu", po většinu jejího trvání se studium vizuálních artefaktů odehrávalo především v rámci jasně rozlišených disciplín, kategorií obrazu a médií. Každý z těchto obrazových světů měl své specifické tvůrce a komentátory, svá publika, svoji rétoriku, ať již šlo o dějiny umění, filmovou „vědu", teorii masové komunikace nebo o užší směry od psychologie vnímání až po specifické přístupy k utilitárním zobrazením, např. kartografii a její dějiny. Modernistické oddělování a vymezování specifičnosti jednotlivých médií dnes stále více ustupuje propojování a hledání styčných ploch a vzájemných inspirací mezi jednotlivými typy zobrazení. Otázkou ovšem zůstává, zda je možné zasadit studium filmu do pole vizuální kultury v kontextu interdisciplinárním, nebo se v případě vizuálních studií (či *Bildwissenschaft*) jedná spíše o transdisciplínu, jistý „zastřešující" způsob pojímání obrazů, jenž odmítá klasickou parcelaci oborů a předmětů.
Zároveň ovšem vizuální studia nejsou ahistorickým zkoumáním a pouhou konstrukcí obecně a plošně aplikovatelných modelů – zahrnují i archeologii vizuální kultury a reflektují vlastní „obrat" od oddělených disciplín k inkluzívnímu modelu zkoumání vizuálna. I přes významný návrat k ikonologii a tématu „přežívání" obrazů zde zůstává silný zájem o politické a sociální rozměry vidění a jeho proměny ve vztahu k vnímanému médiu. Nabývá ale vizuální zkušenost skutečně podobně popsatelných rozměrů, ať je již spojena s klasickým obrazem, moderní malbou, konceptuálním uměním, reklamními materiály, filmem, fotografií, digitálně vytvořeným nebo digitalizovaným obrazem, virtuální realitou či videoartem?
Můžeme se tedy ptát: Jaké nové metody a přístupy k vizuálnu přináší „věda o obraze" a „vizuální obrat", a jak je možné je aplikovat na film? Jak studium vizuální kultury komunikuje s vývojem filmové teorie, a to specificky v době, kdy se filmová teorie zdála být na ústupu? Posuzujeme-li význam, který má pro vizuální studia raná teorie umění (např. Warburg, Riegl, Einstein) a návrat k začátkům nadoborové reflexe obrazů, dává nám tento impuls také pod-

nět k přehodnocení vývoje a významu filmové teorie? Jakým způsobem film zůstává „emblémem" obratu k vizuálnu a vizualizace moderní kultury? Jak jeho význam proměňuje otázka „všedních" a vědeckých obrazů? Na které ikonologické konstanty moderní vizuální kultury se film napojuje? A nebo jsou vizuální studia jen možností, jak studovat hraniční fenomény, jako je např. videoart, který „nepatří" ani filmovým studiím, ani kunsthistorii? Tematický blok *Iluminace* nabízí prostor jak pro teoretické úvahy o nastíněných otázkách, tak pro případové studie analyzující konkrétní problémy z dějin a současnosti vizuální kultury.

Stručný výběr literatury:

Lisa Cartwright, Film and the Digital in Visual Studies: Film Studies in the Era of Convergence. *Journal of Visual Culture* 1, 2002, č. 1, s. 7–23.
Margaret Dikovitskaya, *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Cambridge, MA: MIT Press 2006.
James Elkins, *Visual Studies. A Skeptical Introduction*. New York: Routledge 2003.
Kelli Fuery – Patrick Fuery (eds), *Visual Culture and Critical Theory*. London: Arnold Publisher 2003.
Michael Ann Holly – Keith Moxey, *Art History, Aesthetics, Visual Studies (Clark Studies in the Visual Arts)*. Wiliamstown: Clark Art Institute 2003.
Nicolas Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader*. New York: Routledge 2002.
W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: Chicago University Press 2005.
Joanne Morra – Marquard Smith (eds.), *Visual Culture: Critical Concepts in Media and Cultural Studies, 4 vols*. London: Routledge 2006.
Mark Poster, Visual Studies as Media Studies. *Journal of Visual Culture* 1, 2002, č. 1, s. 67–70.
Marita Sturken – Lisa Cartwright, *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. Oxford: Oxford Univesity Press 2007.
Visual Culture Questionnaire. *October* 1996, č. 77, s. 25–70.

2/2009

Český nonfikční film do roku 1945

(uzávěrka 28. února 2009)
hostující editorka čísla: Lucie Česálková

Nebyl to pouze Christian Metz, kdo si povšimnul, že v kinematografické krajině leží veškeré takzvaně nenarativní filmové druhy v oblastech marginálních provincií, při pomyslných hranicích, zatímco fikční filmy tvoří, jak tvrdil Metz ve své prostorové metafoře, „královskou stezku" filmového výrazu. Také v rámci filmových studií bylo uvažování o nonfikční tvorbě dlouhou dobu potlačováno na úkor zkoumání fikční tvorby a hovořilo-li se o dokumentu, pak zpravidla vždy na pozadí fikce. Rozdíly mezi fikčním a nonfikčním filmem byly pak hledány v ontologickém statusu obrazu, v epistemologických odlišnostech obou typů reprezentace a v tom, jakou diskursivní funkci obecně plní.

Jedním z prvních významnějších impulsů k přezkoumávání oblastí nonfikční reprezentace v rámci filmových studií byla konference v Brightonu v roce 1978, jejíž podněty dále rozvíjela řada akcí z počátku devadesátých let minulého století. V roce 1994 se uskutečnil na ranou nonfikční tvorbu zaměřený workshop uspořádaný Nizozemským filmovým muzeem (Nederlands Filmmuseum), o rok později byla na boloňském festivalu Cinema Ritrovato předvedena kolekce nonfikčních filmů z let 1900–1914, roku 1995 představil nonfikční retrospektivu také Haus des Dokumentarfilms ve Stuttgartu, rané nonfikční snímky začal do svého programu systematičtěji zařazovat i festival v Pordenone. V návaznosti na postupné zpřístupňování vzácných archivních materiálů se otázkám nonfikčního filmu začali zodpovědněji věnovat také filmoví historikové a teoretikové. Klíčovou platformou pro prezentaci jejich výzkumu se pak stala v roce 1993 založená společnost Visible Evidence, která od prvního setkání na Duke University pravidelně pořádá mezinárodní interdisciplinární konferenci putující po různých místech světa, zaměřenou na „roli filmu, videa a dalších médií jako svědků a hlasů společenské reality" (viz <visible-evidence.org>).

Zatímco v zahraničním kontextu již revize významu nonfikční tvorby v rámci kinematografie probíhá, výzkum zaměřený na český nonfikční film je stále spíše výjimkou. Přestože rozsah archivních materiálů vztahujících se k danému tématu bude pravděpodobně omezený, je možné k českému nonfikčnímu filmu zejména v jeho počátcích přistupovat z celé řady hledisek a ptát se například po tom, kdo, jak a za jakým účelem nonfikční filmy natáčel, jak byly distribuovány a v rámci jakých programů předváděny publiku. Že v počátcích kinematografie nebyl onen prve zmiňovaný marginální status nonfikčního filmu zcela jednoznačnou záležitostí, dokazuje také český příklad. V období první republiky byla problematika nonfikční filmové tvorby diskutována zejména v debatách o kulturním poslání kinematografie a použití filmu jako nástroje lidové osvěty, což dokazují nejen dobové články v běžných i specializovaných periodicích, ale například i velmi rané, nepublikované rukopisy středoškolského profesora Josefa Plívy o významu průmyslového, školního a osvětového filmu či práce spiso-

vatele a publicisty, člena pedagogické sekce Dělnické akademie D. A. Filipa o filmu rodinném, uložené v nezpracovaných fondech NFA.

Téma českého nonfikčního filmu nabízí celou řadu dosud nezodpovězených otázek vztahujících se k filmovým společnostem, které se jeho různým žánrům věnovaly (Bratři Deglové, Guba-Film, Elektajournal, Propaga, Baťa ad.), i tvůrčím osobnostem natáčejícím pro tyto společnosti. Rekonstruovat by bylo třeba také okolnosti distribuce a následného předvádění filmů – jejich pozice ve filmových programech, speciální představení organizovaná spolky či společnostmi atp. Neméně důležitou je také otázka významu nonfikční tvorby v dobovém diskursu: tedy diskuze ohledně kulturně-výchovného potenciálu nonfikčního filmu, ale i s ní těsně spjatá problematika cenzury nonfikčních filmů. (Přestože byly nonfikční filmy obecně chápány jako osvětové, a tedy kulturně-výchovné, toto „pravidlo" se nevztahovalo například na filmy zdravotnické osvěty, ukazující často spoře oděná těla léčených pacientů.)

Je možné se také zaměřit na dílčí žánry a druhy nonfikčního filmu, na vývoj jejich stylových a formálních rysů ve vztahu k účelu filmu, a to tak, aby bylo možné prověřit, zda jsou dosud užívané kategorie aktuality či reportáže, přírodního, cestopisného, průmyslového či vědeckého a výzkumného filmu ad. při detailnějším náhledu na rané nonfikční filmy udržitelné, nebo zda je třeba je přehodnotit a pracovat s vymezením jiným: ptát se například primárně spíše po účelu, případně formě (Gunningovy „films of view" a „films of process") než tématu filmu.

Z dílčích podtémat se jako velmi zajímavé nabízí také promyšlení způsobů uvádění nonfikčních filmů v meziválečné etapě a za protektorátu. Nebylo by například možné nově periodizovat období prvních let československé kinematografie s důrazem na přechod od „varietních programů" sestavených z kratších filmů, velmi často především nonfikčních, k uvádění jednoho či dvou dlouhých fikčních snímků, případně k praxi doplňování fikčního filmu krátkým nonfikčním snímkem (zde zvláštní status týdeníků)? Pro nonfikční film jsou ovšem vedle běžných kin neméně důležité jiné okruhy uvádění – na školách, kongresech a konferencích či výstavách, v kostelech, ale i v průmyslových závodech, na školeních a schůzích různých sdružení a spolků apod. Z otázek technických je s tematikou nonfikčního filmu nejtěsněji spjata problematika soupeřících formátů a zavádění 16mm technologie.

Stručný výběr literatury:

1. monografie:

Erik Barnouw, *Documentary: A History of the Non-fiction Film*. New York: Oxford University Press 1993.

Richard Meran Barsam, *Nonfiction Film; A Critical History*. New York: Dutton 1973.

Stella Bruzzi, *New Documentary. A Critical Introduction*. New York: Routledge 2000.

Noël Carroll, Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism. In: David Bordwell – N. Carroll, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press 1996, s. 283–306.

Jack C. Ellis, *A New History of Documentary Film*. New York: Continuum 2005.

Barry Keith Grant – Jeannette Sloniowski (eds.), *Documentning the Documentary: Close*

Readings of Documentary Film and Video. Detroit: Wayne State University Press 1999.
Alison Griffiths, *Wondrous Difference. Cinema, Anthropology & Turn of the Century Visual Culture*. Columbia: Columbia University Press 2001.
William Guynn, *A Cinema of Nonfiction.* Rutherford, NJ: Associated University Press 1990.
Bill Nichols, *Introduction to documentary.* Bloomington: Indiana University Press 2001.
Bill Nichols, *Representing Reality.* Bloomington: Indiana University Press 1991.
Roger Odin, A Semiopragmatic Apporoach to Documentary Film. In: Warren Buckland (ed.),
The Film Spectator. From Sign to Mind. Amsterdam: Amsterdam University Press 1995, s. 227–335.
Carl R. Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press 1997.
Michael Renov, *Theorizing Documentary*. NY, London: Routledge 1995.
Stichting Nederlands Filmmuseum: *Uncharted Territory. Essays on Early Nonfiction Film.* Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum 1997.
Brian Winston, *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited.* London: BFI 1995.

2. tematická čísla časopisů:
Film History 13, 2001, č. 2; *Montage/av* 14, 2005, č. 2; *Montage/av* 15, 2006, č. 2.

CALL FOR PAPERS

Channels of Transition: 2nd Czech-Polish-Slovak Communication Conference

The Czech Syndicate of Journalists
&
Department of Communication and Journalism, University of Wrocław
Department of Media Studies and Journalism, Masaryk University
Department of Media Studies, Charles University
Department of Journalism, Commenius University

Brno – Telč, Czech Republic
7–9 May 2009

The conference will bring together media and communication scholars from the three neighbouring Central-Eastern European countries to discuss various aspects of media systems transition in the last two decades. Proposed as a platform for sharing communication research outcomes within the region, the event will provide an opportunity to compare particular national perspectives and to help answer the question as to whether it is possible to consider transformation of the so-called post-communist media systems a finished process and what the roles of and challenges for the media in the region twenty years after 1989 are.

Organizing committee

Prof. Bogusława Dobek-Ostrowska (University of Wroclaw, Pl), honorary chairman
Mgr. Ing. Jan Puncochar (Czech Syndicate of Journalists), conference secretary
PhDr. Irena Reifova, Ph.D. (Charles University, Prague, CR)
PhDr. Vaclav Stetka, Ph.D. (Masaryk University, Brno, CR)
PhDr. Tomas Trampota, Ph.D. (Charles University, Prague, CR)
PhDr. Peter Valček (Commenius University, Bratislava, SR)
PhDr. Jaromir Volek, Ph.D. (Masaryk University, Brno, CR)

We invite contributions elaborating on one of the conference's main thematic sections, which are as follow:

1. Historical roots and development of CEE media systems.

The documentation of developmental tendencies and diachronic approach towards the analysis of media institutions has a long tradition in CEE media studies. Given the turbulent political and cultural history of this region, which had experienced recurring periods of totalitarianism and democracy in the course of the 20th century, it is legitimate to ask to what extent and in what way these historical processes have shaped the contours of contemporary media systems in CEE countries. This section welcomes contributions aimed at a broad range of issues related to the historical role of mass media under totalitarian regimes, especially during the periods of transition and regime change, as well as papers which examine historical "legacies" of current CEE media environment.

2. From centralized media to decentralization – and back? Ownership, regulation and production.

The section will cover all reflections on the merging of contemporary media systems and economic and political powers, with special attention given to the issue of media ownership, diversity and pluralism, which are all tightly linked to the quality of public sphere. The following questions will be of particular interest for this section: How is the public sphere affected by the position of media on the scale between regimentation of their functioning and a libertarian approach? Are there attempts to reclaim the notion of responsible media behaviour? And is the question of politically contested media role still worth resuscitating in user-oriented digital media environment with its promise to fortify elements of direct democracies?

3. The power of nostalgia? Popular culture and its consumers in the age of post-totalitarian commercialisation.

The section on popular culture will unravel both the structural preferred meanings and cultural pleasures encoded/decoded, produced/consumed or simply enjoyed within the fuzzy borders of the post-communist cultural space. The focus will be on the "triple articulation" of post-communist popular culture to the former practices of rigid ideology, contemporary practices of consensus-negotiating hegemony and popular tactics potentially subverting or transforming both of them. What were the ideological patterns of totalitarian popular culture narratives in press, film, radio and television? How can the passion for the 1970s and 1980s cultural products be explained? Is contemporary popular culture consumption sanctioned by a high-brow perspective of moral hierarchies? How do the media or the audiences in their collective memory relate to the state-socialist past?

4. Old questions under new conditions? New media, new participations, new divides.

Contents and uses of new media, together with critical reflections of their taken-for-granted position in contemporary society, will be the main focus of this section, framed by the following questions: How have the new media been incorporated into CEE public and private spheres? Are there any regional actors/activities able to compete with global ventures? What is the relationship between the "traditional" mass media and the new media? What are the regional features of global digital divide and access to new technologies? Have the new media activities, carried out through Web 2.0 technologies such as blogs, file sharing tools and social network sites, had any considerable importance for processes of European integration and globalization?

5. From the "cynical collaboration" to professional cynicism? Professionalization of journalism and political communication.

The last two decades have been characterized by growing tendency towards professionalization of media organizations in CEE countries. However, this process is far from being completed, and even though certain standards of media conduct and self-regulation principles have been adopted and emphasized, journalism is still largely lacking an established identity as a profession. At the same time, other actors in the socio-political space have been turning to ever more sophisticated strategies and means of political communication in order to shape the public agenda. This section accepts papers reflecting these trends, as well as the dilemmas and challenges facing present-day journalism, which is being increasingly influenced by public relations practices. Particularly welcomed are papers examining journalists' professional values and attitudes, routines of news production or the place of traditional normative concepts such as "objectivity" and "neutrality" in the contemporary media discourse.

6. Media literacy and competent media consumption: opportunities and limits.

This section will discuss the role of media education for enhancing the ability of audiences and users to critically engage the media and their messages in the information society and the digital media environment. Welcomed are both theoretical approaches, particularly those situating the media literacy endeavors within the general framework of building participatory democracy and civil society in CEE countries, as well as papers reviewing and/or comparing practical examples of media literacy curricula, programs and projects, and offering innovative strategies for the future media educators.

7. Alternative and community media.

This section is oriented toward exploring the broad territory of non-mainstream media within the CEE region. Largely avoided by the CEE media researchers in the past, this sector is now being recognized as a fully-fledged part of a wider media system. We call for papers investigating, among other issues, the development, extent and current state of alternative/community/minority media in CEE countries, problems they are facing, as well as their specific roles and functions, particularly their potential for civic/political participation, public engagement and minority empowerment, or the role of "civic journalism" for community building and construction of local identity.

Submission guidelines

Deadline for abstracts submissions: January 31, 2009
Acceptance information delivery: February 28, 2009
Deadline for paper submissions: April 30, 2009

Abstract not longer than 400 words accompanied by a brief bio (one paragraph) should be sent to the conference assistant Radim Hladik, Charles University, Prague: (**info@channels-of-transition.eu**). Please include your name and title (as you would like it to appear on the program and nametags), department, university, and full contact details.

Visit the conference website at **http://www.channels-of-transition.eu** for further details on the organization of the event and the proposed topics.

Conference papers will be considered for publishing in a special issue of the peer-reviewed academic journal "Media Studies – Czech and Slovak Quarterly for Critical Media Reflection" (http://www.medialnistudia.cz).

Important Information

Conference language: English

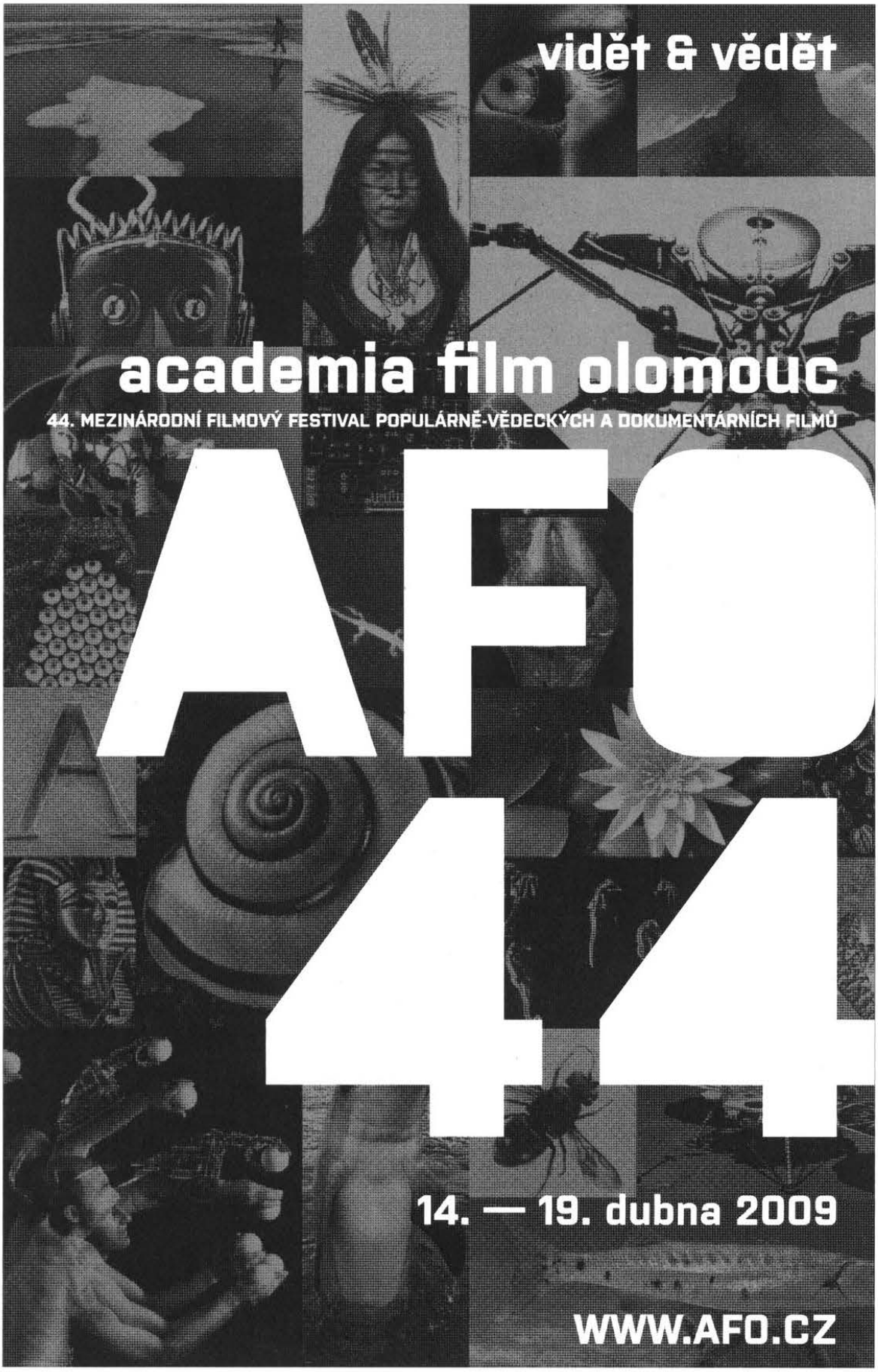
Conference fee:
Full participation – 150 EUR
Includes:
Accommodation (2 nights)
Conference registration

Conference Program
Lunches and coffee breaks (2 days)
Welcome banquet and conference dinner

Observer status – FREE of charge
Includes:
Conference registration
Conference Program
Recommended for audience without papers

Conference venue: Masaryk University Centre Telc, details at: http://telc.muni.cz/

Accommodation:
Hotel u Hrabenky Telc, details at: http://www.hotel-uhrabenky.cz/
Hotel Anton Telc, details at: http://www.hotel-anton.cz/


vidět & vědět
academia film olomouc
44. MEZINÁRODNÍ FILMOVÝ FESTIVAL POPULÁRNĚ-VĚDECKÝCH A DOKUMENTÁRNÍCH FILMŮ
AFO
44
14. — 19. dubna 2009
WWW.AFO.CZ

ILUMINACE

je recenzovaný časopis pro vědeckou reflexi kinematografie a příbuzných problémů. Byla založena v roce 1989 jako půlletník. Od svého pátého ročníku přešla na čtvrtletní periodicitu a při té příležitosti se rozšířil její rozsah i formát. Od roku 2004 je v každém čísle vyhrazen prostor pro monotematický blok textů. Od roku 2005 jsou některé monotematické bloky připravovány ve spolupráci s hostujícími editory. Iluminace přináší především původní teoretické a historické studie o filmu a dalších audiovizuálních médiích. Každé číslo obsahuje rovněž překlady zahraničních textů, jež přibližují současné badatelské trendy nebo splácejí překladatelské dluhy z minulosti. Velký prostor je v Iluminaci věnován kritickým edicím primárních písemným pramenů k dějinám kinematografie, stejně jako rozhovorům s významnými tvůrci a badateli. Zvláštní rubriky poskytují prostor k prezentaci probíhajících výzkumných projektů a nově zpracovaných archivních fondů. Jako každý akademický časopis i Iluminace obsahuje rubriku vyhrazenou recenzím domácí a zahraniční odborné literatury, zprávám z konferencí a dalším aktualitám z dění v oboru filmových a mediálních studií.

Pokyny pro autory:

Nabízení a formát rukopisů

Redakce přijímá rukopisy v elektronické podobě v editoru Word, a to e-mailem na adrese szczepan@phil.muni.cz nebo ivan.klimes@volny.cz. Doporučuje se nejprve zaslat stručný popis koncepce textu. U původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran, u rozhovorů 10–30 normostran, u ostatních 4–15; v odůvodněných případech a po domluvě s redakcí je možné tyto limity překročit. Všechny nabízené příspěvky musí být v definitivní verzi. Rukopisy studií je třeba doplnit filmografickým soupisem (odkazuje-li text na filmové tituly – dle zavedené praxe Iluminace), abstraktem v angličtině nebo češtině o rozsahu 0,5–1 normostrana, anglickým překladem názvu, biografickou notickou v délce 3–5 řádků, volitelně i kontaktní adresou. Obrázky se přijímají ve formátu JPG (s popisky a údaji o zdroji), grafy v programu Excel. Autor je povinen dodržovat citační normu časopisu (viz „Pokyny pro bibliografické citace").

Pravidla a průběh recenzního řízení

Recenzní řízení typu „peer-review" se vztahuje na odborné studie, určené pro rubriku „Články", a probíhá pod dozorem redakční rady (resp. „redakčního okruhu"), jejíž aktuální složení je uvedeno v každém čísle časopisu. Šéfredaktor má právo vyžádat si od autora ještě před započetím recenzního řízení jazykové i věcné úpravy nabízených textů nebo je do recenzního řízení vůbec nepostoupit, pokud nesplňují základní kritéria původní vědecké práce. Toto rozhodnutí musí autorovi náležitě zdůvodnit. Každou předběžně přijatou studii redakce předloží k posouzení dvěma recenzentům. Recenzenti budou vybíráni podle kritéria odborné kvalifikace v otázkách, jimiž se hodnocený text zabývá, a po vyloučení osob, které jsou v blízkém

pracovním nebo osobním vztahu s autorem. Autoři a posuzovatelé zůstávají pro sebe navzájem anonymní. Posuzovatelé vyplní formulář, v němž uvedou, zda text navrhují přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučují zamítnutí nebo přepracování, uvedou do posudku hlavní důvody, resp. podněty k úpravám. V případě požadavku na přepracování nebo při protichůdných hodnoceních může redakce zadat třetí posudek. Na základě posudků šéfredaktor přijme konečné rozhodnutí o přijetí či zamítnutí příspěvku a toto rozhodnutí sdělí v nejkratším možném termínu autorovi. Pokud autor s rozhodnutím šéfredaktora nesouhlasí, může své stanovisko vyjádřit v dopise, který redakce předá k posouzení a dalšímu rozhodnutí členům redakčního okruhu. Výsledky recenzního řízení budou archivovány způsobem, který umožní zpětné ověření, zda se v něm postupovalo podle výše uvedených pravidel a zda hlavním kritériem posuzování byla vědecká úroveň textu.

Další ustanovení

U nabízených rukopisů se předpokládá, že autor daný text dosud nikde jinde nepublikoval a že jej v průběhu recenzního řízení ani nebude nenabízet jiným časopisům. Pokud byla publikována jakákoli část nabízeného textu, autor je povinen tuto skutečnost sdělit redakci a uvést v rukopise. Nevyžádané příspěvky se nevracejí. Pokud si autor nepřeje, aby jeho text byl zveřejněn na internetových stránkách časopisu (www.iluminace.cz), je třeba sdělit nesouhlas písemně redakci.

ILUMINACE

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

Redakce / Editorial board:
IVAN KLIMEŠ
VÁCLAV KOFROŇ
PETR SZCZEPANIK
(Šéfredaktor / Editor-in-chief)

Okruh Iluminace / Circle of Iluminace:
ANNA BATISTOVÁ, MICHAL BREGANT, LUCIE ČESÁLKOVÁ, JANA DUDKOVÁ, NATAŠA ĎUROVIČOVÁ, TEREZA DVOŘÁKOVÁ MÁRIA FERENČUHOVÁ, PETRA HANÁKOVÁ, JAN HANZLÍK, JIŘÍ HORNÍČEK, MARTIN KAŇUCH, TOMÁŠ LACHMAN, MIROSLAV MARCELLI, PETR MAREŠ, PETR MÁLEK, PETER MICHALOVIČ, MIROSLAV PETŘÍČEK, 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
www.iluminace.cz

Vydává / Published by:
NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
Malešická 12, 130 00 Praha 3
tel. 271 770 509, fax 271 770 501

Sazba: studio@vemola.cz
Tisk: Marten, s. r. o.
Rukopis byl odevzdán do výroby v říjnu 2008

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 4× ročně. Cena jednoho čísla 60,– Kč
MK ČR E 55255; MIČ 47285

Předplatné zajišuje / Subscription information

Roční předplatné pro tuzemsko
180,– Kč + 40,– Kč poštovné

Adresa / Adress:
A.L.L. Production, s. r. o.
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1
tel. ++420/2/340 928 51
tel. ++420/2/340 928 30
fax ++420/2/340 928 13
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:
fotogram z filmu Františka Sádka
Oči to nevidí (1941)

3502?/2008/3

10102430 Národní filmový archiv

ILUMINACE

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

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

Světlo je katem stínu, ale současně i jeho matkou. Hra světel a stínů, pravdy a klamu, poznání a zla – co víc je život? A co víc je film? Je film jen iluze, mihotavé chvění falše a ploché zábavy, nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v prapůvodním smyslu – odhalováním krásy, pravdy a dobra v podstatě lidské i v podstatě světa? ILUMINACE proto obrací kritický paprsek reflexe na film a jeho roli, na jeho historii, teorii i společenské souřadnice v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.