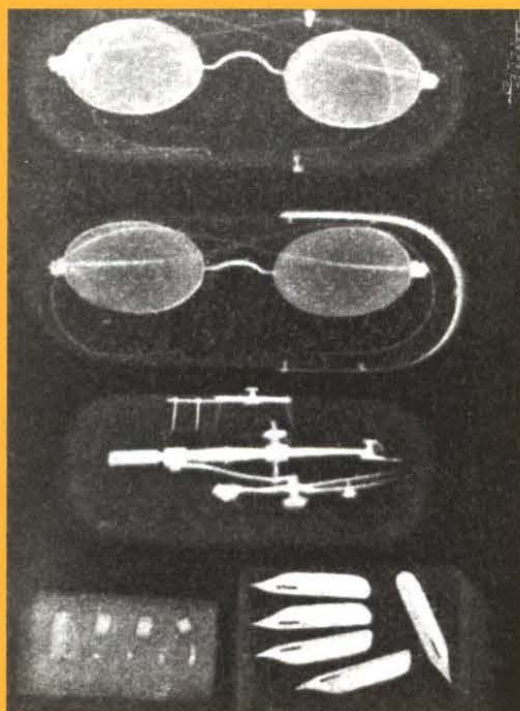


2

2011

# ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII  
A ESTETIKU FILMU



35029/2011/2-C



2

2011

## ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 23 2011 Číslo / No. 2 (82)

TÉMA:

ARCHEOLOGIE MÉDIÍ V POSTMEDIÁLNÍ DOBĚ

hostující editorka čísla: Kateřina Svatoňová

## O B S A H

### *Články*

- Michal Večeřa:** Rozvoj filmové výroby v českých zemích na konci 10. a počátkem 20. let. Případ společnosti Praga-film 5

### *Články k tématu*

#### Editorial 25

- Bernhard Siegert:** Pohled jako narušení obrazu.

Mezi mimézí a mimikry 31

- Lauren Rabinovitzová:** Slastná pokušení: Nickelodeony, zábavní parky a předvádění ženské sexuality 53

- Wanda Strauvenová:** Dilema pozorovatele: Dotýkat se, či nedotýkat? 69

- Lucie Česálková – Kateřina Svatoňová:** Mezi malbou a šalbou.

I/materiální obrazy české modernity 83

### *Rozhovor*

- Kateřina Krtilová:** Dějiny médií a média dějin.

Rozhovor s Bernhardem Siegertem 103

### *Edice a materiály*

- Ivan Klimeš:** Filmová historie z odpadkového koše 112

### *Ad Fontes*

- Tomáš Lachman:** Ocean-Film, spol. s r. o. (1922–1950) 117

### *Obzor*

- Jaromír Blažejovský:** V barvách piva, medu a vychlazené vodky

(Petra Hanáková – Kevin B. Johnson (eds.), *Visegrad Cinema.*

*Points of Contact from the New Waves to the Present*) 120

- Zuzana Chlebová:** Béla Balázs – Chvála filmového umenia

(12. česko-slovenská filmologická konferencia 2009) 125

### *Projekty*

- Pavel Skopal – Lars Karl:** Sovietisation and Planning in the Film Industries of Soviet Bloc countries. A Comparative Perspective on East Germany and Czechoslovakia, 1945–1960 (*A Book Project*) 128

### *Příloha*

Z přírůstků knihovny NFA 130

# CONTENTS

## *Articles*

- Michal Večeřa:** The Development of Film Production in the Czech Lands  
in the Late 1910s and Early 1920s. The Case of Praga-Film Company 5

## *Theme Articles*

Editorial 25

- Bernhard Siegert:** Gaze as a Disruption of Image.  
Between Mimesis and Mimicry 31
- Lauren Rabinovitz:** Temptations of Pleasure: Nickelodeons, Amusement Parks,  
and the Sights of Female Sexuality 53
- Wanda Strauven:** The Observer's Dilemma: To Touch or Not to Touch 69
- Lucie Česálková – Kateřina Svatoňová:** Between Painting and Deception.  
Im/material Images of Czech Modernity 83

## *Interview*

- Kateřina Krtilová:** History of Media and Media of History.  
Interview with Bernhard Siegert 103

## *Documents*

- Ivan Klimeš:** Film History from a Litter Bin 112

## *Ad Fontes*

- Tomáš Lachman:** Ocean-Film, spol. s r. o. (1922–1950) 117

## *Horizon*

- Jaromír Blažejovský:** The Color of Beer, Honey and Chilled Vodka  
(Petra Hanáková – Kevin B. Johnson (eds.), *Visegrad Cinema.  
Points of Contact from the New Waves to the Present*) 120
- Zuzana Chlebová:** Béla Balázs – In Praise of Film Art  
(12th Czech-Slovak Film Studies Conference 2009) 125

## *Projects*

- Pavel Skopal – Lars Karl:** Sovietisation and Planning in the Film Industries  
of Soviet Bloc countries. A Comparative Perspective on East Germany  
and Czechoslovakia, 1945–1960 (*A Book Project*) 128

## *Appendix*

- Recent Acquisitions of the NFA Library 130

107594

NÁRODNÍ FILMOVÝ  
KNIHOVNA



10107594 *Národní filmový archiv*

## ROZVOJ FILMOVÉ VÝROBY V ČESKÝCH ZEMÍCH NA KONCI 10. A POČÁTKEM 20. LET

*Případ společnosti Praga-film*

Michal Večeřa

Říjen 1918 znamenal pro české země období významných změn. Zhroutila se válkou vyčerpaná habsburská monarchie a na její místo nastoupilo nově založené Československo. Konec války s sebou přinesl i oživení svobodného podnikání, které se nevyhnulo ani oblasti filmové výroby. Stále se však nejednalo o systematickou produkci. Po státním převratu sice vzniklo velké množství společností, jejich existence ale kvůli nedostatku potřebného kapitálu nemívala dlouhého trvání, některé z nich byly zrušeny dokonce dříve, než se jim podařilo dokončit jediný film. Pro období prvních poválečných let byly až do otevření ateliéru společnosti AB v Praze na Vinohradech charakteristické improvizované a technicky nedostačující výrobní podmínky – v českých zemích se totiž nenacházel žádný moderně vybavený ateliér. Výrobci proto museli své filmy natáčet v exteriérech a spoléhat na přízeň počasí nebo v ateliérech vytvořených adaptací prostorů původně sloužících k jinému účelu, které ve většině případů nebyly vybaveny dostatkem světelných zdrojů. K vlastnímu natáčení často sloužilo zastaralé vybavení, v některých případech pocházející ještě z doby před první světovou válkou. Tyto nouzově vytvořené podmínky pak zákonitě nemohly poskytovat dostatečné zázemí pro kvalitní technické zpracování filmů a odrazily se i na jejich kvalitě. Archivní prameny a dobová periodika například často vyčítají filmům nedostatečnou velikost ateliérů, slabé osvětlení nebo špatnou čitelnost mezititulků. I proto české filmy nemohly konkurovat atraktivnějším titulům dovezeným ze zahraničí, vedle nichž navíc tvořily pouze marginální část programů kin.

Hlavním tématem tohoto textu bude činnost společnosti Praga-film,<sup>1)</sup> jedna z nejvýznamnějších filmových výroben prvních let poválečného Československa a současně jeden z prvních případů v historii české kinematografie, kdy došlo k propojení bankovního ka-

1) Ve své práci používám jako název společnosti Praga-film a ne Pragafilm. Jméno Praga-film je používáno v zápisech ze schůzí sdružení a samotná výrobní Praga-film pod tímto jménem byla zapsána do obchodního rejstříku. Kniha zápisů ze schůzí sdružení Praga-film. NFA, f. Praga-film, inv. č. 1; Záznam o zapsání společnosti Praga-film spol s r. o. do obchodního rejstříku. SOA, f. Krajský soud obchodní, sl. Praga-film, CVII-25/1.

pitálu s filmovou výrobou. Protože se z filmové produkce Praga-filmu zachovaly pouhé dva snímky – ČERTISKO (1918) a NOC NA KARLŠTEJNĚ (1919), ukázalo se jako nezbytné vycházet především z archivních pramenů. Ani ty se ale nedochovaly kompletní a jejich dochovaná část se ani okrajově nezmiňuje o přípravné a postprodukční fázi výroby, proto se zaměříme především na samotný proces natáčení. Text se pokouší zmapovat to, jak byly mezi jednotlivé pracovníky Praga-filmu přerozděleny pracovní úkoly a zároveň jakými disponoval Praga-film výrobními prostředky. Vedle toho bude věnován prostor dalším obchodním aktivitám Praga-filmu – účasti ve sdružení výrobců Československý film, obchodní dopravě Antonína Fencla do zahraničí a nakonec i samotné likvidaci společnosti.

### Praga-film – filmové sdružení v područí firmy Lucernafilm

Sdružení Praga-film, předchůdce Praga-filmu spol. s r. o., založili dne 26. června 1917 bratři Miloš<sup>2)</sup> a Václav Havlovi, synové Václava Havla, pražského stavitele a majitele paláce Lucerna, dále pak Karel Degl a bratři Jaroslav a Antonín Fenclovi. Se zapsáním Praga-filmu jako samostatné společnosti museli členové sdružení počkat, dokud Miloš Havel nedosáhl plnoletosti.<sup>3)</sup> Aby nedošlo ke zneužití jména Praga-filmu, měli Karel Degl s Václavem Havlem<sup>4)</sup> opatřit ochrannou známku na jméno sdružení, Karel Degl vedle toho ještě přislíbil vypracovat smlouvu, určující podmínky spolupráce mezi jejich sdružením a Lucernafilmem. Podle návrhu předneseného na schůzi 28. června 1917 měl Lucernafilm vzniklému sdružení poskytovat technické vybavení, odborný personál a zajišťovat zpracování filmového materiálu za ceny, jež byly v zápisu ze schůze označeny jako „sesterské“.<sup>5)</sup> Praga-film měl na oplátku poskytnout kompenzaci v podobě první kopie natočeného filmu a výhradního práva na jeden týden promítání. Režii, herce, rekvizity a náklady spojené s technickým vybavením a personálem měli na starosti samotní členové sdružení. Smlouva zároveň dočasně řešila otázku ochranné značky na jméno

- 2) Ten se roku 1917 po rozporech mezi strýcem Richardem Balášem a jeho rodiči stal ředitelem kina Lucerna. Není ale jasné, zda vedl toto kino v průběhu existence sdružení Praga-film. Jiří H o r n í č e k, *Miloš Havel a český filmový průmysl*. Praha: Karlova univerzita 2000, s. 8–9.
- 3) Bratrům Havlovým a Deglovým bylo v době existence sdružení méně než 30 let. Karel Degl se narodil roku 1896, Václav Maria Havel 1897 a nejmladší člen sdružení, Miloš Havel, v listopadu 1899. Bratři Fenclové byli oproti ostatním členům více než o deset let starší – Antonín se narodil roku 1881 a Jaroslav 1885. Jiří H a v e l k a – Elmar K l o s, *Kdo byl kdo v československém filmu před r. 1945*. Praha: ČSFÚ 1979, s. 44, 56–57, 81–82; Václav Maria H a v e l, *Mé vzpomínky*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 1993, s. 16; Rozhovor s Emou Armandovou-Vandasovou vedl Zdeněk Štábla. NFA, Sbírka zvukových dokumentů; Fencel, Jaroslav (\*1885) – pobytová přihláška pražského policejního ředitelství. NA, Policejní ředitelství I, konskripce, k. 115, obraz 240.
- 4) Zápis ze schůze sdružení se sice používá pouze jméno p. Havel, bez bližšího určení, o kterého z bratrů se jedná, ale pravděpodobně jde o Václava, jenž už byl na rozdíl od bratra Miloše plnoletý. Kniha zápisů ze schůzí sdružení Praga-film. NFA, f. Praga-film, inv. č. 1
- 5) Za zpracování každého metru negativu 20 haléřů, při vyvolávání první pozitivní kopie se cena pohybovala kolem 25 haléřů, u dalších se vyšplhala už na 40 haléřů. V nákladech na výrobu pozitivní kopie bylo započítáno i případné obarvení filmu. Za každý den, kdy se natáčelo, se Praga-film zavázal zaplatit 15 korun a za půlden 8. Strojopisná kopie návrhu obchodní smlouvy mezi sdružením Praga-film a společností Lucernafilm. NFA, f. Praga-film, inv. č. 2.



Praga-film, jež měla být prozatímně zaregistrována Lucernafilmem, přičemž by v momentě založení Praga-filmu došlo na základě blíže nespecifikovaných podmínek k jejímu převodu na nově vzniklou firmu.<sup>6)</sup>

Současně se vznikem sdružení započaly práce na natáčení filmu PRAŽSTÍ ADAMITÉ podle scénáře Antonína Fencla.<sup>7)</sup> Z neúplných informací o produkci tohoto snímku, dokončeného v září 1917, je možné odtušit rozdělení pravomocí při natáčení jen do jisté míry. Zápis z schůzí jasně definují úlohu Antonína Fencla (režisér, autor scénáře) a Karla Degla (kameraman) při realizaci, u ostatních členů je naznačena jejich úloha při samotném natáčení pouze nepřímo. Miloš Havel se sice údajně podílel na scénáři,<sup>8)</sup> ale není možné s jistotou určit, zda se jednalo o přímou účast, nebo jen o dílčí připomínky při natáčení.<sup>9)</sup> PRAŽSTÍ ADAMITÉ se premiérově promítali pod tovární značkou Lucernafilmu<sup>10)</sup> v kině Lucerna od 19. října do 1. listopadu 1917 v rámci „Českého týdne“ společně s filmy CHRÁM SV. VÍTA NA HRADČANECH a NOVÉ MĚSTO NAD METUJÍ, k nimž v průběhu těchto čtrnácti dní přibyl snímek DR. KAREL KRAMÁŘ OPĚT V PRAZE (1917) s předejrou ke Smetanově *Prodané nevěstě* a předejrou Šamberkovy hry *Josef Kajetán Tyl*.<sup>11)</sup> Kvůli problémům s cenzurními orgány muselo být z PRAŽSKÝCH ADAMITŮ vyloučeno celkem šest scén.<sup>12)</sup> Za závadný shledaly úřady nejen samotný film, ale i plakát navržený Adolfem Wenigem. Konkrétně byl kritizován pohled pana Šťovíčka směrem k dívce v plavkách na popředí plakátu.<sup>13)</sup> Když se v článku z *Neue Kino-Rundschau* ze dne 8. září 1917 objevilo oznámení, že členové německých divadel společně s p. Říhou zakládají společnost s r. o. „Pragafilm“, rozhodli se zástupci sdružení Praga-film na schůzi dne 13. září okamžitě přistoupit k zaregistrování vlastní společnosti pod stejným jménem. Bezproblémovému vzniku nové výroby se všemi dosavadními členy sdružení jako společníky ovšem stále bránil nízký věk Miloše Havla. Proto měli bratři Fenclové prozatím vést Praga-film spol. s r. o. sami, ostatní podílníci by vstoupili do nové společnosti později. K zapsání Praga-filmu do obchodního rejstříku došlo dne 17. září 1917.<sup>14)</sup> Mezitím však mezi členy sdružení vznikly spory týkající se podmínek, za nichž by bratři Havlové a Karel Degl vstoupili do nové společnosti. Ti si hodlali nárokovat právo kdykoliv přistoupit do společnosti vložním stejného obnosu, jakým byli zainteresováni Jaroslav a Antonín Fenclovi.

6) Kniha zápisů ze schůzí sdružení Praga-film. NFA, f. Praga-film, inv. č. 1

7) V zápisech ze schůzí sdružení Praga-film se objevují dva pracovní názvy – první „Pan Šťovíček – záletník“ a druhý „Když sluníčko hřeje“. Kniha zápisů ze schůzí sdružení Praga-film. NFA, f. Praga-film, inv. č. 1

8) Vladimír Opěla, *Český hraný film I. 1898-1930*. Praha: Národní filmový archiv 1995, s. 265–266.

9) Jiří Horníček, c. d., s. 13.

10) Za tuto změnu výrobní značky z Praga-filmu na Lucernafilm bratři Fenclové navíc obdrželi obnos 300 korun. Kniha zápisů ze schůzí sdružení Praga-film. NFA, f. Praga-film, inv. č. 1

11) Zdeněk Štábl, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. sv. I*. Praha: ČSFÚ 1988, s. 302–303.

12) V prvním díle ta, kde navštěvuje paní Šťovíčkovou její přítel. Z druhého dílu byla vypuštěna scéna, kde pan Šťovíček pozoruje dalekohledem koupající se ženu. V třetím musela být zkrácena část, kde byl plavkyni upevňován plovoucí pás, ze čtvrtého byly vypuštěny dvě scény, v nichž se paní Šťovíčková líbala a opalovala s přítelem. Za poslední závadnou scénu byla považována ta, v níž plavec nechal nemluvně pít pivo. Zdeněk Štábl, c. d., sv. I., s. 303.

13) Karel M. Kloz, *Z dětských let českého filmu. Český filmový zpravodaj* 1, 1921, č. 22 (23. 7.), s. 22.

14) Záznam o zapsání společnosti Praga-film spol. s r. o. do obchodního rejstříku. SOA, f. Krajský soud obchodní, sl. Praga-film, CVII-25/1.

Na schůzi 26. září 1917 se mělo jednat o prodeji natočeného filmu. Jednání ovšem nemohlo být dokončeno, protože Antonín Fencel z blíže neurčeného důvodu ze schůze odešel. Následně se všichni zbývající členové jednohlasně usnesli na likvidaci sdružení a začalo se jednat o majetkovém vyrovnání. 30. září pak byla podepsána dohoda řešící majetkové otázky. Bratři Fenclové získali každý 7 000 korun za to, že si přestanou činit nároky na zisky z natočeného filmu, který stejně jako všechn další majetek připadl ostatním členům. Prameny vůbec nezmiňují, z jakých konkrétních zdrojů kapitál použitý pro činnost sdružení pocházel. Protože existuje smlouva o spolupráci s Lucernafilmem, zdá se pravděpodobnější možnost, že potřebné výdaje kryli společníci z vlastních prostředků a sami pak i rozhodovali o postupu práce. Takový způsob vedení sdružení jim přinesl větší nezávislost při uskutečňování vlastních záměrů, ale jak se ukázalo, nesl s sebou i problém vzájemné spolupráce všech pěti členů.<sup>15)</sup> Zatímco se Karel Degl s bratry Havlovými stali po přerozdělení majetku bývalého sdružení společníky již existujícího Lucernafilmu, bratři Fenclové pokračovali sami ve vedení nově vzniklého Praga-filmu.

### **Založení Praga-filmu spol. s r. o.**

Jak již bylo zmíněno, Praga-film byl zapsán do obchodního rejstříku 17. září 1917 a jeho jedinými dvěma podílníky se stali bratři Fenclové. Sídlo pro svou společnost Antonín Fencel našel ve střešní kopuli nově postaveného paláce České banky na Václavském náměstí. Podmínky vzájemné spolupráce České banky a Praga-filmu určovala smlouva, jež vešla v platnost 3. října 1917. Protokol ze schůze výkonného výboru České banky v Praze se o ní nezmiňuje ve větších detailech, ze zápisu pouze vyplývá, že upravovala podmínky, za nichž Česká banka vykupovala od Antonína Fencela zhotovené filmy.<sup>16)</sup> První nalezený záznam o ateliéru v kopuli na terasách paláce České banky pochází ze dne 12. dubna 1918, kdy Fencel získal provozovací úvěr ve výši 4 000 a stavební v hodnotě 10 000 korun. Oba byly dle dostupných údajů určeny na vybavení zmíněného ateliéru.<sup>17)</sup>

Na podzim 1918 Česká banka odmítla poskytnout Antonínu Fenclovi další úvěr a vymínila si uvolnit finance na provoz podniku pouze za podmínky, že se sama stane společníkem firmy. Výkonný výbor České banky po jednáních s Praga-filmem odsouhlasil navýšení kmenového kapitálu. Reklamní brožury vydané Českou bankou inzerovaly jeho navýšení z 20 000 na 950 000 korun.<sup>18)</sup> Původně měla zájem se kapitálově účastnit i br-

15) Kniha zápisů ze schůzí sdružení Praga-film. NFA, f. Praga-film, inv. č. 1

16) Dohoda mezi oběma stranami byla prodloužena 23. února 1918 a znovu 24. května téhož roku. Podle smlouvy byl zhotoven zkušební film, na jehož základě se správní rada České banky měla rozhodnout o prodloužení smlouvy o spolupráci s Antonínem Fenclem. Kniha protokolů ze schůzí výkonného výboru České banky. AČNB, f. Česká banka v Praze, Protokoly výkonného výboru, ČB/17-92-230.

17) Kniha protokolů ze schůzí výkonného výboru České banky. AČNB, f. Česká banka v Praze, Protokoly výkonného výboru, ČB/17-92-220. Srov. Zdeněk Š t á b l a, c. d., sv. I., s. 299–300.

18) Reklamní brožura, upozorňující na možnost investovat kapitál do společnosti Praga-film. Částka za jeden podíl, tedy i minimální suma, kterou bylo nutné vložit do podniku, činila 10 000 korun. Reklamní brožura vyzývající k zakoupení podílu v Praga-filmu. NFA, f. Praga-film, inv. č. 3.

něnská společnost Lloydfilm vkladem v hodnotě 300 000 až 350 000 korun a s 80 000 korunami majitel biografu Kosmorama v Praze na Žižkově Šimáček. Nakonec sice k plánovanému navýšení došlo, ale bez jejich účasti.<sup>19)</sup>

Konečný seznam podílníků i s výší všech jednotlivých vkladů byl předložen na valné hromadě 20. listopadu 1918. Největší podíl v Praga-filmu, v hodnotě 290 000 korun, získala Česká banka.<sup>20)</sup> Druhým největším podílníkem se stal Antonín Fencel, který ke svému původnímu vkladu 10 000 korun přidal věcný majetek v podobě technického vybavení ateliéru a výstavního pavilonu Mánes, přestěhovaného do zahrady košířské usedlosti Kavalírka z původní zahrady Kinských na Smíchově. Jeho celkový vklad díky tomu získal hodnotu 100 000 korun. Ostatní společníci firmy vlastnili až na výjimečné případy jen podíly v hodnotě 10 000 korun. Jaroslav Fencel, bratr Antonína Fencela, prodal svůj podíl advokátu Frišovi, a tím ze společnosti vystoupil. Do obchodního rejstříku bylo navýšení kmenového kapitálu zapsáno až 20. ledna 1919.<sup>21)</sup> Česká banka v Praze zůstala poté majoritním podílníkem v Praga-filmu až do jeho úplného zlikvidování. Zároveň došlo ke změnám na postech jednatelů společnosti. Své místo opustil Jaroslav Fencel, který po svém odchodu založil Jadranskou cestovní kancelář,<sup>22)</sup> k jeho bratru Antonínu Fenclovi přibyl advokát Antonín Friš, MUDr. Jaroslav Holeka, Jaroslav Horáček a továrník Jaroslav Srb, syn bývalého generálního ředitele České banky.<sup>23)</sup> Poslední jmenovaný ale na svou funkci jednatele 23. dubna 1919 rezignoval a jako zástupce České banky ho nahradil Bohuslav Rosenkranc.<sup>24)</sup> K zahájení vlastní filmové produkce Praga-film přistoupil ještě před koncem první světové války, dříve než se Česká banka rozhodla investovat kapitál do filmové výroby již zmíněným získáním podílu v Praga-filmu.

### Produkce Praga-filmu a jeho tvůrci

Praga-film natočil za celou dobu svojí existence celkem sedmnáct hraných snímků. Pět z nich stihl natočit ještě před koncem války (ŠESTNÁCTILETÁ, V MĚSÍCI LÁSKY, ČARODĚJ, PRINCEZNA Z CHALUPY a SEN FRÁTERA ONDŘEJE) a dva roztočené dokončil až po vzniku samostatného Československa (ČERTISKO /1918/ a MACOCHA /1919/). Vyrobené filmy Praga-film uvedl až po skončení války, což pro něj údajně podle Zdeňka Štábly bylo po ob-

19) Kniha protokolů ze schůzí výkonného výboru České banky. AČNB, f. Česká banka v Praze, Protokoly výkonného výboru, ČB/17-92-233.

20) Česká banka podle Karla Degla jevila zájem o filmovou produkci již roku 1916, záměr se jí ale povedlo uskutečnit až se vznikem Praga-filmu. Z Deglova zápisníku ale není zcela jasné, co konkrétně tímto „zájmem“ míní. S největší pravděpodobností se jednalo o společnost Kinema, kterou založila Česká banka a jež měla podle původního plánu filmy nejen půjčovat ale i vyrábět. Poznámkový sešit Karla Degla o kinematografii (1914–1916). NFA, Fond Bratři Deglové, s. r. o., sign. VII, inv. č. 133; Žádost o zápis společnosti do obchodního rejstříku. SOA, f. Krajský soud obchodní, sl. Kinema, CIV-60/1.

21) Seznam podílníků Praga-filmu po navýšení kmenového kapitálu. SOA, f. Krajský soud obchodní, sl. Praga-film, CVII-25/15.

22) -a., Jaroslav Fencel. *Filmový kurýr* 12, 1938, č. 21 (12. 5.), s. 4.

23) Seznam jednatelů Praga-filmu po navýšení kmenového kapitálu. SOA, f. Krajský soud obchodní, sl. Praga-film, CVII-25/15.

24) Výpis z protokolní knihy o valných hromadách „Pragafilmu“ společnosti s r. o. SOA, f. Krajský soud obchodní, sl. Praga-film, CVII-25/18.

chodní i politické stránce výhodnější.<sup>25)</sup> Jednalo se většinou o lidové veselohry, které distribuoval do kin buď samotný Praga-film, nebo půjčovna Kinema.<sup>26)</sup> Na scénářích k nim se vedle Antonína Fencla, jenž zároveň obstarával u většiny projektů povinnosti producenta a dramaturga, podíleli většinou téměř neznámí autoři.<sup>27)</sup>

Původní produkční plány Praga-filmu zahrnovaly ještě před koncem první světové války úmysl natáčet filmy námětově čerpající z klasické české literatury, které by potenciálně mohly uspokojit i náročnější publikum. Měli to být například *Psohlavci* podle Aloise Jiráska, *Vodník* podle Karla Jaromíra Erbena, *Strakonický dudák* Josefa Kajetána Tyla či *Mefistofeles* se známým divadelním hercem Eduardem Vojanem, s výjimkou *NOCI NA KARLŠTEJNĚ* (1919) ale k realizaci žádného z nich nakonec nedošlo.<sup>28)</sup> Ani *NOC NA KARLŠTEJNĚ* ale nebyla doslovnou adaptací známé divadelní hry Jaroslava Vrchlického, scenárista Emil Vachek se totiž pouze volně inspiroval některými jejími motivy, které zasadil do příběhu dvou mladých lidí, kteří jsou shodou okolností nuceni přenocovat na Karlštejně.<sup>29)</sup> Vedle úmyslu produkovat literární adaptace měla pravděpodobně nalákat obecenstvo i krátká zmínka o záměru natáčet exteriéry svých filmů v Jugoslávii, jež se objevila v časopise *Náš Film*.<sup>30)</sup> Důvodem, proč Praga-film své ambiciózní plány nakonec neuskutečnil, pravděpodobně byla jejich přílišná finanční náročnost. Výroba snímků s dobovými kostýmy a početným komparesem by s sebou stejně jako natáčení v zahraničí nesla vysoké výrobní náklady, jež by se pak jen těžko získávaly zpět.<sup>31)</sup>

Jako jedno z nejúspěšnějších děl Praga-filmu označují pamětníci ve svých vzpomínkách snímek *MACOCHA*.<sup>32)</sup> Jeho velký úspěch přiměl vedení pražského kina Světozor, aby po

25) Zdeněk Štábla, c. d., sv. I., s. 242–243.

26) Půjčovna Kinema byla založena Českou bankou v Praze již roku 1913. Svoji činnost však zahájila až roku 1917, kdy byla dokončena stavba bankovního paláce. V letech 1918 a 1919 půjčovala filmy Praga-filmu. Jako půjčovna fungovala až do roku 1926. V následujících letech až do svého zániku roku 1949 už pouze provozovala kino Světozor v paláci České banky. Záznam o zápisu do obchodního rejstříku. SOA, f. Krajský soud obchodní, sl. Kinema, CIV-60/1.

27) Za takovou scenáristku lze považovat Zorku Janovskou (vystupovala i pod jménem Hana Temná), autorku scénářů k pěti filmům z produkce Praga-filmu. Čtyři z nich tvořila melodramata nebo zcela nenáročné komedie a pátým se stalo *ČESKÉ NEBE* (1918), které podle dostupných informací bylo spíše sledem živých obrazů, v nichž defilují významné osobnosti z české historie. Pouze v případě snímku *TANEČNICE* s ní na scénáři spolupracoval Karel M. Klos, který zároveň pracoval pro Binovcův Wetebfilm. Rozhovor s Václavem Binovcem vedl Zdeněk Štábla. NFA, Sbírka zvukových dokumentů.; Jaroslav Brož – Myrtil Frida, *Historie československého filmu v obrazech 1898–1930*. Praha: Orbis 1959, nestr.; Vladimír Opěla, c. d., s. 265–266.

28) Zdeněk Štábla, c. d., sv. I., s. 301.

29) Luboš Bartošek, *Dějiny československé kinematografie svazek 1 část 1*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1979, s. 43.; Vladimír Opěla, c. d., s. 127–128.; –, „Noc na Karlštejně“ v biografu Světozor. *Národní Politika* 60, 1920, č. 8 (8. 1.), s. 3.

30) – K. –, Praga-film do Jugoslaviie. *Náš film* 1, 1920, č. 1 (1. 5.), s. 6.

31) *STAVITEL CHRÁMU* (1919) Bratrů Deglových se stal jediným opravdu úspěšným snímkem čerpajícím z českých národních tradic, který se dokonce povedl s úspěchem exportovat do zahraničí. Interiéry sice vznikaly v improvizovaných podmínkách na dvoře malířny kulis Národního divadla, ty byly ale kombinovány s exteriérovými záběry Prahy a jejího okolí (např. Staveniště chrámu sv. Víta, Prokopské údolí nebo zatopený lom v Hlubočepích za Prahou. Zároveň si Karel Degl přizval jako spolurežiséra Antonína Novotného, významného historika umění. Jaroslav Brož – Myrtil Frida, c. d., nestr.; Luboš Bartošek, c. d., s. 66–67.

32) Tento snímek byl pamětníky označován jako jedno z nejúspěšnějších děl Praga-filmu. Vladimír Opěla, c. d., s. 110.



promítání filmu od 21. března do 3. dubna 1919 nasadilo snímek do programu znova od 11. do 24. dubna téhož roku. Podle Zdenka Štábla to byl první případ, kdy se český hraný film udržel na programu jednoho kina déle než týden.<sup>33)</sup> Inzeráty v brněnských periodikách oznamující jeho promítání kladly důraz především na námět. Téměř všechny ho označují za selskou baladu ze 17. století a zdůrazňují jeho národní charakter. Takové tematické zaměření filmů mohlo divákům přinést kulturně bližší příběhy s domácími herci, avšak vliv na úspěch u publika téměř nelze ve sledovaném období ověřit.<sup>34)</sup>

V nově vzniklém Československu bylo natočeno několik filmů, v nichž se otevřeně projevovaly nacionální tendence, a tyto vlivy se nevyhnuly ani dvěma snímkům vyrobeným Praga-filmem. První z nich, *ČESKÉ NEBE*, vznikl prakticky okamžitě po vyhlášení samostatného Československa, druhým se stala adaptace knihy spisovatele Ludvíka Očenáška, *NA POMOC DOHODĚ* (1918).<sup>35)</sup> V podobném duchu se nesl i spíše dokumentární snímek *KROČEJE* (1919).<sup>36)</sup> Film vycházel ze stejnojmenné divadelní hry Jaroslava Naumanna uváděné v přírodním divadle v Šárce v režii Antonína Fencla. Ta zachycovala pět významných momentů, jež byly součástí osvobozovacího hnutí vedoucího ke vzniku samostatného československého státu. *KROČEJE* byly uvedeny v kinu Světozor v týdnu od 24. do 30. října 1919 u příležitosti prvního výročí založení Československa.<sup>37)</sup>

Praga-film měl velkou šanci pyšnit se tím, že vytvoří jeden z prvních českých animovaných filmů. Měla se jím stát adaptace knihy *Broučci* od Jana Karafiáta, na níž začal roku 1919 pracovat architekt Bedřich Šula. Z prudkého světla obloukové lampy ale onemocněl zánětem oční rohovky, a proto musel práci na filmu přerušit ve fázi, kdy měl dohotoveny všechny figurky, rozkresleny dvě scény (návštěva kmotřičky, setkání Broučka s Beruškou) a nafilmovanou scénu, v níž se broučci učili létat. Podle Šulových slov zabránil dokončení filmu i nezáměr ze strany České banky, jež „ztratila zájem na podniku, který nebyl tak výnosný, jak snad bylo očekáváno“.<sup>38)</sup>

Kromě hrané tvorby natáčel Praga-film i krátké nonfikční filmy, jejichž počet blíže neudává ani literatura, ani archivní prameny. Před koncem první světové války vytvořil dva snímky dokumentární – *U SVATÉHO ANTONÍČKA* a *VELEHRADSKÁ POUŤ*.<sup>39)</sup> V den státního převratu, 28. října 1918, vyslal Antonín Fencel své tři kameramany a se čtvrtou kamerou do-

33) Zdeněk Štábl a, c. d., sv. II., s. 98–99.

34) On-line databáze projektu Filmové Brno. <<http://www.phil.muni.cz/filmovebrno/index.php?id=4707>>, [cit. 27. 5. 2010]

35) Kniha *Na pomoc dohodě* dokumentuje ve formě osobních zápisků snahu několika českých vlastenců přispět k porážce Rakouska-Uherska. V dokončeném filmu cenzurnímu sboru vadily především záběry prezidenta Masaryka, které následovaly po scéně, v níž byl popraven Battisti. Tyto oba obrazy měly být dle cenzurního zápisu společně z filmu vyloučeny. Cenzurní lístek k filmu *ČESKÉ NEBE*. NA. f. Ministerstvo vnitra – stará registratura, k. 209.; Ludvík Očenášek, *Na pomoc dohodě*. Praha: Ludvík Očenášek 1919.

36) Kniha protokolů ze schůzí výkonného výboru České banky. AČNB, f. Česká banka v Praze, Protokoly výkonného výboru, ČB/17-145.

37) Byl uváděn v týdnu od 24. do 30. října 1919 u příležitosti výročí vzniku Československé republiky. Zdeněk Štábl a, c. d., sv. II., s. 122–123.; –, *Kročeje* ve filmu. *Národní politika* 59, 1919, č. 251 (24. 10.), s. 3.

38) Vzpomínky na Praga-film. NFA, f. Bedřich Šula, inv. č. 4; Strojopis bez uvedení autora. NFA, f. Bedřich Šula, inv. č. 24

39) Zdeněk Štábl a, c. d., sv. I., s. 242–243.

konce vlastní manželku, aby pořizovali filmové záběry přímo z pražských ulic.<sup>40)</sup> Protože natáčeli samostatně, záleželo především na nich, jakou konkrétní událost zachytí kamerou.

V hereckém souboru Praga-filmu nebyla žádná tak výrazná filmová hvězda jako v případě Wetebfilmu a Suzanne Marwille, většinu jeho souboru tvořili herci smíchovského Švandova divadla,<sup>41)</sup> kde Antonín Fencel působil od roku 1909 jako umělecký ředitel. Konkrétně se ve filmech Praga-filmu objevovali například Rudolf Kadlec a Ema Kadlecová-Švandová, hlavní herecká dvojice zmíněného divadla,<sup>42)</sup> A. V. Jarolímek,<sup>43)</sup> Jožka Schneider, Milada Haunerová a vedle nich i někteří členové Národního divadla (např. Eduard Kohout, Rudolf Deyl). Při angažování divadelních herců nastal problém, když bylo potřeba časově skloubit jejich vystupování na divadle s dispozicemi ateliéru pronajímaného i jiným výrobnám. Tyto důvody společně s nemocí Emy Kadlecové-Švandové dokonce způsobily, že film SNĚŽENKA Z TATER (1919) nakonec zůstal nedokončen.<sup>44)</sup> Kromě toho se Antonín Fencel pokusil při Praga-filmu založit hereckou školu.<sup>45)</sup> Její frekvenci sice hráli ve vedlejších rolích několika filmů, žádný z nich se ale poté v kinematografii neproslavil.<sup>46)</sup> V některých případech zastávali vedlejší role ve filmech Praga-filmu i někteří členové Fenclovovy rodiny – otec Čeněk<sup>47)</sup> a dcera Ema.<sup>48)</sup>

Z režisérů měli zkušenosti přímo s natáčením filmů Jan Arnold Palouš, jenž spolupracoval s Maxem Urbanem v prvním válečném roce na snímku NOČNÍ DĚS, a Ferry Seidl, který hrál ve SNU STARÉHO MLÁDENCE (1910). Pouze Gabriel Hart měl za sebou kariéru na divadle, od roku 1914 totiž působil v kabaretu Červená sedma. Vedle něho zástupci Praga-filmu angažovali i jiné tvůrce jako například méně známého Olafa Laruse-Racka nebo Vladimíra Majera, kromě nich se režie dvou filmů ujal i Antonín Fencel, jenž vedle

40) Zdeněk Štábla, c. d., sv. II., s. 61. Jiří Havelka uvádí v publikaci *Kdo byl kdo v československém filmu před rokem 1945*, že pro Fencela natáčelo v ulicích Prahy dokonce šest kameramanů. Jiří Havelka – Elmar Kloš, c. d., s. 56.

41) „O zvláštním postavení Suzanne Marwille mezi českými herci v 1. polovině 20. let svědčí i výsledky hlasování obecnosti, které po vzoru podobných anket v zahraničí uspořádalo pražské kino u Vejvodů od 15. září 1922 do 4. ledna 1923 a zprávu o něm přinesla *Filmová Praha*. Suzanne Marwille se v tomto hlasování objevuje jako jediný český zástupce mezi převážně hollywoodskými hvězdami. V kategorii hereček se umístila na pátém místě (první byla Mary Pickfordová) a její film *DĚVČE Z PODSKALÍ* zaujímal šesté místo mezi hrami; český herec se v něm neobjevil žádný.“ Vladimír Chytilová, *Diskurz o českých filmových hvězdách v českém filmovém tisku 20. let*. Brno: Masarykova univerzita 2006, s. 31.

42) Rozhovor s Emou Armandovou-Vandasovou vedl Zdeněk Štábla. NFA, Sbírka zvukových dokumentů.

43) Uměleckým jménem Jarol. Jméno se objevuje i v podobě A. V. Jarol-Jarolímek. Jiří Havelka – Elmar Kloš, c. d., s. 56; Luboš Bartošek, c. d., s. 44.

44) Herold., *Sněženka z Tater. Náš film* 1, 1920, č. 1 (1. 5.), s. 6.; Luboš Bartošek, c. d., s. 43.

45) Podrobnější údaje o této herecké škole se bohužel nepodařilo dohledat, pouze v archivu policejního ředitelství se nachází zmínka o tom, že si Fencel zažádal o licenci na její provoz již 1. prosince 1917. Vyjádření policejního ředitelství k Fenclově žádosti o udělení licence k provozování kinoškoly z 12. dubna 1918. NA, f. Policejní ředitelství Praha II – všeobecná spisovna – 1941–1951, k. 2054, sign. F/378/3, list 303.

46) Luboš Bartošek, c. d., s. 44.

47) Fencel, Čeněk (\*1855) – pobyťová přihláška pražského policejního ředitelství. NA, Policejní ředitelství I, konskripce, k. 115, obraz 240.; Vladimír Opěla, c. d., s. 42, 44, 166.

48) Rozhovor s Emou Armandovou-Vandasovou vedl Zdeněk Štábla. NFA, Sbírka zvukových dokumentů.

již zmíněných PRAŽSKÝCH ADAMITŮ natočil snímek ZLATÉ SRDČKO (1916). Ze zmínky o Fenclově rozepři s manželkou během natáčení exteriérů na Karlštejně plyne, že on sám na natáčení mohl dohlížet, aniž by nutně musel daný film režírovat.<sup>49)</sup> Zkušené kameramany Josefa Brabce a Václava Münzbergra doplnila ještě jména Oldřicha Ochtábce, Maxe Jonáka, Františka Macouna, Emanuela Kabáta z Plzně a v některých případech se za kameru postavila dokonce i Fenclova vlastní manželka. Podle svědectví architekta Bohuslava Šuly pracovali v ateliéru Praga-filmu truhláři, kulisáci, elektrikáři a malíři, mimoto měl v místnostech přilehlých k ateliéru zařízenou jednoduchou laboratoř. Bohuslav Šula sice ve svých vzpomínkách zmiňuje některá jména stálých spolupracovníků, nelze ale doložit, zda jim vedení společnosti vyplácelo stálý plat, nebo byli najímáni nárazově.<sup>50)</sup> Většina tvůrčích pracovníků Praga-filmu se po jeho zániku z kinematografie vytratila. Ti, co v tomto oboru zůstali, zastávali méně významné funkce.<sup>51)</sup> S vlastní filmovou výrobou Praga-film přestal již roku 1919,<sup>52)</sup> přestože sliboval ještě na jaře následujícího roku dokončit roztočený film SNĚŽENKA Z TATER.<sup>53)</sup> Důvod, proč Praga-film ukončil svou činnost po tak krátké době, pravděpodobně nespočíval v nízké kvalitě jím vyrobených filmů, podle Karla Smrže se totiž těšily velkému úspěchu.<sup>54)</sup> Tuto hypotézu podporuje i již dříve zmíněný příklad opětovného nasazení filmu MACOCHA v kině Světozor. Podle Václava Binovce o český film jevil zájem především venkov a ne pražské publikum, což podle něho bylo způsobeno i tím, že „pražské biografy, ty prvotřídní, byly navštěvovány většinou zájemci, kteří o český jazyk neměli zájem. Poněvadž bylo dražší vstupné, tak tam chodili ti, kteří na to měli, a to byli lidé, kteří... vždyť to znáte, neměli příliš zájem o český jazyk“.<sup>55)</sup> Půjčovna Kinema se proto snažila půjčovat kinům snímky Praga-filmu jako doplňky atraktivnějších zahraničních titulů.<sup>56)</sup> Jedním z důvodů, proč se výrobky Praga-filmu netěšily takové oblibě jako dovezené snímky, byly i výrobní podmínky, v nichž jednotlivé filmy vznikaly a které se pak odrazily na jejich výsledné podobě.

49) Tamtéž.

50) Šula pracoval pouze na jednom snímku z produkce Praga-filmu, jeho další spolupráce se týkala filmů, které natočili v ateliéru Praga-filmu jiní výrobci. Vzpomínky na Praga-film. NFA, f. Bedřich Šula, inv. č. 4.

51) Byli to například stavěči kulis Křikava a Majer, architekt Bohuslav Šula, režisér a herec Vladimír Majer nebo kameraman Karel Kopřiva. Vzpomínky na Praga-film. NFA, f. Bedřich Šula, inv. č. 4.

52) Snímek FERENC SE ZAŘIZUJE vznikl již roku 1919, literatura ale často uvádí rok výroby 1921, kdy film neprošel cenzurním řízením. Dostupné zdroje ale nezmiňují, proč nebyl do té doby uveden do kin. Vladimír O p ě l a, c. d., s. 68.

53) – Herold. –, Sněženka z Tater. *Náš film* 1, 1920, č. 1 (1. 5.), s. 6.

54) Konkrétně Smrž zmiňuje snímky zejména MACOCHA, SEN FRÁTERA ONDŘEJE a ŠESTNÁCTILETÁ. Karel S m r ž, *Dějiny filmu*. Praha: Družstevní práce 1933, s. 653.

55) Rozhovor s Václavem Binovcem vedl Zdeněk Štábla. NFA, Sbírka zvukových dokumentů.

56) Nedatovaná zpráva o dosavadní činnosti Praga-filmu. NFA, f. Praga-film, inv. č. 8.

### Ateliéry, technické vybavení a natáčecí podmínky Praga-filmu

Původní ateliér Praga-filmu v kupoli paláce České banky se skládal ze dvou pater. Ve spodním se natáčelo, ve vrchním se nacházely dílny truhlářů, malířů a elektrikářů. Elektrikáři měli navíc z pracovny přímý rozhled do ateliéru a na osvětlovací park.<sup>57)</sup> Kruhová místnost o průměru deset a půl metru<sup>58)</sup> poskytovala pouze omezený prostor pro potřeby natáčení. Podle režiséra Palouše zde inscenované interiéry byly velmi stísněné, popisuje je jako: „Učiněné pokojíčky pro panenky, okno se dvěma metry zdi vlevo a vpravo, koutek salónu s nábytkem na sebe tak natlačeným, že zde nebylo k hnutí.“<sup>59)</sup> V případě, že filmaři nezbytně potřebovali docílit větší hloubky prostoru, museli využívat i dvou širokých chodeb vedoucích do ateliéru. Plnému využití jejich délky ale zamezilo nedostatečné vybavení ateliéru světelnými zdroji.<sup>60)</sup> Problémů s prostorem a osvětlením si u produkce všímala i dobová kritika. Například u snímku TANEČNICE konstatovala, že „atelier je nedostatečně velký a světelný proud slabý, resp. nedobře regulovatelný. Obraz kromě tří, čtyř scén plove jako v mlze, kterou nemůže přemoci ani soustavné viragování.“<sup>61)</sup> Stejně výtky se objevily v komentáři z časopisu *Film* k snímku ŠESTNÁCTILETÁ<sup>62)</sup> a k totožnému závěru došel i Jan Lec v úvaze „Kam spěje náš film“.<sup>63)</sup> Podle Karla Smrže ale takto trpěly především interiérové scény, exteriéry se naopak měly vyznačovat bezvadnou ostroší. Když ale porovnává výrobky Praga-filmu s produkcí firmy Pathé, dochází k závěru, že byť je produkce Praga-filmu technicky a fotograficky kvalitní, není na tak vysoké úrovni jako filmy společnosti Pathé. Konkrétně zmiňuje, že Praga-film nedosahuje takové „měkkosti a bohatosti polostínů“, obzvlášť výrazně se to mělo projevovat v záběrech snímaných proti Slunci. Stín, vytvářený zabíraným objektem, byl jednolitý, kdežto ve filmech společnosti Pathé měl tento stín „celou bohatou stupnici polostínů a plachých světél, působících velmi živě a plasticky.“<sup>64)</sup> Vedle osvětlovací techniky navíc Praga-film používal k natáčení zastaralé vybavení převzaté Antonínem Fenclem po společnosti ASUM, která zanikla roku 1914.<sup>65)</sup> Přes zmíněné problémy byl ateliér na

57) Vzpomínky na Praga-film. NFA, f. Bedřich Šula, inv. č. 4.

58) Stavební plány paláce České banky na Václavském náměstí. AČNB, f. Česká banka v Praze, Praha II. – plány ČB, Praha – Vodičkova, ČB/279-3.

59) Jan Arnold P a l o u š, Takové to bylo. *Film a doba* 9, 1963, č. 2, s. 92–93.

60) Osvětlovací park tvořily k 17. prosinci 1918 podle inventáře ateliéru tři lampy značky Jupiter. Tento údaj nesouhlasí s inventářem pořizovaným při příležitosti kapitálového vstupu České banky do Praga-filmu. V něm se uvádí čtyři obloukové lampy. Bohuslav Šula ve svých vzpomínkách mluví dokonce o sedmi dvouhořákových obloukových lampách a dvou reflektorech. Inventář ateliéru na Kavalírce. NFA, f. Praga-film, inv. č. 16.; Zařízení ateliéru a laboratoře na výrobu filmů v podkroví paláce České banky. SOA, f. Krajský soud obchodní, sl. Praga-film, CVII-25/14; Vzpomínky na Praga-film. NFA, f. Bedřich Šula, inv. č. 4.

61) -k., Glósy k českému filmu. *Kinopublikum* 1, 1920, č. 16 (28. 5.–3. 6.), s. 5.

62) Jemh., Šestnáctiletá. *Film* 1, 1919, č. 2 (1. 1.), s. 7.

63) Jan LEC, Kam spěje náš film. *Film* 1, 1919, č. 9 (15. 4.), s. 6.

64) Karel S m r ž, Český film se stránky fotografické. *Fotografické revue* 2, 1920, č. 1 (15. 4.), s. 11.

65) Jmenovitě se filmy Praga-filmu natáčely na kamery Debrie na 120 metrů, Ernemann malý model na 60 metrů a velký model. NFA, f. Praga-film, inv. č. 16.; Zařízení ateliéru a laboratoře na výrobu filmů v podkroví paláce České banky. SOA, f. Krajský soud obchodní, sl. Praga-film, CVII-25/14.



střeše paláce České banky využíván filmovými tvůrci až do roku 1921, kdy společnost AB otevřela nový ateliér v Praze na Vinohradech.<sup>66)</sup>

Praga-film, potažmo jeho jednatel Antonín Fencel, se jako první společnost v historii domácí kinematografie pokusil o výstavbu moderního filmového ateliéru, který by zajišťoval dostatečné technické zázemí pro kvalitní technické zpracování filmu. K tomuto účelu Antonín Fencel zakoupil bývalý výstavní pavilon spolku výtvarných umělců Mánes.<sup>67)</sup> Zbouraný pavilon byl 18. července 1917 prodán za 4 000 korun architektu Petru Kropáčkovi.<sup>68)</sup> O koupi pavilonu přímo Antonínem Fenclem se dostupné zdroje nezmiňují, není tedy jasné, za jakých podmínek ho získal. Při navyšování kmenového kapitálu Praga-filmu se pak pavilon stal součástí Fenclova vkladu.

Původně měl ateliér stát v Praze u Hlávkova mostu. Proti tomu se ale postavila městská rada, načež Antonín Fencel zahájil jednání o pronájmu košířské Kavalírky,<sup>69)</sup> které se na podzim 1918 změnilo ve vyjednávání o podmínkách koupě. Správní rada městská schválila prodej Kavalírky 9. dubna 1919.<sup>70)</sup> Poté ale nastala změna v městské správě, za původně stanovenou cenu nové zastupitelstvo odmítlo usedlost prodat, proto byla kupní smlouva uzavřena až 21. ledna 1920. Případné předkupní právo měla mít košířská obec.<sup>71)</sup> Přestože se cena bez všech poplatků vyšplhala až na konečných 630 000 korun, byla Praga-filmem považovaná za výhodnou kvůli údajnému poválečnému nárůstu cen pozemků.<sup>72)</sup> Výstavbu ateliéru Praga-film nestihl dokončit, pouze v přilehlé zahradě se nakonec natáčely některé exteriéry k filmu NOC NA KARLŠTEJNĚ.<sup>73)</sup>

### Účast Praga-filmu ve sdružení výrobců Československý film

Sdružení Československý film, v němž se měli spojit dohromady čeští filmoví výrobci, vzniklo téměř současně se státním převratem.<sup>74)</sup> Jeho založení inicioval Praga-film v čele s Antonínem Fenclem, dalšími členy se stali Balášův Excelsiorfilm, Wetebfilm Václa-

66) Nedatovaná zpráva o dosavadní činnosti Praga-filmu. NFA, f. Praga-film, inv. č. 8.; Zdeněk Štábl a, c. d., sv. I., s. 242.

67) Pavilon se původně nacházel v zahradě Kinských v Praze na Smíchově. První zmínka o možnosti prodeje pavilonu pochází z 3. ledna 1916. Jeho koupi nabídli zástupci spolku c. k. vojenskému stavebnímu odboru. Z obchodu ale nakonec sešlo a pavilon byl zbourán. Soubor listin vztahujících se k dřevěnému výstavnímu pavilonu spolku Mánes. Archiv hlavního města Prahy, f. Spolek výtvarných umělců Mánes, sign. 7.1.4.

68) Tamtéž.

69) Kniha protokolů ze schůzí výkonného výboru České banky. AČNB, f. Česká banka v Praze, Protokoly výkonného výboru, ČB/17-92-254.

70) Zápis ze schůze městské správy. Archiv hlavního města Prahy, f. Magistrát hlavního města Prahy I. – Protokoly sboru městské správy (duben 1919).

71) Kristýna Fabiánová, „Lamač Košíře – rosteme do šíře“. *Historie filmového ateliéru Kavalírka v Praze*. Brno: Masarykova univerzita 2007, s. 17.

72) Nedatovaná zpráva o dosavadní činnosti Praga-filmu. NFA, f. Praga-film, inv. č. 8; Kniha protokolů ze schůzí výkonného výboru České banky. AČNB, f. Česká banka v Praze, Protokoly výkonného výboru, ČB/18-11.

73) Kristýna Fabiánová, c. d., s. 18.

74) Jeho první film se promítal už první listopadovou nedělí. Zdeněk Štábl a, c. d., sv. II., s. 64.

va Binovce, firma Vlas a spol. a Bratři Deglové.<sup>75)</sup> Podle Zdeňka Štábly mělo být hlavním úkolem Československého filmu natáčení a distribuce krátkých snímků zachycujících významné události a vedle toho ještě vydávat časopis *Československý film*.<sup>76)</sup> Postupem času se mělo sdružení spojit se Syndikátem československých půjčoven filmových, nicméně Československý film se rozpadl dříve, než k tomu došlo.<sup>77)</sup>

Snaha o spolupráci v celonárodním měřítku pramenila z nacionálních tendencí, jež sílily v českých zemích koncem světové války. Ochota ke vzájemné spolupráci se nakonec ukázala jako příliš slabá, aby překonala snahu jednotlivých členů hájit vlastní zájmy.<sup>78)</sup> Drobnější spory Praga-filmu s ostatními členy sdružení pravděpodobně trvaly od jeho vzniku, ale vzájemné vztahy se vyhroutily až na začátku roku 1919. Z blíže neurčeného důvodu vystoupil 14. ledna ze sdružení Weteblfilm.<sup>79)</sup> Jeho příkladu následovala 24. ledna společnost Vlas a spol., jako hlavní důvod svého rozhodnutí označili její zástupci jednání Antonína Fencla.<sup>80)</sup> Po incidentu z 26. ledna, kdy se při filmování blíže neurčené události setkali v Praze u Invalidovny kameramani Praga-filmu, Excelsiorfilmu a Bratři Deglových, došlo k definitivnímu rozkolu. Bratři Deglové totiž několik dnů předtím navrhovali, že převezmou filmování aktualit a budou odvádět část z hrubého výtěžku do fondu sdružení. Praga-film a Excelsiorfilm ale výzvu ignorovaly a vyslaly své kameramany k Invalidovně. Tento postup Bratři Deglové považovali za odpověď na svou výzvu a sdružení označili za zrušené.<sup>81)</sup>

Mírné zdržení likvidace nastalo, když Bratři Deglové při svém vystoupení z Československého filmu žádali o podíl ze dvou objednávek neosvětleného filmového materiálu o celkové délce 50 000 metrů, jímž sdružení v tu dobu ještě disponovalo. Zástupci Praga-filmu a Excelsiorfilmu v dopise z 20. února 1919 chtěli záruku, že si na tyto zásoby nebudou firmy Weteblfilm a Vlas a spol. činit žádné nároky. Jediný nalezený návrh na přerozdělení pochází z 22. února 1919. Weteblfilm měl získat 6 000 metrů, protože z Československého filmu vystoupil ještě před uskutečněním druhé objednávky na 20 000 metrů filmové suroviny, na každou z ostatních čtyř společností by připadalo 11 000 metrů. Dostupné zdroje se ale dále nezmiňují o tom, jak vyjednávání o rozdělení filmové suroviny nakonec dopadlo.<sup>82)</sup>

Další rozpor vznikl zásluhou zástupců Excelsiorfilmu a Praga-filmu. Při vzájemných obchodech Syndikát československých půjčoven filmových naučtoval Československému filmu srážku ve výši 5 000 korun, kterou při následujících obchodních jednáních požadoval proplatit zpátky. Protože zástupci dvou výše jmenovaných výroben uznali jako

75) Rozdělení vkladů ze jmění bývalého Československého filmu, sdružení českých filmových výroben mezi společnostmi Bratři Deglové, Praga-film a Excelsiorfilm. NFA, f. Bratři Deglové, inv. č. 38.

76) Zdeněk Štábly a, c. d., sv. II., s. 64.

77) Zdeněk Štábly a, c. d., sv. II., s. 3-4.

78) Srov. Tamtéž.

79) Seznam písemností sdružení Československý film. NFA, f. Bratři Deglové, inv. č. 38.

80) Dopis od Vlas & spol. Pro sdružení Československý film. NFA, f. Bratři Deglové, inv. č. 62.

81) Dopis od Bratři Deglových pro společnost Excelsiorfilm ze dne 27. 1. 1919. NFA, f. Bratři Deglové, inv. č. 38.

82) Rozdělení vkladů ze jmění bývalého Československého filmu, sdružení českých filmových výroben mezi společnostmi Bratři Deglové, Praga-film a Excelsiorfilm. NFA, f. Bratři Deglové, inv. č. 38.

jediní členové sdružení nároky Syndikátu, museli pak celou částku zaplatit sami. Poslední zprávy o rozdělení společného majetku pochází z počátku roku 1920. V dopisu z 28. ledna podávají Bratři Deglové návrh na rozdělení zbylých financí z bankovního účtu u Ústřední banky v poměru 4 300 korun pro Praga-film, 1 900 korun pro Excelsiorfilm a 2 100 korun pro Bratry Deglovy. Vedle toho ale likvidované sdružení stále dlužilo Syndikátu 9 506 korun, z něhož měl Praga-film společně s Excelsiorfilmem splatit 8 266 korun, rozdělení částky záviselo pouze na vzájemné dohodě obou společností.<sup>83)</sup> Vedle všech výše zmíněných aktivit spojených s výrobou filmů se Praga-film stal jedním z významných dovozců a potažmo i distributorů zahraničních filmů v soudobých českých zemích.

### Dovoz filmů ze zahraničí a Československá filmová společnost

Politická orientace poválečného Československa nezbytně vedla ke snaze začít dovážet filmy z dohodových států. Domácí půjčovny byly ale stále obchodně svázané s Vídní. Bylo proto nezbytné navázat přímé kontakty s výrobny či distribučními společnostmi v Paříži nebo Londýně, od nichž by se získala promítací práva na francouzské a americké filmy.<sup>84)</sup>

První výprava za hranice se uskutečnila již měsíc po vzniku nové republiky. Pokusili se o ni Helena Svobodová, Julius Schmitt a Miloš Havel, kteří získali od tehdejšího předsedy vlády Karla Kramáře zvláštní propustku na cestu do Paříže. Tam se vydali přes Vídeň a Terst, kde je ale zadržel důstojník italské okupační armády, který je nechtěl pustit dál bez povolení nadřízených. Po několika dnech čekání se všichni tři vrátili z neúspěšné cesty domů.<sup>85)</sup>

Druhou cestu podnikl Antonín Fencel 24. ledna 1919. Odcestoval tehdy bez vědomí vlády do Paříže jako pasažér druhého mírového vlaku.<sup>86)</sup> Na své cestě zastupoval tři firmy – Praga-film, Kinemu a Excelsiorfilm. Tyto tři označoval za jediné ryze české podniky, naproti tomu o Syndikátu půjčoven a výroben mluvil jako o česko-rakouské společnosti.<sup>87)</sup> Fencel zároveň tvrdil, že jeho postup má zabránit tomu, aby Československo bylo zaplaveno rakouskými a německými filmy, až bude s Německem uzavřena mírová smlouva. V Paříži pak také získal povolení k další cestě, jež pokračovala do Londýna a poté až do Spojených států amerických. Při svých dalších obchodních jednáních si počínal podob-

83) Tamtéž. Srov. Jiří H o r n í č e k, Společnost Bratři Deglové a „První chvíle české samostatnosti“. *Iluminace* 21, 2009, č. 2, s. 156–169.

84) Zdeněk Š t á b l a, Vývoj filmového obchodu za Rakousko-Uherska a Československé republiky (1906–1939). In: Ivan K l i m e š (ed.), *Filmový sborník historický* 3. Praha: ČSFÚ 1992, s. 14.

85) Zdeněk Š t á b l a, c. d., sv. II., s. 69.

86) Jeho dcera tvrdí, že cestoval po operaci a konsul Štěpánek ho musel propašovat přes hranice. Rozhovor s Emou Armandovou-Vandasovou vedl Zdeněk Štábla. NFA, Sbírka zvukových dokumentů.

87) Kinema původně náležela do Syndikátu půjčoven a výroben, před Fenclovým odjezdem do zahraničí z něho ale vystoupila a následně se v průběhu Fenclovy cesty proti němu vymezila, což lze považovat za důkaz vzájemné rivality mezi soudobými filmovými podnikateli. Zdeněk Š t á b l a, c. d., sv. II., s. 83.

ně jako v Paříži – opět označil tři společnosti, jež zastupoval, za jediné zcela české. Zpátky do Československa se vrátil v dubnu téhož roku.<sup>88)</sup>

Zmiňovaný Syndikát půjčoven a výroben představoval druhou skupinu českých filmových podnikatelů, kteří se vydali do zahraničí kvůli nákupu dohodových snímků. Její zastupci, Julius Schmitt a Miloš Havel, uskutečnili svou první cestu v polovině února 1919. Když dorazili do Paříže, setkali se s problémy, jež způsobil Antonín Fencel tím, že označil Syndikát za česko-rakouské uskupení.<sup>89)</sup> Na své druhé cestě koncem června Miloš Havel a Julius Schmitt již jednali pouze jmény svých vlastních firem.<sup>90)</sup>

Ze zahraničí dovezli čeští podnikatelé především starší, obehnané filmy, které v zemích Dohody již ztratily na ceně. Protože je nakupovali po větších balících a nevybírali konkrétní tituly, byly jim nabídnuty velmi výhodné ceny.<sup>91)</sup>

Protože Antonín Fencel při svých cestách zastupoval nejen Praga-film, ale i Excelsior-film, bylo rozhodnuto o založení samostatné půjčovny s názvem Československá filmová společnost, která by se zabývala distribucí dovezených filmů.<sup>92)</sup> Její zakládací smlouvu podepsali dne 23. dubna 1919 dva společníci firmy, výrobní Praga-film a Excelsiorfilm<sup>93)</sup> se svými vklady v celkové výši jednoho milionu korun.<sup>94)</sup> Činnost společnosti se původně neměla omezovat na pouhé půjčování filmů, její zakladatelé zamýšleli pokrýt mnohem širší spektrum aktivit.<sup>95)</sup> Z těchto velkých plánů nakonec pravděpodobně sešlo, protože dostupné prameny se dále zmiňují pouze o půjčování filmů.<sup>96)</sup> V dubnu 1920 odkoupila Československou filmovou společnost půjčovna Kinema, která se od tohoto okamžiku starala o její fungování.<sup>97)</sup> Byť archivní prameny tvrdí, že Československá filmová

88) Štábla uvádí jako datum Fenclova návratu 30. duben 1919, Fencel byl ale přítomný založení Československé filmové společnosti již 23. dubna. Zdeněk Š t á b l a, c. d., sv. II., s. 83; Zakládací smlouva Československé filmové společnosti. NFA, f. Praga-film, inv. č. 5.

89) Pravděpodobně to bylo především kvůli společnosti Biografia, která udržovala obchodní styky s vídeňskou půjčovnou Collegia. Zdeněk Š t á b l a, c. d., sv. II., s. 88.

90) Tamtéž.

91) Zdeněk Š t á b l a, Vývoj filmového obchodu za Rakousko-Uherska a Československé republiky (1906–1939). In: Ivan K l i m e š (ed.), *Filmový sborník historický 3*. Praha: ČSFÚ 1992, s. 15–16.

92) Z dostupných pramenů a literatury lze zjistit pouze jména několika málo filmů, z nichž nelze vytvořit ani odhad celkového objemu dovezených filmů. Bohužel nelze ani blíže specifikovat způsob, jakým byly filmy Praga-filmu uváděny do programu spolu se snímky dovezenými ze zahraničí. Jediná zmínka, jež se tohoto problému dotýká, se bohužel omezuje na konstatování: „Snímky Patheových se valnou většinou velice líbily a s nimi podařilo se uplatnit tu a tam film vlastní.“ Nedatovaná zpráva o dosavadní činnosti Praga-filmu. NFA, f. Praga-film, inv. č. 8.

93) Excelsiorfilm roku 1920 již ukončil svoji činnost a o jeho dalším vlivu na chod Československé filmové společnosti se dostupné prameny ani okrajově nezmiňují. Zdeněk Š t á b l a, c. d., sv. II., s. 188.

94) Potřebné finance pro vklad kmenového kapitálu získal Praga-film od České banky. Půjčka byla schválena až do výše jednoho milionu korun. Kniha protokolů ze schůzí výkonného výboru České banky. AČNB, f. Česká banka v Praze, Protokoly výkonného výboru, ČB/17-145.

95) Podle zakládací smlouvy společnosti to měla být i výroba filmů, obchodování s vybavením kin (především s kinematografickými přístroji), provozování kin, vydávání tiskovin pro laickou i odbornou veřejnost a zakládání filiálek v Československu i za hranicemi. Zakládací smlouva Československé filmové společnosti. NFA, f. Praga-film, inv. č. 5.

96) Československá filmová společnost získala tituly jako Ganceho MATER DOLOROSA (1917), DESÁTOU SYMFO-NII (1919), snímky společnosti Pathé Frères a krátké grotesky s Haroldem Lloydem. Zdeněk Š t á b l a, c. d., sv. II., s. 101.

97) Zdeněk Š t á b l a, c. d., sv. II., s. 102.; Nedatovaná zpráva o dosavadní činnosti Praga-filmu. NFA, f. Praga-film, inv. č. 8.



společnost byla založena za účelem distribuce dovezených filmů, některé z nich půjčovala i Kinema (např. DESÁTOU SYMFONII),<sup>98)</sup> ještě předtím než odkoupila od Praga-filmu Československou filmovou společnost. Bohužel se žádný ze zdrojů blíže nezmiňuje, za jakých podmínek tyto snímky Kinema získávala. Praga-film tedy sice vykazoval na přelomu let 1919 a 1920 zisk, ten ale pocházel v první řadě z půjčování dovezených filmů prostřednictvím Československé filmové společnosti, jeho hospodaření by jinak bylo ztrátové. Samotný odprodej podílu v této společnosti půjčovně Kinema pak lze považovat za první krok směřující k likvidaci Praga-filmu.

### Likvidace Praga-filmu

Přestože Praga-film přišel po prodeji podílu v Československé filmové společnosti i o tento zdroj příjmu, mělo na valné hromadě 5. června 1920 představenstvo společnosti jednat vedle obvyklé účetní uzávěrky za předcházející rok také o navýšení kmenového kapitálu na jeden, případně až dva miliony korun.<sup>99)</sup> Navyšováním kmenového kapitálu se z Fenclovy iniciativy měla podle pozvánky z 20. srpna zabývat i mimořádná valná hromada dne 30. srpna 1920, zároveň ale advokát společnosti Antonín Friš vnesl návrh na likvidaci Praga-filmu, který byl přijat.<sup>100)</sup> Z dostupných zdrojů není možné odvodit konkrétní důvody vedoucí k rozhodnutí o likvidaci Praga-filmu. Všechny se však shodují na tvrzení, že Česká banka ztratila o další vedení takového podniku obchodní zájem.<sup>101)</sup> Podílníci Praga-filmu s největší pravděpodobností očekávali vysoké zisky při nízkých vstupních nákladech. Již samotná výroba vyžadovala nákup drahé filmové suroviny, pro kvalitní technické zpracování filmů ale bylo nutné investovat do modernizace výrobních prostředků – Praga-film ještě na přelomu 10. a 20. let využíval zastaralé vybavení převzaté po předválečné výrobě ASUM. Nejvýznamnější finanční zátěž s sebou nesla snaha zbudovat nový filmový ateliér, návratnost takovéto investice nebyla v českém prostředí pravděpodobná. Tomu nasvědčuje i snaha získat zpět vložený kapitál; Antonín Friš totiž zamýšlel podat návrh k odprodání košířské usedlosti, pokud by likvidace společnosti nebyla odsouhlasena.<sup>102)</sup>

Antonín Fencel byl jednoznačně nejrozporuplnější osobností Praga-filmu. Jeho energické prosazování obchodních zájmů Praga-filmu vzbuzovalo často nevoli jak u obchodních protivníků, tak i partnerů. Fenclova vlastní dcera popisuje svého otce jako člověka ochotného riskovat, schopného vydělat, ale i prodělat velké sumy peněz.<sup>103)</sup> Pozvánka na

98) —, Die Branchenverhältnisse in der tschechoslowakischen Republik. *Filmschau* 2, 1920, č. 6 (1. 1.), s. 10.

99) Nedatovaná zpráva o dosavadní činnosti Praga-filmu. NFA, f. Praga-film, inv. č. 8.; Pozvánka na valnou hromadu společnosti dne 5. června 1920. NFA, f. Praga-film, inv. č. 10.

100) Pozvánka na valnou hromadu společnosti dne 30. srpna 1920. NFA, f. Praga-film, inv. č. 12.

101) Rozhovor s Emou Armandovou-Vandasovou vedl Zdeněk Štábla. NFA, Sbírka zvukových dokumentů; Rozhovor s Václavem Binovcem vedl Zdeněk Štábla. NFA, Sbírka zvukových dokumentů.; Vzpomínky na Praga-film. NFA, f. Bedřich Šula, inv. č. 4.

102) Zdeněk Š t á b l a, c. d., sv. I., s. 301; Pozvánka na valnou hromadu společnosti z 30. srpna 1920. NFA, f. Praga-film, inv. č. 12.

103) Rozhovor s Emou Armandovou-Vandasovou vedl Zdeněk Štábla. NFA, Sbírka zvukových dokumentů.



mimořádnou valnou hromadu, kde se mělo projednávat navýšení kmenového kapitálu a zrušení společnosti současně, svědčí o tom, že Fencel by byl na rozdíl od České banky ochotný do ztrátového Praga-filmu investovat další finance. Antonín Fencel rezignoval na post jednatele 27. srpna 1919, o tři dny později, v den konání valné hromady, pak převodl svůj podíl v Praga-filmu o hodnotě 100 000 korun na Českou banku, jež mu za to vyplatila 40 000 korun v hotovosti a dalších 50 000 nechala převést na účet.<sup>104)</sup> V jeho jednání mohl částečně hrát roli nátlak ze strany České banky, od níž získal půjčku na provoz přírodního divadla v Šárce. Bance jako záruku musel poskytnout vedle divadelního vybavení i svůj podíl v Praga-filmu.<sup>105)</sup>

Po Fenclově odchodu začal nově jmenovaný likvidátor Praga-filmu, Jaroslav Horáček, vyjednávat s Bratry Deglovými o odkoupení technického vybavení. První návrhy na jeho cenu se pohybovaly v rozmezí od 150 000 do 170 000 korun,<sup>106)</sup> nakonec se ale zástupci zúčastněných společností domluvili na 100 000 korunách.<sup>107)</sup> Protože obec Košíře pravděpodobně nevyužila předkupní právo na koupi Kavalírky, odkoupila ji firma Srb a Štys, vyrábějící jemnou mechaniku a optiku. Jedním z majitelů této firmy byl současně bývalý jednatel Praga-filmu a člen představenstva České banky, Jaroslav Srb.<sup>108)</sup> Závodní podíly v Praga-filmu většiny společníků byly postupně odkoupeny Českou bankou. K prvnímu lednu 1923 banka disponovala kmenovým kapitálem ve výši 910 000 korun, ostatní čtyři společníci vlastnili vklady o hodnotě 10 000 korun.<sup>109)</sup> V seznamu společníků platném k 23. březnu 1923 získala Česká banka i podíl po Olze Kettnerové. V dalších letech již listiny pouze potvrzují neměnný stav v majetku společnosti, 29. června 1929 podal likvidátor Praga-filmu žádost o výmaz z obchodního rejstříku.<sup>110)</sup>

Nejvýrazněji zkomplikovala likvidaci Praga-filmu společnost, která začala používat stejné jméno, žádná s ní spojená osobnost se ale nepodílela na chodu ani likvidaci původního Praga-filmu. Vedle inzerátů v dobovém tisku nabízejících laboratorní služby se prokazatelně podílela i na dvou filmech. U prvního z nich, RADIOAMATÉRŮ (1926), je jako výrobna uvedena firma Automatic, do kin ho však již distribuovala společnost využívající jména Praga-film. U druhého snímku, JMÉNEM JEHO VELIČENSTVA (1928), již figuruje jméno Praga-film i jako výrobce. Zaměňování obou společností působilo problémy při likvidaci původního Praga-filmu. Například poštovní úřad se mylně domníval, že skuteč-

104) U Krajského soudu obchodního převod podílu oznámen až 19. listopadu 1919. Protokol z valné hromady společnosti. SOA, f. Krajský soud obchodní, sl. Praga-film, CVII-25/22.

105) Česká banka Fenclovi 19. dubna 1919 poskytla půjčku ve výši 50 000 korun na obnovení šáreckého přírodního divadla, 5. června téhož roku mu povolila navýšení úvěru o 30 000. Kniha protokolů ze schůzí výkonného výboru České banky. AČNB, f. Česká banka v Praze, Protokoly výkonného výboru, ČB/17-145, 151.

106) Kniha protokolů ze schůzí výkonného výboru České banky. AČNB, f. Česká banka v Praze, Protokoly výkonného výboru, ČB/18-65.

107) Dohoda o odkoupení technického vybavení po společnosti Praga-film. NFA, f. Bratři Deglové, inv. č. 42.

108) Kniha protokolů ze schůzí výkonného výboru České banky. AČNB, f. Česká banka v Praze, Protokoly výkonného výboru, ČB/18-115.

109) Jedním z oněch čtyř společníků byla Olga Kettnerová, která roku 1922 zemřela, což na krátkou dobu zabránilo České bance v odkupu jejího podílu v Praga-filmu. Seznam společníků Praga-filmu. SOA, f. Krajský soud obchodní, sl. Praga-film, CVII-25/41.

110) Žádost o výmaz z obchodního rejstříku. SOA, f. Krajský soud obchodní, sl. Praga-film, CVII-25/67.

ný Praga-film přesídlil z paláce České banky do Korunovační ulice č. 20, kde se nacházely laboratoře společnosti Antonína Vojtěchovského.<sup>111)</sup> Problémy se stupňovaly na přelomu let 1930 a 1931, kdy na adresu likvidovaného Praga-filmu začaly docházet žaloby určené pro druhou společnost. Proto podal Praga-film 5. března 1931 stížnost na Jiřího Válka, údajného jednatele společnosti.<sup>112)</sup> Komplikace přetrvávaly ještě do roku 1933, kdy likvidátor Praga-filmu 21. listopadu současně se žádostí o urychlení výmazu z Obchodního rejstříku podal další stížnost na firmu stejného jména v čele s Antonínem Vojtěchovským, tentokrát se sídlem v Jindřišské ulici.<sup>113)</sup> Žádné z dostupných zdrojů ale nevypovídají o jakémkoli zásahu vůči této společnosti.<sup>114)</sup> Výmaz z obchodního rejstříku byl po protahovaných peripetiích s berním úřadem proveden až 12. března 1934<sup>115)</sup> a opožděný nesouhlas berní správy s definitivním zrušením z 9. srpna téhož roku na tom již nemohl vůbec nic změnit.<sup>116)</sup>

### Závěr

Společnost Praga-film se po navýšení kmenového kapitálu na podzim 1918 stala prvním případem v československé kinematografii, kdy se bankovní ústav přímo účastnil filmové produkce. Přestože její obchodní aktivity krylo vyšší množství kapitálu, než tomu bylo u konkurenčních společností, ukončila svou činnost po pouhých dvou letech. Podle Zdeňka Štáblu neúspěšná investice České banky do Praga-filmu způsobila, že „bankovní ústavy nadlouho ztratily nejen zájem o českou filmovou výrobu, ale i důvěru k ní a raději dávaly své peníze k dispozici půjčovnám, jež se zaměřily na mnohem jistější a také rentabilnější obchod se zahraničními filmy“.<sup>117)</sup>

Produkce Praga-filmu tvořila poměrně různorodou skupinu filmů. Pod jeho firemní značkou vznikly snímky výrazně ovlivněné nacionálními tendencemi v soudobé společnosti (ČESKÉ NEBE /1918/, NA POMOC DOHODĚ /1918/), krátké situační anekdoty (SEN FRÁTERA ONDŘEJE /1918/, FERENC SE ŽENÍ /1918/), selská melodramata (SNĚŽENKA Z TATER /1919/, PRINCEZNA Z CHALUPY /1918/), komedie (ČERTISKO /1918/), snímek MACOCHA (1919) inspirovaný lidovou pověstí nebo detektivní film ČARODĚJ (1918). Svou rozmanitostí se příliš neliší od produkce Wetebfilmu. Václav Binovec pro svou společnost natočil například sociální drama EVIN HRÍCH (1919), detektivní snímek DOBRODRUŽSTVÍ JOE FOCKA (1918), legionářský snímek ZA SVOBODU NÁRODA (1920) či komedii OŠÁLENÁ KOMTESA ZUZANA (1918). Wetebfilmu se na rozdíl od Praga-filmu podařilo vyrobit několik adaptací literárních děl známých autorů, například snímek SIVOOKÝ DÉMON (1919) podle romanetta Ja-

111) Oznámení o přesídlení společnosti. SOA, f. Krajský soud obchodní, sl. Praga-film, CVII-25/68.

112) Stížnost na Jiřího Válka kvůli zneužití jména Praga-film. SOA, f. Krajský soud obchodní, sl. Praga-film, CVII-25/69.

113) Srov. Jaroslav T u z a r, Milovaná Kamera. *Film a doba* 5, 1959, č. 8–9, s. 567.

114) Žádost o urychlený výmaz společnosti. SOA, f. Krajský soud obchodní, sl. Praga-film, CVII-25/73.

115) Stvrzení o zaplacení daňového nedoplatku. SOA, f. Krajský soud obchodní, sl. Praga-film, CVII-25/76.

116) Oznámení o výmazu společnosti z obchodního rejstříku. SOA, f. Krajský soud obchodní, sl. Praga-film, CVII-25/80.

117) Zdeněk Š t á b l a, c. d., sv. II., s. 42.

kuba Arbese nebo KRASAVICI KAŤU (1919), která byla pokusem o zfilmování povídky Alexandra Sergejeviče Puškina „Kaťa“.<sup>118)</sup> Výrazně se svým tématem od výše jmenovaných nelišily ani filmy vyrobené Excelsiorfilmem.<sup>119)</sup>

Antonín Fencel v Praga-filmu vykonával činnosti, které by dnes spadaly pod profesi dramaturga a producenta. Toto postavení mu současně umožňovalo, aby si držel nad produkcí tvůrčí kontrolu i v případě, že jeho jméno není uvedeno v seznamu tvůrců konkrétního filmu (viz příklad snímku NOC NA KARLŠTEJNĚ). V případě Praga-filmu neexistují zmínky o tom, že by najímal herce a další tvůrce nastálo. Na rozdíl od toho Václav Binovec angažoval soubor spolupracovníků, s nimiž údajně podepsal kolektivní smlouvu zaručující pravidelný plat, a pro pozici dramaturga, kterou u Praga-filmu vykonával Antonín Fencel, najal Binovec Karla M. Klose.<sup>120)</sup> Výjimečný případ tvoří Bratři Deglové, kteří pro svůj snímek STAVITEL CHRÁMU získali jako spolurežiséra významného historika umění Antonína Novotného, který se specializoval na staropražský život.<sup>121)</sup> Do svých filmů obsazovaly zmíněné výrobní většinou divadelní herce. Pro Praga-film byli angažováni především herci ze souboru smíchovského Švandova divadla. Vedle toho některé společnosti založily i vlastní kinoškoly, jejichž absolventi se poté objevovali ve vedlejších rolích některých filmů. Žádná z výroben kromě Wetebfilmu však neměla vlastní filmovou hvězdu, na níž by mohla lákat publikum.

Stejně jako další výrobní neměl Praga-film velký, moderně vybavený ateliér, a proto musel své filmy natáčet v nedostačujících podmínkách malého ateliéru v kupoli paláce České banky. Omezený prostor tohoto ateliéru se podle vzpomínek režiséra Palouše projevil i při inscenování interiérů jednotlivých filmů<sup>122)</sup> a komentátor časopisu *Kinopublikum* v nich viděl nejzávažnější nedostatek produkce Praga-filmu.<sup>123)</sup> V porovnání s ateliérem Excelsiorfilmu měl však alespoň tu výhodu, že nevznikl adaptací obyčejného bytu a byl dvoupatrový. Díky tomu v něm bylo možné postavit kulisy, zatímco Gustav Machatý<sup>124)</sup> musel pokaždé nechat největší místnost ateliéru firmy Excelsiorfilm vymalovat tak, aby odpovídala právě natáčené scéně.<sup>125)</sup> Problémem všech improvizovaných ateliérů byl nedostatek světelných zdrojů, díky kterému pak byly některé filmy viditelně podexponovány. Konkrétně se jednalo například o snímek KRASAVICE KAŤA (1919) vyrobený Wetebfilmem, TANEČNICE z produkce Praga-filmu<sup>126)</sup> nebo ještě za války natočený film POLYKARP

118) Jaroslav Brož – Mytil Frida, c. d., nestr.

119) V produkci Excelsiorfilmu vzniklo pět filmů – krátká anekdota ALOISŮV LOS (1919), příběh legionáře vracejícího se domů ČESKOSLOVENSKÝ JEŽÍŠEK (1918), pásmo živých obrazů z české historie UTRPENÍM KE SLÁVĚ (1919), psychologické drama YORICKOVA LEBKA (1919) a snímek PAPÁ (1919), k němu se ale nedochovaly údaje o obsahu. Vladimír Opěl, c. d., s. 27, 44, 143, 212, 224–225.

120) Karel M. Klos kromě práce pro Wetebfilm spolupracoval na scénářích k filmům UTRPENÍM KE SLÁVĚ výrobní Excelsiorfilm, již dříve zmíněné TANEČNICE a pro Slaviafilm režíroval snímek LÁSKO TŘIKRÁT SVATÁ (1918). Vladimír Opěl, c. d., s. 104, 202, 212.

121) Luboš Bartošek, c. d., s. 66–67.

122) Jan Arnold Palouš, Takové to bylo. *Film a doba* 9, 1963, č. 2, s. 92–93.

123) -k., Glósy k českému filmu. *Kinopublikum* 1, 1920, č. 16 (28. 5.–3. 6), s. 5.

124) Machatého oficiální funkce v Excelsiorfilmu byla „faktotum“, která měla zahrnovat v jedné osobě funkci architekta, pomocného režiséra a rekvizitáře. Jaroslav Brož – Mytil Frida, Gustav Machatý – legenda a skutečnost. *Film a doba* 15, 1969, č. 4, s. 129.

125) Tamtéž.

126) -k., Glósy k českému filmu. *Kinopublikum* 1, 1920, č. 16 (28. 5.–3. 6), s. 5.

APROVISUJE (1917), který dokonce z těchto důvodů ani nemohl být uveden do kin.<sup>127)</sup> Při natáčení exteriérů se tvůrci museli spoléhat na příznivé počasí, což se v českých zeměpisných šířkách ukázalo v případě snímku KRASAVICE KAŤA (vyrobeného Wetebfilmem) jako problematické.<sup>128)</sup>

V neposlední řadě se české filmy obecně potýkaly s nezájmem publika,<sup>129)</sup> kvůli kterému provozovatelé kin raději promítali divácky atraktivnější zahraniční tituly. Právě proto půjčovna Kinema nejspíše prodala snímek z produkce Praga-filmu v jednom programu společně s jiným filmem, dovezeným ze zahraničí. Čeští distributoři navíc v zahraničí nakupovali snímky, které již prošly distribucí a zaplatily se u nich výrobní náklady, tudíž je získávali za velice výhodných podmínek. Díky všem těmto problémům bylo hospodaření Praga-filmu ztrátové a musely ho krýt právě zisky z distribuce zahraničních filmů, což nakonec bylo jednou z příčin vedoucích k rozhodnutí o jeho likvidaci.

### Bc. Michal Večeřa (1988)

Autor je studentem oboru Teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury na FF MU, zabývá se počátky filmové výroby v českých zemích. (Adresa: veceram@mail.muni.cz)

#### Citované filmy:

*Aloisův los* (*Alois vyhrál los*) (Richard F. Branal, 1919), *Čaroděj* (Antonín Fencl, 1918), *Čertisko* (Jan A. Palouš, 1918), *České nebe* (Jan A. Palouš, 1918), *Československý Ježíšek* (Richard F. Branal, 1918), *Desátá symfonie* (*La dixième symphonie*; Abel Gance, 1919), *Děvče z Podskalí* (Václav Binovec, 1922), *Dobrodružství Joe Focka* (Václav Binovec, 1918), *Dr. Karel Kramář opět v Praze* (1917), *Evin hřích* (Václav Binovec, 1919), *Ferenc se žení* (Ferenc Futurista, 1918), *Ference se zařizuje* (1921), *Chrám sv. Víta na Hradčanech* (1917), *Jménem jeho Veličenstva* (*Poprava pěšáka Kudrny*) (Antonín Vojtěchovský, 1928), *Krasavice Kaťa* (Václav Binovec, 1919), *Kročeje* (1919), *Láska třikrát svatá* (Karel M. Klos, 1918), *Macocha* (Antonín Fencl, 1919), *Mater Dolorosa* (*Mater Dolorosa*; Abel Gance, 1919), *Na pomoc Dohodě* (Gabriel Hart, 1918), *Noc na Karlštejně* (Olaf Larus-Racek, 1919), *Nové Město nad Metují* (1917), *Ošálená komtesa Zuzana* (Václav Binovec, 1918), *Papá* (Miloš Nový, 1919), *Polykarp aprovisuje* (Jan S. Kolár, 1917), *Pražští adamité* (Antonín Fencl, 1917), *Princezna z chalupy* (Jan A. Palouš, 1919), *Radioamatéři* (Josef Gabris, 1926), *Sen frátera Ondřeje* (Jan A. Palouš, 1918), *Sen starého mládence* (*Jarní sen starého mládence*) (Josef Křičenský, 1910), *Sivooký démon* (Václav Binovec, 1919), *Sněženka z Tater* (Olaf Larus-Racek, 1919), *Stavitel chrámu* (Antonín Novotný – Karel Degl, 1919), *Šestnáctiletá* (Jan A. Palouš, 1918), *Tanečnice* (Vladimír Majer, 1919), *U svatého Antonínka* (1918), *Utrpením ke slávě* (Richard F. Branal, 1919), *V měsíci lásky* (Ferry Seidl, 1918), *Velehradská pouť* (1918), *Za svobodu národa* (Václav Binovec, 1920), *Yorickova lebka* (Miloš Nový, 1919), *Zlaté srdéčko* (Antonín Fencl, 1916).

127) Vladimír O p ě l a, c. d., s. 154–155.

128) Jaroslav B r o ů – Myrtil F r í d a, c. d., nestr.

129) Nezájem českého publika nezávisle na sobě potvrzují Karel Degl i Václav Binovec. Poznámkový sešit Karla Degla o kinematografii (1914–1916). NFA, Fond Bratři Deglové, s. r. o., sign. VII, inv. č. 133.

SUMMARY

THE DEVELOPMENT OF FILM PRODUCTION  
IN THE CZECH LANDS IN THE LATE 1910s  
AND EARLY 1920s

The Case of Praga-Film Company

Michal Večeřa

In the 1910s, the development of film production in the Czech Republic was still in its initial stages. Before 1921, when the AB studio was established, film production took place under improvised conditions, and this fundamentally influenced the quality of Czech films. Praga-film, one of the most important companies operating in the second half of the 1910s, was no exception. It was founded by Antonín Fencel in September 1917 and existed until August 1920. Praga-film differed from other companies, especially in that it was the first instance in the history of Czechoslovak cinema of a banking institution investing directly in film production. Thanks to this, it had more finances at its disposal than most other contemporary film companies, which led to an effort to build the first film studio with modern equipment. This text attempts to describe the delegation of tasks among employees and means of production. Fragmented documentation, however, does not allow us to depict pre-production and post-production, as well. The text focuses also on other business activities of Praga-film: its participation in the association of film producers "Československý film" (Czecho-Slovak Cinema), Antonín Fencel's business trip abroad to acquire new films, the distribution of such films and, finally, the end of the company.

Translated by Jan Hanzlík



ARCHEOLOGIE MÉDIÍ  
V POSTMEDIÁLNÍ DOBĚ

Hlavní osou tematického bloku tohoto čísla *Iluminace* je otázka, jak lze chápat dějiny médií a co je ještě předmětem jejich zájmu. Z již přibližně 25 let trvajících debat historiků a teoretiků filmu, médií, vizuálních umění a dalších kulturních forem o problémech tradičních historiografických postupů si na pomoc bere badatelský směr nazývaný *archeologie médií*.<sup>1)</sup> Mediální archeologové se zaměřili na hledání konceptů médií novějších v dějinách médií starších a výzkum počátků jednotlivých jevů zaměnili za sledování historických souvislostí a rezonancí. Vyšli především z Foucaultovy *Archeologie vědění*, která napovídá, že každé médium v dějinách neznamena jen obraz nebo sdělení nesené konkrétním materiálem, jednu určitou kulturní formu, ale že je součástí širšího diskursu.<sup>2)</sup> Médium jako diskursivní objekt je zasazeno do sítě dalších společenských konstruktů, témat a očekávání, které se vážou na určité sociokulturní procesy a praktiky. Mediálně archeologický přístup se zaměřil jednak na výzkum cyklicky se vracejících objektů a motivů, které formují mediální kulturu, jednak na odkrývání způsobů, jak jednotlivé diskursivní tradice a formace utvářejí specifické mediální aparáty a systémy v různých historických kontextech, a tak definují jejich sociální identitu.<sup>3)</sup> Takto vymezená metoda se však na přelomu století komplikuje nejen všeprostopupující intermedialitou, ale i zásadní proměnou mediální kultury a média jako takového. Rosalind E. Kraussová mluví o *postmediální době*:

Myslím, že nejprve musím udělat čáru za slovem médium, pohřbít nános toxického odpadu a vyjít do světa lexikální svobody. „Médium“ se zdá příliš infikované, tolik ideologicky, dogmaticky, diskursivně zanesené.<sup>4)</sup>

1) Siefried Z i e l i n s k i, *Audiovisions: Cinema and Television as Entr'Actes in History*. Amsterdam: Amsterdam University Press 1999.

2) Michel F o u c a u l t, *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann & synové 2002, s. 9–22.

3) Erkki H u h t a m o, Od kaleidoskomaniaka po kyberneda: poznámky k archeologii médií. *Kino-Ikon* 6, 2002, č. 1, s. 84–85.

4) Rosalind K r a u s s, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson 2000, s. 5.

Siegfried Zielinski se pak věnuje médiu jako něčemu nekonečně rozsáhlému a všepohlcujícímu, z čeho tesáme jednotlivé tvary, texty, obrazy, interfejsy či formální postupy.<sup>5)</sup> Médium je často vnímáno nejen jako konkrétní forma, technologie a materiál, ale i jako prostředí, operace, činnost, nesymbolická forma, idea, která zakládá různé typy vnímání, vědění, a tedy své vlastní dějinnosti. Tyto koncepce ukazují, že se mění jak pojetí média, tak obecněji obrazu, jeho kontextu i jeho diváků, a že se tedy lze ptát: Jak můžeme mluvit o dějinách médií v *postmediální* době?

Soubor těchto otázek vede i k tomu, že archeologie médií, byť ještě velmi mladá, začíná nabývat odlišných podob – na jedné straně se odklání od původního foucaultovského východiska, na druhé straně se k němu naopak vrací a přimyká ještě těsněji. Siegfried Zielinski se kupříkladu začal zajímat více o subverzivní část dějin umění a zaměřil se na *anarcheologii médií*, která celý výzkum posouvá do osobnější roviny fascinovaného interdisciplinárního hledačství a sběratelství kuriozit, později do ještě otevřenějšího prostoru *variantologie*, ve kterém již disciplinární hranice mizí zcela a nově otevřený archiv všeobecných dat a znalostí umožňuje volné hledání nečekaných transhistorických souvislostí.<sup>6)</sup> Oliver Grau,<sup>7)</sup> Thomas Elsaesser,<sup>8)</sup> Erkki Huthamo a Carolyn Marvinová<sup>9)</sup> na základě historických médií definují vlastnosti nových médií a virtuálních realit, „archeologie možných budoucností“, a nalézání opakujících se *topoi* v dějinách mediálních diskursů jim pomáhá nejen odlišně nahlédnout jednotlivé zobrazovací praxe (jakými jsou například stereoskop, pohyblivá panoramata či virtuální realita), ale i odlišná percepční paradigmatata a variace diváckých zkušeností. William Uricchio sleduje, jak rozdílné technologie médií a kulturní praktiky utvářejí reprezentační strategie, ale i recepce a odlišná publika.<sup>10)</sup> Friedrich Kittler naopak zcela opomíjí divácký subjekt a zaměřuje se pouze na technologická média jako určitá *a priori*.<sup>11)</sup>

Mediální archeologie se také dostává do pozice zastřešujícího rámce či nabývá podobu inspiračního momentu. Umožňuje zkoumat obrazy z odlišných diskursů (Laura Marksová například sleduje matematické vzorce a přesahy diagramatického a algoritmického myšlení v umění, Arianna Borrelliová zkoumá metafory jako klíčové vzorce pro možný překlad mezi jednotlivými diskursy), využít odlišné metody a přístupy (Alison Griffithsová se zaměřuje na fenomenologicky orientovanou archeologii diváckého zážitku uprostřed imerzivních médií) a podnítit uměleckou tvorbu (Jeffrey Shaw, Werner Nekes,

5) Siegfried Zielinski, *The Deep Time of the Media. Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge: The MIT Press 2006, s. 32–34.

6) Siegfried Zielinski – Silvia M. Wagnermaier (eds.), *Variantology I: On Deep Time Relations of Arts, Science and Technologies*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König 2005.

7) Oliver Grau, *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. Cambridge: MIT Press 2003.

8) Thomas Elsaesser, Historie rané kinematografie a multimédia. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 113–131. Thomas Elsaesser (ed), *Early Cinema: Space Frame Narrative*. London: BFI – Bloomington: Indiana UP 1990.

9) Carolyn Marvin, *When Old Technologies Were New: Thinking About Electric Communication in the Late Nineteenth Century*. New York and Oxford: Oxford University Press 1988.

10) William Uricchio, *Media, Simultaneity, Convergence: Culture and Technology in an Age of Intermediality*. Monograph. Utrecht: Universiteit Utrecht 1997

11) Friedrich A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press 1999.

Gustav Deutsch, Péter Forgács, Zoe Beloffová, Gebhard Sengmüller, v domácím prostředí Filip Cenek, Martin Blažíček apod.).

Další větev mediálního výzkumu se částečně vzdaluje od původního archeologického vymezení a zaměřuje se na relokaci médií, na transmediální intertextualitu a vyprávění, tedy na zkoumání příběhů přecházejících mezi jednotlivými médii a toho, jak se jednotlivá topoi objevují napříč historií literatury, výtvarných zobrazení, jak proměňují filmový obraz, ať už promítaný v kinosále či na osobním počítači, jak se uplatňují ve videohrách či digitálních simulacích, jak obdobné kulturní historie vytvářejí transmediální „sítě“ veřejných prostorů.<sup>12)</sup> Podstatné je, že tyto transmediální sítě propojují historiografii, teorii a praxi, a redefinují a dekonstruuji tak pojem archivu a nepřímo transformují jeho sbírky – podloží mediálněarcheologických výzkumů. Problematizace archivu, médií či disciplinárních hranic tedy znovu nastoluje otázky, na které se zaměřuje i tematický blok textů *Illuminace*: Jak lze mluvit o archeologii médií a co vše spadá do jejího výzkumného pole?

Tato všestranná heterogenita pochopitelně zkomplikovala výběr textů, stala se nicméně inspirativní výzvou a fascinujícím podkladem k rozpravě o metodě, ale i o přesnějším zacílení čísla. Záměrem tematického bloku bylo v první řadě nastínit jednotlivé možnosti využívání archeologických konceptů k psaní dějin médií a zároveň je omezit tak, aby nedocházelo k matoucímu vrstvení témat a hromadění dílčích archeologických objevů a objektů. Celková pestrost a dynamika tohoto badatelského zaměření byla proto dále upřesňována na dvou rovinách – rovině teoretické, která ukazuje proměny pojmů a kategorií v závislosti na diskursivní a regionální tradici, a rovině aplikační, jež demonstruje odlišné způsoby práce s jedním okruhem médií. Teoretická explikace byla omezena na komparaci dvou linií myšlení, tedy myšlení, které vychází z detailního historického výzkumu vztahu mezi médii a sociokulturními praxemi (jak ho rozvíjí zejména angloamerická akademická oblast) s uvažováním spekulativnějším, jež se napájí spíše z filozofické tradice a klade si mnohem obecnější otázky ohledně proměn vědění a vnímání (jak je rozvíjeno zejména v prostředí německém). Aplikační studie pak rámuje jedna doba a jedna oblast mediálního výskytu – doba modernity s důrazem na prostor zábavních parků a výstav jakožto přehlídek mediálních variet.

Vstupní text tematického čísla představuje teoretizující a filozofující proud dějin médií – německé uvažování o medialitě a její historii, které se neptá ani tak na samotný mediální objekt, ale spíše na genezi a charakter mediálního *prostředí* jako rámce pro mediální operace a materiální předměty. Rozšíření pojmu média a zvýšení zájmu o různé typy dějinnosti pak dovoluje zkoumat nejen dějiny médií, ale i média dějin. Jelikož německý přístup k dějinám médií není mimo domácí prostředí příliš známý, vyžadoval metodologickou explikaci a bližší určení vztahů mezi jednotlivými subdisciplínami, tedy mezi filozofií a archeologií médií, kulturními technikami a mediální historiografií, kterou zde zastupuje rozhovor s autorem vstupní statě Bernhardem Siegeretem vedený ve výmaršském výzkumném centru pro výzkum kulturních technik a filozofii médií (Internationale Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie).<sup>13)</sup> Postupy německé medi-

12) Zde navazujeme na tematický blok *Illuminace* editovaný Lucií Česálkovou in *Illuminace* 23, 2011, č. 1.

13) Viz online: <<http://www.ikkm-weimar.de/>> [cit. 14. 6. 2011]

ální archeologie ilustruje Siegertova studie amimetických, aperspektivních obrazových kompozic v dějinách zobrazovací praxe. Na mnoha příkladech obrazů, jež se zřikají přídomků „otisk reality“ a „okno do světa“ či obsahují „subverzivní“ amimetické rysy, dokazuje, že krize skutečnosti a náhrada světa obrazem je technickým obrazům a novým médiím přisuzována zcela neprávem. Svou archeologií „skutečnosti“ a jejich reprezentací Siegert nejen vyvrací pojetí centrálně perspektivního obrazu jako jediného autentického zobrazení, ale i velmi aktuální představu o smrti nápodoby i o tom, že se novomediální obrazy pokoušejí „zakrývat“ či „vymazávat“ skutečnost.

Tato linie myšlení polemizuje s postupy autorů následující trojice textů, kteří vycházejí z důkladného historického výzkumu a kladou si otázky navázané na konkrétní problémy společenské a kulturní. Jelikož je tento směr v českém akademickém prostředí mnohem známější,<sup>14)</sup> nebylo zde třeba osvětlovat jeho metodologii, ale mnohem nosnější se zdálo představit jeho variabilnost při výzkumech toho, co lze v době modernity považovat za médium, jak je toto médium formováno společenskými změnami a potřebami a jak zpětně působí na dobovou dynamiku. Tuto část uvádí překlad textu Lauren Rabinovitzové, v němž se prolíná archeologický přístup s postupy nové filmové historie. Na jejich spojnici se pak vyjevuje, jaký „obraz“ ženy se rodí s modernitou a jak přesahuje do zobrazovací praxe technických obrazů. Tuto studii můžeme číst jako archeologii touhy, subjektu či tělesnosti. Text Wandy Strauvenové se zabývá již konkrétními objekty médií, přičemž zmiňovaný rys tělesnosti přesouvá na samotná média; filmové médium pak vidí jako možného následovníka vědeckých hraček, jejichž optická iluze je závislá na hmatu. Tato studie o hmatových příznacích médií nesleduje „pouze“ dějinnou linii mediálních proměn, ale přispívá i ke zkoumání archeologie interakce a psaní paralelní historie hráčství (nikoli pouze diváctví), a otevírá tak prostor pro další výzkumy fenoménu haptičnosti ve vztahu k dějinám audiovizuálních médií. Společná studie Lucie Česákové a Kateřiny Svatoňové se věnuje specifickým české modernity a ptá se na to, jak se politicky a společensky komplikované prostředí vyrovnávalo s napětím mezi potřebou saturovat audiovizuálně-haptické pole novými technickými, kinetickými, dynamickými obrazy a atrakcemi, a silně národně obrozeneckou tendencí napájející se z minulosti a tradice českého národa. Tematické číslo uzavírá edice Ivana Klimeše, která je doslova archeologickým ponorem do odpadkových košů filmových stříhačů, promítačů a archivářů: mezi odstřížky filmových pásů, jež měly zůstat zraku diváků zcela skryty. Vystřihávaná, vyhazovaná a recyklovaná filmová políčka provokují k otázce, co tyto utajené materiální stopy ukrývají, co vypovídají o dobové mediální praxi i o zapomenutých aspektech samotných mediálních textů. Všechny studie tedy z nejrůznějších pozic problematizují tra-

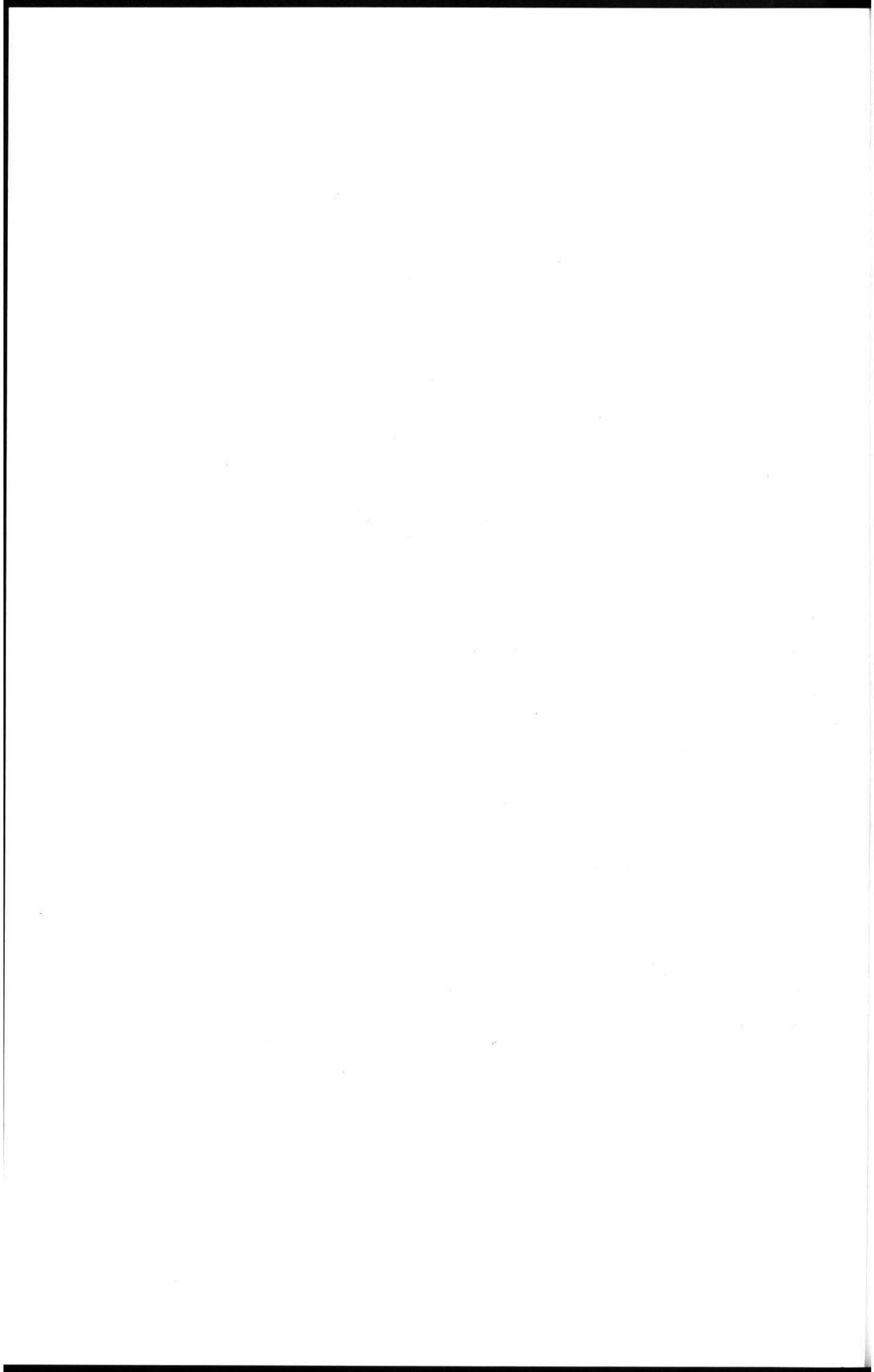
14) V českých překladech vyšlo několik zásadních mediálněarcheologických textů, byly zde pořádané archeologicko mediální konference (Konference Archeologie médií, 3. 12. 2010, NoD, Praha) a vznikají původní studie vycházející z této metody. Srov. Erkki H u h t a m o, Od kybernetizace k interakci: Příspěvek k archeologii interaktivity; E. H u h t a m o, Od kaleidoskomaniaka po kybernerda: Poznámky k archeologii médií. *Kino-Ikon* 6, 2002, č. 1, s. 81–92; Petr S z c z e p a n i k – Pavel S k o p a l – Jakub K u č e r a, Za anarcheologii médií: Rozhovor se Siegfriedem Zielinskim. *Kino-Ikon* 6, 2002, č. 1, s. 159–173; kapitola Archeologie médií a intermediální dějiny filmu, 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 & synové 2004, s. 485–500; Tomáš D v o ř á k, *Sběrné suroviny: Texty, obrazy a zvuky nedávné minulosti*. Praha: Filosofia 2009.

diční pojetí diváka či pozorovatele a historii jeho pohledu, a částečně se tak vymezují vůči okulocentrické tradici západního uvažování o audiovizuálních médiích.

Předestřené možnosti archeologie médií nám mohou pomoci zkoumat otázky v širším, dynamičtějším poli Zielinskiho archivu, sledovat, co se děje s obrazem i jeho divákem v době, kdy nelze jednoduše stanovit hranice média ani historického výzkumu. Nezbývá než doufat, že pluralita mediálních prostředků a zkušeností podnítí další debatu o specifických historických a regionálních podmínkách mediální situace, o podstatě média-prostředí, média-operace, média-praktiky, média-pojmu či média-předmětu, o proměnách vnímání a vědění, stejně jako o možném psaní historie, dějin médií a dějin. Děkuji všem, kteří se na čísle podíleli, za jejich čas, ochotu, radostnou spolupráci a podnětné texty či připomínky.

K. S.





## POHLED JAKO NARUŠENÍ OBRAZU

*Mezi mimézí a mimikry*

Bernhard Siegert

### 1. Plátno jako okno

Teorie nových médií rozvíjejí v rozmanitých variantách jeden apokalyptický topos: že s obrazy elektronických médií končí dějiny miméze. „Se simulací mizí veškerá metafyzika,“ napsal Baudrillard. „Neexistuje už žádné zrcadlo bytí a fenoménů, Reálna a pojmu Reálna.“<sup>1)</sup> Podobně se vyjádřili Flusser či Bolz. Jak píše Bolz, „mimézis hraje při elektronických simulacích stále menší roli [...] Hybridní skutečnosti na monitorech [screens] počítačů už nenapodobují. Realita už není za obrazy, nýbrž pouze v nich.“<sup>2)</sup> Také nově vznikající dějiny estetiky se prezentují – pod tituly typu *Od miméze k simulaci* – jako vyprávění o konci miméze.<sup>3)</sup> Diskusi o konci miméze odpovídá stejně apokalyptická diskuse o záplavě obrazů, jejíž sémantiku determinuje obraz potopy světa. Zdá se, že konec miméze deteritorializuje obrazy. Mým úmyslem vůbec není popřít samotný stav míněný tvrzením o konci miméze ani načrtnout obraz archy, která by nás snad mohla zachránit před utonutím v záplavě obrazů. Jde mi spíše o to, zpochybnit myšlenkovou figuru dějinnosti, jež je spjata s apokalyptickým diskursem. Podle ní by bylo třeba pojímat konec miméze jako konec dějinný – jako konec, který v sobě zároveň už zahrnuje konec dějin.

Proti tomu si dovoluji tvrdit, že „vynálezem“ konstrukce obrazu z centrální perspektivy na počátku 15. století byla mimézis jako taková už vztažena ke svému konci, ba že ji toto vztažení k vlastnímu konci navíc *zakládá*. *Screen* nepředstavuje něco, co dekonstruuje mimetickou reprezentaci teprve v epoše elektronických médií, v epoše elektronických médií je jen deteritorializován, technicky diferencován a učiněn autonomním. Ontická nebo externí mimézis vztažená k napodobení fenoménu,<sup>4)</sup> jejímž triumfem se zdá být dílo Brunelleschiho, je fundována relací k jinému, jež ve scéně reprezentace zapojuje logiku

1) Jean Baudrillard, *Agonie des Realen*. Berlin: Merve-Verlag 1978, s. 8.

2) Norbert Bolz, *Chaos und Simulation*. München: Fink 1992, s. 125.

3) Srov. Werner Jun, *Von der Mimesis zur Simulation. Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik*. Hamburg: Junius 1995.

4) K různým dimenzím novodobého pojmu miméze srov. Thomas Metzger: Ästhetik und Mimesis. In: Týteta, *Mimesis und Ausdruck*. Köln: Dinter 1999, s. 9–190, a to s. 40.

clony<sup>5)</sup> – to je funkce pohledu. Imaginární mimetického znázornění nemůže *nebýt* vztaženo k Reálnu pohledu, ať je forma tohoto vztažení jakákoliv: potlačení, skrytí nebo odhalen. Obrazy jsou vždy hybridní, či lépe řečeno komplexní skutečnosti, znázornění a clona se v nich navzájem kříží.

Vyjdu z filmového příkladu: Film se nejednotlivějšími způsoby vyrovnával se svým vztahem k dějinám perspektivy. Klasický případ představuje film Alfreda Hitchcocka OKNO DO DVORA z roku 1954. Zdá se, že OKNO DO DVORA demonstrativně wpisuje sledování filmu v kině do tradice technik centrální perspektivy; už v titulu se přece objevuje Albertiho základní metafora týkající se obrazu vytvářeného podle pravidel *costruzione legittima*. Příběh známe: Fotoreportér Jeffries (hraný Jamesem Stewartem), který kvůli noze v sádře nemůže opustit svůj byt, pozoruje oknem vedoucím na dvůr, co se děje v protějším bytě, jež obývá manželský pár, a dospívá k závěru, že muž (jménem Thorwald) během noci svou ženu zavraždil. Film nám skoro neumožňuje pochybovat o tom, že okno je třeba chápat jako sebereferenci plátna. Film začíná pohybem kamery, jež směřuje přímo k oknu a zastavuje se přesně nad jeho parapetem, takže střední rám křídlového okna doslova pokrývá plátno. Pohled na filmové plátno se v tomto okamžiku zcela identifikuje s pohledem z okna; James Stewart je ve filmu dvojníkem diváka.<sup>6)</sup>

S výjimkou jediné scény na konci je celý film natáčen z této perspektivy voyeuristického oka. Sám Hitchcock poukázal na to, že pokoj znehybněného fotografa funguje jako camera obscura: To, co se odehrává před oknem, je převráceným obrazem toho, co se děje za oknem na druhé straně dvora v bytě Thorwaldových: „Ve dvojici Stewart – Kellyová on leží s nohou v sádře a ona má volnost pohybu, zatímco přes dvůr je nemocná žena připoutána na lůžko a manžel přichází a odchází.“<sup>7)</sup> Jeffriesova přítelkyně Lisa (Grace Kellyová) přechází přes dvůr, aby pronikla do bytu Thorwaldových, Thorwald přechází přes dvůr, aby pronikl do Jeffriesova bytu. Jakožto camera obscura představuje ale pokoj – na základě analogie etablované od Descarta – navíc metaforu samotného oka.<sup>8)</sup> Spolu s Jamesem Stewartem zaujímáme místo subjektu z Descartovy *Dioptriky*, který se nachází ve zcela temném prostoru (obr. 1), transcendentální místo *res cogitans*.

Když Hitchcock interpretuje filmové plátno jako okno, jež se otvírá na scénické dění za ním, přenáší na ně klasickou metaforu pro obrazy konstruované podle centrální perspektivy. Jak je známo, Leon Battista Alberti jako první definoval – ve svém pojednání *De Pictura* (italsky: *Della pittura*) z roku 1435 – rovinu obrazu jako řez pyramidou vidění a takto definovanou rovinu obrazu porovnal s otevřeným oknem:

5) Výraz *clona* je v překladu používán jako protějšek německého slova *Schirm*, jež zase odpovídá francouzskému slovu *écran*, s nímž operuje Jacques Lacan. Je nutno říci, že jde o řešení z nouze; uvedené cizojazyčné výrazy disponují širší škálou významů, které se v určitých výskytech mohou prosazovat: „clona“, „stínítko“, „maska“, „zástěna“, ale také „plocha, na níž se objevuje obraz“ (pozn. překl.).

6) Už v PRAŽSKÉM STUDENTOVÍ Hannse Heinze Ewerse (Německo 1913) se studentova milénka jeví – v té míře, v jaké se stává prvním ženským detektivem v dějinách filmu – jako dvojnice filmové divačky. Osa dvojníků na rovině subjektu výpovědi se tak protíná s osou dvojníků na rovině subjektu vypovídání.

7) Alfred Hitchcock, in: *Rozhovory Hitchcock – Truffaut*. Praha: Čs. filmový ústav 1987, s. 123; přel. Ljubomír Oliva.

8) Srov. k tomu a také k následujícím pasážím: Miran B o ž o v i č, Der Mann hinter seiner eigenen Netzhaut. In: Slavoj Ž i ž e k e t a l., *Der Triumph des Blicks über das Auge. Psychoanalyse bei Hitchcock*. 2. vyd. Wien: Turia und Kant 1998, s. 148–165, a to s. 149.

První věc, kterou udělám, když mám malovat na nějaké ploše, je to, že na ni vykreslím pravoúhelník tak veliký, jak se mi líbí, jenž je mi jakýmsi otevřeným oknem [*aperta fenestra*], jímž se má viděti výjev [*historia*].<sup>9)</sup>

Nakreslený rám propůjčuje malbě status okna, které odděluje pozorovatele od světa, do něhož nahlíží. Zatímco stojí v bezpečném interiéru domu, stává se i dálka vnějšího světa ovladatelnou, tj. stává se scénou.<sup>10)</sup> Panofsky vsunul Albertiho okno do centra své definice perspektivy. Napsal, že perspektiva je

schopnost znázornit určité množství předmětů spolu s částí prostoru, v němž se nacházejí, takovým způsobem, že je představa materiálního nosiče plně potlačena představou průhledné roviny, skrz niž, jak se nám zdá, nahlížíme do imaginárního prostoru umisťujícího veškeré předměty zdánlivě za sebou a neohrazeného okraje obrazu, nýbrž pouze vyřiznutého.<sup>11)</sup>

Podle komentáře Louise Marina se reprezentace jako mimézis ustavuje jen tímto popřemým materiálního nosiče obrazu.<sup>12)</sup> Vzhledem k tomu, že Hitchcock scénu navíc předvádí jako „grafickou anticipaci“ karteziánské *res extensa* a bod očí jako anticipaci *res cogitans*, stává se OKNO DO DVORA téměř jakýmsi filmovým převodem Panofského interpretace centrální perspektivy.<sup>13)</sup>

## 2. Pohled a clona (Fakta mimikry)

To všechno je ale jen poloviční pravda, pokud jde o Albertiho i o Hitchcocka. Nikdy nepoznáme, o co v Hitchcockových filmech jde, budeme-li jeho filmy obecně a OKNO DO DVORA speciálně chápat z hlediska objektivizace vidění a oka. Celá logika okna je spíše právě onou pastí, do níž má být vlákán voyeurismus teoretického vidění – „zírání“, jak říká s despektem Heidegger. To, co Hitchcock předvádí, není jen ona ošřepaná pravda, že pohled filmového diváka je voyeuristický. Místo toho konfrontuje voyeur s vlastním pohledem v obraze. Scéna, která se otvírá před oknem do dvora, se přece sama skládá z otevřených, polootevřených a temných oken, a implikuje tak stále reverzibilitu pohledu. Nikoli: Vidím své vlastní vidění, nýbrž: Něco vidí mé vidění, uplatňuje se logika Jinného. Okno je rozštěpeno na sebe sama a na pohled za ním, mimo ně, na skvrnu v ok-

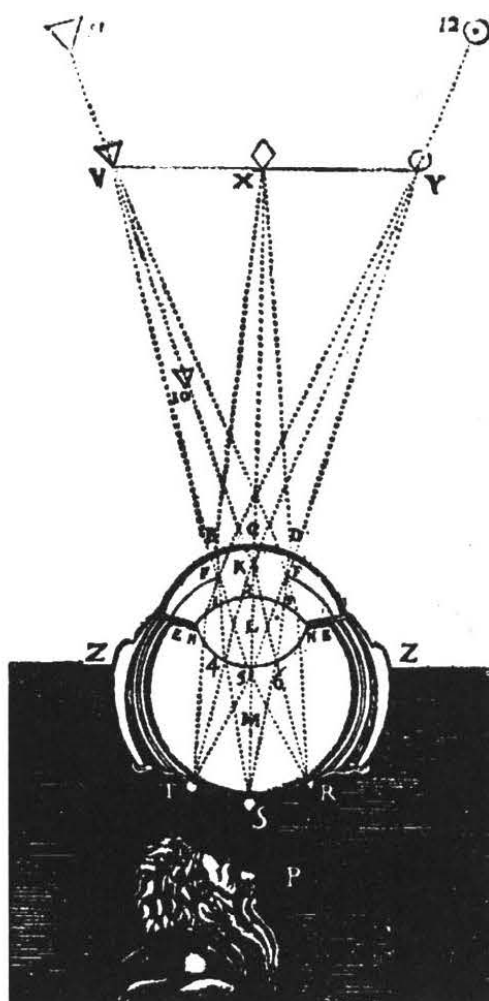
9) Leon Battista Alberti, *Tři knihy o malbě a pojednání o soše (Della pittura, Della scultura)*. Praha: Vladimír Žikeš 1947, s. 41; přel. F. Topinka.

10) Srov. Hans-Christian von Herrmann, *Das Archiv der Bühne. Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft*. Paderborn – München: Fink 2005, s. 34.

11) Erwin Panofsky, Die Perspektive als „symbolische Form“. In: Týž, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin: Spiess 1998, s. 99–167, a to s. 127, pozn. 5.

12) Louis Marin, Représentation et simulacre. In: Týž, *De la représentation*. Paris: Gallimard – Seuil 1994, s. 305.

13) Srov. k tomu též: Alex Müller, Albertis Fenster. Gestaltwandel einer ikonischen Metapher. In: Klaus Sachs-Hombach – Klaus Rehkämper (eds.), *Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft*. Wiesbaden: DUV 1998, s. 173–183, a to s. 181n.



1. Optický experiment s okem vola. In: René Descartes, *Dioptrik*. Meisenheim am Glan: Westkulturverlag 1954, s. 92.



2. a 3. Lišaj v normální klidné pozici na kmeni stromu (1). Zastrážování útočníka odhalením velkých očních skvrn na dolních křídlech (2). In: Denis Frank Owen, *Camouflage and Mimicry*. Oxford: Oxford University Press 1980, s. 90, 91.

ně.<sup>14)</sup> Pastva pro oči, jíž bylo *cogito* svedeno k dívání se, byla návnadou obrazové pasti. V OKNĚ DO DVORA se schéma převrací v okamžiku, kdy Grace Kellyová v protějším bytě za svými zády vystavuje pohledu Jamese Stewarta snubní prsten zmizelé paní Thorwaldové. Je to gesto, jehož si povšimne Thorwald (ztvárněný Raymondem Burrerem), a jeho pohled nejprve doslova vpadá Lise do zad a pak se ze scény obrací přímo na pozorovatele. Jeffries je vsazen do obrazu a to znamená, že vypadává z okna – zcela doslova, totiž na konci filmu, kdy jej Thorwald z okna vyhodí, skrz filmové plátno. Vypadnout z okna znamená padnout do obrazu, do hry, na níž se pasou oči všech ostatních. Agresivní dimenze pohledu se odhaluje ve scéně, v níž vrah jako odpoutané *trompe l'oeil* překonává transcendentální distanci mezi výjevem (*Historia*) a bodem očí a objevuje se na místě subjektu. V tomto momentě se představující vidění převádí do válečné logiky, do logiky

14) Srov. M. B o ŝ o v i ě, d. cit. v pozn. 8, s. 155.



mimikry. Proti chtivému pohledu útočníka je možno se chránit jen zacloněním, a to tak, že je útočník konfrontován s tím, co je z antropologie známo jako „zlý pohled“. Aby si Thorwalda udržel od těla, fotografuje jej Jeffries opakovaně pomocí blesku. Světla blesku představují – použijeme-li pojem z lepidopterologie – Jeffriesovy „ocelli“. Jeffries se stává hmyzem, motýlem, který roztahuje křídla a zastrašuje útočníka náhlým objevením se *ocelli* jeho nejhoršího nepřítele. Je-li lišaj ponechán v klidu, pak svá vnitřní křídla skrývá (obr. 2). Když se však blíží útočník, najednou je odmaskuje, takže jsou vidět dvě velké oční skvrny (obr. 3). Myslel sis, že by sis mohl dopřát něco, co se ti jako pastva pro oči nabízí mimo rovinu obrazu, ale najednou se tvoje potrava mění v útočníka – a ty sám jsi potravou. „*Ocellus*“ pochází sice z latinského *oculus*, většinou se ale používá tehdy, když se mluví o očích i tam, kde žádné nejsou. Například *Ocellati lapilli* jsou oka na kostce. Termín *ocellus* se tedy zakládá už na rozštěpení oka a pohledu, jež má rozhodující platnost pro každou teorii pohledu a jež bylo zavedeno Sartrem ve slavné kapitole o pohledu z *Bytí a nicoty*:

To, co nejčastěji manifestuje pohled, je právě tato konvergence dvou očí směrem ke mně. Ale pohled se dává i při jiných příležitostech: při zapraskání větví, při šumu kroků, po němž následuje ticho, při otevření okenice nebo lehkém pohybu záclony.<sup>15)</sup>

Lacan převzal od Sartra diferenci mezi vnímáním/okem a pohledem a radikalizoval ji: Pohled je ve vnějšku – tam, kde klasický řád vidění lokalizuje objekty. Pohled je objekt *malé a*, jenž se odštěpil z primární separace subjektu a jenž je v klasickém řádu obrazu, založeném na centrální perspektivě, přiveden ke zmizení. Zmizení pohledu má pacifikační funkci, protože souvisí se strachem z kastrace. S objevením se pohledu se status obrazu radikálně mění. Na místě albertiovského okna nebo dürerovských „dvířek“ se objevuje clona.<sup>16)</sup> Na ní se rozvíjí hra založená na umožňování vidět, která je současně také hrou skrývání a ohrožování. Rozlišování mezi okem/mimézí a pohledem/mimikry se tak dá využít k tomu, aby se od sebe oddělily historické logiky obrazu, jež se organizují podél difference mezi státním aparátem a válečným strojem, rozvinuté Deleuzem a Guattarim.

Lacanova teorie pohledu je ovšem něco více než fenomenologie převedená do psychoanalýzy. Nesmíme přehlédnout, že Lacanův rozhodující krok v *Semináři XI* spočívá v tom, že konfrontuje fenomenologické analýzy pohledu Merleau-Pontyho se surrealistickou recepcí výzkumu mimikry. Lacan zde odkazuje na knihu Rogera Cailloise *Méduse et Cie*, vydanou v roce 1960. Ve skutečnosti však Caillois uveřejňoval v surrealistickém časopise *Minotaure* příspěvky o mimetismu (*mimétisme*) už v letech 1934 a 1935.<sup>17)</sup> Caillois

15) Jean-Paul S a r t r e, *Bytí a nicota. Pokus o fenomenologickou ontologii*. Praha: OIKOYMENH 2006, s. 315; přel. Oldřich Kuba, zvýraznil Sartre.

16) Srov. k tomu známá trojúhelníková schémata in: Jacques L a c a n, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar XI*. Olten: Walter 1980, s. 97, 112 [fr. originál s. 85, 97]. Srov. též Lacanův odkaz na Dürerova „dvířka“, resp. „vrátka“. Tamtéž, s. 93 [fr. originál s. 81].

17) *Minotaure* byl časopisem, v němž publikoval i Dalí a v němž Lacan uveřejnil své první příspěvky o paranoie.

rozlišuje tři formy mimikry – travestii, kamufláž a intimidaci, přičemž funkce apotropického *oculus invidiosus* se projevuje v intimidaci (zastrašování). Tak si například domorodci z brazilského deštného pralesa přišpendlují na dveře svých chýší motýla Caligo, který imituje hlavu sovy pálené (obr. 4): Jeho *ocelli* realizují zlý pohled, který je schopen také chránit místo toho, aby škodil.<sup>18)</sup> Účinek *ocelli* spočívá ovšem nikoli v jejich podobnosti s očima – to by byl antropomorfický výklad – nýbrž ve funkci pohledu, kterou je třeba odlišit od funkce oka. Oči fascinují podle Cailloisovy argumentace jen proto, že se vztahují k *ocellus*, jenž sám o sobě může být realizován také jako skvrna, odraz světla nebo jako blesk.<sup>19)</sup>

Vztah k lepidopterologii ani nemusíme do Hitchcockova OKNA DO DVORA vnášet zvnějšku, lze jej najít ve filmu samém. Jeffries, karteziánský subjekt, se na paralelní metaforické rovině objevuje jako motýlí kukla. „Čekám na den,“ říká Jeffries s ohledem na svou sádku, „kdy se budu moci vylíhnout z tohoto kokonu.“ Podle Aristotela je kukla, která nepřijímá potravu a leží strnule a bez pohnutí, právě tím, co říká její řecké jméno: *nekydallos*, malou mrtvolou.<sup>20)</sup> Jeffries čeká na svou metamorfózu, na den, kdy bude moci rozlomit hrob-vězení svého kyklopského bytí a jako motýl – řecky *psyché*, latinsky *imago* – bude moci vstoupit do válečné logiky mimikry kamufláže a zastrašování, jež už nezná žádné pevné stanoviště. Funkcí pohledu, která ruší představu filmového plátna jako transparentní tabule, je zde oslnění. Oslněn je sám divák, cogito na sedadle kina. Červená barva, která se šíří po plátně jako paobrazový efekt blesku, nechává vyvstat samo oko či samu tabuli. Tabule albertiovského okna je červeně tónovaná, stává se semitransparentní: Je ještě průhledná, ale současně se v obraze objevuje ona sama a s ní filmové plátno jako neprůhledná plocha.

Myšlenku objektu na plátně, opatřeného okny a fungujícího jako pohled, rozvíjel Hitchcock už ve dvacátých letech v souvislosti se svým prvním [významným – pozn. překl.] filmem PŘÍŠERNÝ HOST. Hitchcockova představa filmového plátna není tedy od počátku představou albertiovského okna, nýbrž představou okna, jež je současně pohledem. Řečeno s Lacanem: „V obraze se s jistotou vždy manifestuje něco pohledového.“<sup>21)</sup> Jak vyprávěl Hitchcock Truffautovi, v jednom záběru mělo být zezadu vidět auto rozvážející noviny (obr. 5):

[...] protože okénka jsou oválná, je vidět, jak vpředu sedí dva muži, šofér a jeho spolujezdec. Okénky z nich vidíte jen temena hlavy[,] a jak se autíčko natřásá, vzniká dojem obličejů s očima, které se dívají sem a tam.<sup>22)</sup>

V dekoracích, které zhotovil Dalí pro snovou sekvenci v ROZDVOJENÉ DUŠI, se nachází rovněž stěna pokrytá *ocelli*. A v PSYCHU vyvolává houpající se žárovka ve sklepe dojem, jako

18) Srov. Roger C a i l l o i s, Mimétisme et psychasthénie légendaire. *Minotaure. Revue artistique et littéraire* 7, 1935, s. 5–10, a to s. 6.

19) Srov. Roger C a i l l o i s, *Méduse et Cie*. Paris: Gallimard 1960, s. 118.

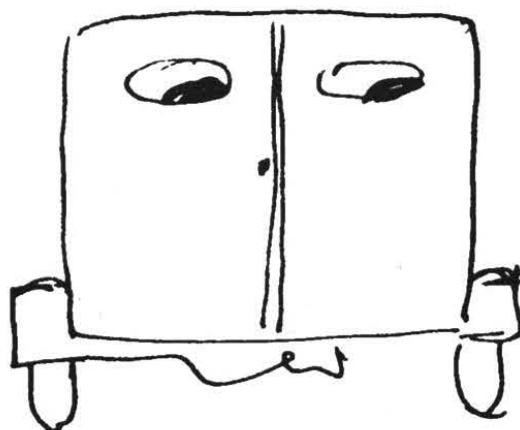
20) Srov. M. B o ů o v i ě, d. cit. v pozn. 8, s. 161.

21) J. L a c a n, d. cit. v pozn. 16, s. 107 [fr. originál s. 93].

22) *Rozhovory Hitchcock – Truffaut*, d. cit. v pozn. 7, s. 30. Srov. Též M. B o ů o v i ě, d. cit. v pozn. 8, s. 154.



4. *Caligo eurilochus*.



5. Alfred Hitchcock, kresba k filmu *PŘÍŠERNÝ HOST*. In: *Rozhovory Hitchcock – Truffaut*. Praha: Čs. filmový ústav 1987, s. 30.

by se sem a tam dívaly mrtvé oči matky Normana Batese. Jak se zdá, jsou tedy Hitchcockovy filmy od počátku operacionalizovány rozštěpením mezi okem a pohledem.

### 3. Brunelleschi a skrytý pohled

Tak jako se ve scéně za oknem, které nám je v *OKNĚ DO DVORA* předkládáno jako metafora plátna, stále nacházejí tyto dvě houpající se oči, které nás sledují/oslňují bleskem, vztahuje se také znázornění podle centrální perspektivy, jemuž první učebnici věnoval Alberti, k vyloučenému pohledu. Už slavný experiment architekta Filippa Brunelleschiho, o němž nás informuje jeho biograf Antonio Manetti, implikuje pozoruhodným způsobem moaré bodu očí a pohledu, scény a clony. Podle Manettiho zprávy vytvořil Brunelleschi v roce 1425 na malé dřevěné desce (*tavolettě*) znázornění vnější podoby chrámu svatého Jana (*San Giovanni*) ve Florencii – tak jak ho vidíme, když stojíme asi tři lokte uvnitř středního portálu dómu Panny Marie Květů (*Santa Maria del Fiore*). Jen z tohoto místa bylo možno pozorovat baptisterium tak, jak bylo namalováno. Aby se to dokázalo, vyvrtal Brunelleschi do *tavoletty* otvor, který měl vpředu velikost čočky a vzadu velikost dukátu. Pozorovatel měl jednou rukou přiložit zadní stranu desky k oku a ve druhé ruce měl držet rovinné zrcadlo, které odráželo obraz, takže když jednooký pozorovatel stál na správném místě, viděl namalované baptisterium na místě baptisteria skutečného.<sup>23)</sup>

Není možné a není nutné zabývat se zde různými interpretacemi experimentu, které byly zčásti předmětem kontroverzních diskusí mezi badateli. Na první pohled vidíme v Brunelleschiho experimentu uspořádání vztahu mezi reprezentací a pravdou, které staví na

23) Antonio di Tuccio M a n e t t i, *Vita di Filippo Brunelleschi*. Milano: Il polifilo 1976, s. 57–59.

hlavu Platónovu kritiku miméze. *Skiagraphia*, stínové obrazy, které byly od roku 460 před Kristem zahrnovány do divadelních představení (*opsis*), odpovídaly pro Platóna sofistické řeči: Jako tato řeč byly prý vypočítány jen na efekt, a tudíž stály v protikladu k filozofické řeči pravdy. Brunelleschi ovšem prokázal, že perspektivní zobrazení je „pravdivá“ reprezentace. Mimézis triumfuje prostřednictvím geometrizace rétoriky. Rétorické názorné představení se stává před-stavením, které může zaujmout místo věci a nahradit je. Když se namalovaný úběžník (ve vstupním portálu baptisteria) shodoval s bodem očí pozorovatele, vznikla iluze, že namalované baptisterium je baptisterium skutečné, „il proprio vero“, jak píše Manetti.<sup>24)</sup>

Avšak obraz, který použil Brunelleschi, měl v sobě, jak uvádí Manetti, jednu zvláštnost. Nebe Brunelleschi nenamaloval a místo toho kolem perspektivně nakreslených zdí baptisteria pokryl *tavolettu* lesklým stříbrem: „messo d'ariento brunito, acciò che l'aria e' cieli naturali vi si spechiassono drento, e così e' nugoli, che si veggono in quello ariento essere menati dal vento, quand'e' trae.“<sup>25)</sup> Hubert Damisch přisoudil ve své *Teorii obla-ku* (*Théorie du nuage*) tomuto zrcadlu hodnotu epistemologického emblému, protože nechalo perspektivu, aby se vyjevila jako struktura vyloučení.<sup>26)</sup> Jak vykládá Alberti ve spise *De pictura*, perspektiva zná jen věci, které zaujímají určité místo a jejichž obrys může být definován liniemi. Od počátků působí v mimetickém aktu konstrukce centrální perspektivy relace, která vztahuje symbolickou formu perspektivy k nesymbolizovatelnému, k něčemu, co vzdoruje geometrizaci prostoru.<sup>27)</sup> Proto ale obraz funguje nikoli jako okno, nýbrž spíše jako intarzie, která se zapojuje do světa jako realita druhého řádu.

Tato intarzie ovšem skrývá pohled. Vedle evidentně zamýšleného způsobu, jak má být experiment realizován, totiž tak, že za pomoci střídavého přidržování a odnímání zrcadla vidíme triumf reprezentace nad reprezentovaným, implikuje Brunelleschiho experiment ještě také apokryfní možnost realizace. Místo zrcadla je rovněž možno střídavě držet před sebou a odkládat desku s obrazem (stejně jako to dělá lišaj se svými vnějšími křídly). V zrcadle pak vidíme vlastní obličej, který stále znovu mizí, když se nám ukazuje baptisterium. Tento apokryfní experiment, který je v Brunelleschiho uspořádání implikován jako reziduální přebytek, ukazuje, že triumf miméze se zakládá na eskamotáži s pohledem na straně obrazu. Teprve operace s absencí a přítomností (*Fort-Da*) desky obsahující obraz vede k uvědomění si toho, že obraz baptisteria v tomto experimentu je více než pouhý obraz, že má zároveň funkci clony. Tematizujeme-li *tavolettu* jako clonu, dostává se do popředí ten význam „perspektivy“, jež jí dal Dürer a jehož se znovu chopil Damisch ve své knize o původu perspektivy. Damisch nově položil otázku týkající se Brunelleschiho experimentu: „Jak je možno dívat se do zrcadla, *aniž* bychom tam viděli

24) Tamtéž, s. 59.

25) Tamtéž, s. 58. „[...] to všechno bylo leskle postříbřeno, tak aby se v tom vzduch a obloha zrcadlily; a také mraky, které se v tom stříbřeném poli vidí jakoby hnané větrem, když táhne.“ Poznámky. In: L. B. Alberti, d. cit. v pozn. 9, s. 190–191; přel. F. Topinka. Srov. Hubert D a m i s c h, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*. Paris : Seuil 1972, s. 169.

26) H. D a m i s c h, d. cit. v pozn. 25, s. 171.

27) Srov. Joseph V o g l, *Lovebirds*. In: Claudia Blümle – Anne von den H e i d e n (eds.), *Blickzählung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Blicktheorie*. Zürich – Berlin: Diaphanes 2005, s. 51–63.



sami sebe? Leda s pomocí kukátka, *per-spective*, či jak řekl Dürer, prohlédnutí (*Durchsehung*).<sup>28)</sup> Deska s obrazem nejen ukazuje baptisterium, ale také zároveň zakrývá pohled, který nicméně zůstává v platnosti jako jakési permanentní narušení obrazu. Zacloňování pozorovatele uvolňuje – v souladu se sartróvským rozštěpením oka a pohledu – pohled, který se v obraze objevuje jako skvrna. Antonio Averlino, zvaný Filarete, měl na mysli toto obrácení pohledu na sebe sama, když ve svém *Trattato di architettura* (napsaném mezi lety 1460 a 1464) řekl o bodu, k němuž se sbíhají ortogonály obrazu, že „questo punto é a similitudine del tuo occhio, e queste linee sono i razzi del tuo occhio“ [„tento bod se podobá tvému oku a tyto čáry jsou paprsky tvého oka“].<sup>29)</sup> Kužel pyramidy vidění, který vychází z albertiovského oka, se na opačné straně zdvojuje jako kužel, který na něj vyzařuje zpět od úběžníku. Právě tento pohled, jenž se manifestuje v obraze, postihl Norman Bryson v *Mariině sňatku* od Rafaela: objevil ho v prázdném otvoru ve středu chrámu. Jak uvádí Bryson, úběžník

vyznačuje vřazení principu radikální alterity do obrazu. Něco vidí mé vidění: pohled, jehož pozici nikdy nemohu zaujmout a jehož výhled si mohu představit jen tehdy, když převrátím vlastní perspektivu [...]. Žádný jiný pohled není mému více protichůdný než pohled pravoúhlé, jasné prázdnoty na horizontu. Hledisko, které není hlediskem jiné osoby, nýbrž neosobního uspořádání, jež ze samotného pozorovatele činí reprezentaci.<sup>30)</sup>

Týž Manetti, který nám podal zprávu o Brunelleschiho experimentu, je autorem novely, jež ukazuje Florencii jako dějiště nikoli z perspektivy malíře, nýbrž z perspektivy tohoto pozorovatele, který je „neosobním uspořádáním“, jehož vynálezcem je Brunelleschi, učiněn reprezentací. Stejně jako v popisu experimentu vystupuje v *Novele o tlustém dřevorezci* Filippo Brunelleschi jako „uomo di maraviglioso ingegno“ [„člověk s neobyčejným nadáním“], u něhož se sbíhají všechny *razzi* či vlákna. Protože se tlustý dřevorezec Manetto neobjevil na jedné hostině, stane se obětí krutého žertu: Brunelleschi zorganizuje spiknutí, které má tloušťka přivést k tomu, aby uvěřil, že je někdo jiný, jistý Matteo.<sup>31)</sup> Přestože se na této frašce má podílet jen okruh přátel tloušťka a Brunelleschiho, zdá se, že postupně je do spiknutí vtaženo celé město a jeho instituce. Důležitost přitom získává naprostá absence zrcadel ve vyprávění: Neexistuje jednoduchá možnost, že by se člověk ujistil o své identitě pohledem do zrcadla. Dřevorezec si o sobě samém nemůže udělat žádný obraz kromě vjemu zprostředkovaného pohledem ostatních, jež pro něj inscenují Brunelleschi a jeho pomocníci. Manettiho novela odhaluje paranoii implikovanou v experimentu se zrcadlem a činí ji základem pro zakoušení kontingence vlastní identity: „Jsem někdo jiný.“ Brunelleschi se zde objevuje nikoli jako subjekt umístěný na geometrickém bodě ve vrcholu pyramidy vidění (jak je tomu v experimentu se zrc-

28) Hubert D a m i s c h, *The Origin of Perspective*. 3. vyd. Cambridge, Mass. – London: The MIT Press 2000, s. 126.

29) Antonio A v e r l i n o (Filarete), *Trattato di architettura*. Cit. podle: *Filarete's Treatise on Architecture*. Sv. 1. New Haven – London: Yale University Press 1965, s. 303.

30) Norman B r y s o n, *Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks*. München: Fink 2001, s. 137.

31) Antonio M a n e t t i, *Die Geschichte vom dicken Holzschnitzer*. Frankfurt a. M.: Fischer 1993.



dlem), nýbrž jako nekonečně mnohotvárný pohled, který je skryt za všemi fasádami a figurami ve Florencii. Novela se zaměřuje právě na onu „preexistenci pohledu“, jemuž podle Jacquesa Lacana podléhá subjekt v momentě svého vzniku: „Dívám se jen z jednoho bodu, jsem ale ve své existenci viděn odevšad.“<sup>32)</sup>

#### 4. Zrakový klam a hypermimézis

Louis Marin poukázal ve svých textech o mimézi a reprezentaci v umění na ty sebereferenční vlastnosti perspektivy, které lze označit jako „manýristické“, avšak v nichž se mimézis v rámci vlastních hranic obrací sama proti sobě: na anamorfózu a *trompe-l'oeil*. Mimézis zde jakoby přesahuje sama sebe. Jestliže prostor znázorněný v pravoúhelníku obrazu je oknem otevřeným vůči světu a zrcadlem, jež jej odráží, pak podle Marina obraz využívající *trompe-l'oeil* zatemňuje zrcadlo, zavírá okno.<sup>33)</sup> *Trompe-l'oeil* odhaluje v rámci reprezentace tajemství reprezentace tím, že ho obrací proti ní samé. Nechá nás během okamžiku oscilovat mezi prospektem a aspektem (řečeno s Poussinem) a zviditelňuje v tomto okamžiku transparentnost clony, povrch zrcadla, tabuli okna, materiální nosič obrazu.

Na zátiších s ovocem, s květinami, s loveckými a kuchyňskými motivy od nizozemských mistrů 17. století se nezřídka objevují mouchy a další hmyz. Pokud jsou přitahovány zápachem zahnívajícího ovoce či zvěřiny, představují malé, ale nepochybné symboly pomíjivosti, *vanitas*. Nacházíme je proto také na mementech mori a na prostých alegoriích *vanitas*.<sup>34)</sup> Avšak vedle tohoto ikonografického významu, který se obrací na čtoucí oko pozorovatele obrazu, mají mouchy na zátiších často hrát ještě jinou, performativní úlohu. Fungují nejen jako znaky, které „čtenáři“ obrazu zprostředkovávají symbolicky zašifrované poselství, ale také něco *dělají*, fungují například na *Květinové váze a misce s ovocem* (1626) od Johanna Bosschaerta (obr. 6), na *Kohoutovi a zajíci* (1661) od Willema van Aelsta, na *Loveckém zátiší s mrtvým zajícem* (1692) od Jana Weenixe nebo na *Koši s ovocem* (kolem 1610–1619) od Daniela Soreaua jako operátory zrakového klamu.<sup>35)</sup> Tyto mouchy, často znázorněné ve větší velikosti, než by odpovídalo měřítku imanentnímu ob-

32) J. L a c a n, d. cit. v pozn. 16, s. 78 [fr. originál s. 69].

33) L. M a r i n, d. cit. v pozn. 12, s. 310.

34) Srov. např. anonymní vestfálskou *Vanitas*, vzniklou někdy po roce 1610, v Muzeu umění a kulturních dějin města Dortmundu na zámku Cappenberg. In: Gerhard L a n g e m e y e r – Hans-Albert P e t e r s (eds.), *Stilleben in Europa* (výstavní katalog). Münster – Baden-Baden: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte – Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1979, s. 209: Uvádající kytice, kosti a lebka; na lebce moucha; znázornění *vanitas* od Simona Renarda de Saint-André ukazuje, že vztah mezi alegorikou *vanitas* a mouchou byl podložen hnilobným zápachem. Jako na vysvětlenou je za lebku, na níž sedí moucha, vidět otevřenou knihu – *Le tombeau de delices de ce monde* od Pugeta de la Serre –, v níž je možno číst titul kapitoly: „LE TOMBEAU DES PLAISIRS / De l'Odorat“. Srov. tamtéž, s. 217.

35) Na italských, španělských a francouzských zátiších se mouchy, navíc jako *trompe-l'oeil*, nacházejí mnohem řidčeji než na zátiších nizozemských, což ale neznamená, že zde občas nezpůsobují spektakulární efekty – např. na *Misce s jahodami* od Du Melezeta (kolem 1630–1640), kde v nejzazším popředí obrazu právě přelézá moucha přes hranu okraje, která jako by z obrazu vyčnívala. Srov. Claus G r i m m, *Stilleben. Die italienischen, spanischen und französischen Meister*. Stuttgart – Zürich: Belser 1995, s. 186.



6. Johannes Bosschaert, *Květinová váza a miska s ovocem*, detail, olej na dřevě, 37×58 cm, 1620, soukromý majetek.

razu, sedí na místech, kde vyvolávají efekt *trompe-l'oeil* – frontálně na zaoblení ovoce, na hřebínku kohouta nebo na namalovaném rámu obrazu.<sup>36)</sup> U mnoha mistrů – např. na zátiších Johanna Goedaerta,<sup>37)</sup> Ambrosia Bosschaerta mladšího,<sup>38)</sup> Jana van Ose a dalších – se ovšem neobjevuje jen jedna moucha, nýbrž nejméně dvě. Jako odůvodnění by bylo možno uvést, že mouchy jsou *plurale tantum*, a byla by to pravda. Ale plurál k mouchě je v jádře zdvojení. Dvě mouchy jsou totiž nutné, ale také postačující k tomu, aby se zahájila operace oscilování mezi scénou a clonou. Obraz občerstvení (obr. 7) od altonského umělce Georga Hinze, vyškoleného v Nizozemsku, předvádí operaci zdvojené mouchy s exemplární čistotou.<sup>39)</sup>

Na kulatém dřevěném prkénku s bílým křenem sedí moucha (moucha č. 1). Evidentně se nachází v imaginárním obrazovém prostoru „za“ řezem pyramidou vidění, její pozice

36) Znal Gore Verbinski, režisér amerického remaku japonského hororu RINGU (KRUH, USA 2002), tuto tradici much jako *trompe-l'oeil*? Skoro se zdá, že ano, neboť v KRUHU vstupuje moucha klamající zrak do světa elektronických médií a jako halucinační materializace proniká obrazovkou televizoru.

37) Srov. Johannes Goedaert: *Květinová váza*, signováno, dřevo, 28×22 cm, polovina 17. století, soukromá sbírka. In: Claus G r i m m, *Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister*. 2. vyd. Stuttgart – Zürich: Belser 1993, s. 103.

38) Srov. Ambrosius Bosschaert mladší: *Ovocné zátiší s kobyolkou*, signováno, dřevo, 49×59 cm, kolem 1635–1640, soukromý majetek (Obchod s uměním Hans M. Cramer, Den Haag). In: C. G r i m m, d. cit. v pozn. 37, s. 110.

39) Na základě skromnosti zobrazeného občerstvení je možno předpokládat souvislost s typem obrazů znázorňujících postní hostiny. Srov. např. podobné téma a kompozici obrazu v *Postní hostině* Pietera Claesze, kde se rovněž ukazuje pivní sklenice a talíř, na němž leží slaneček, prototyp nizozemského postního pokrmu. Srov. C. G r i m m, d. cit. v pozn. 37, s. 212.

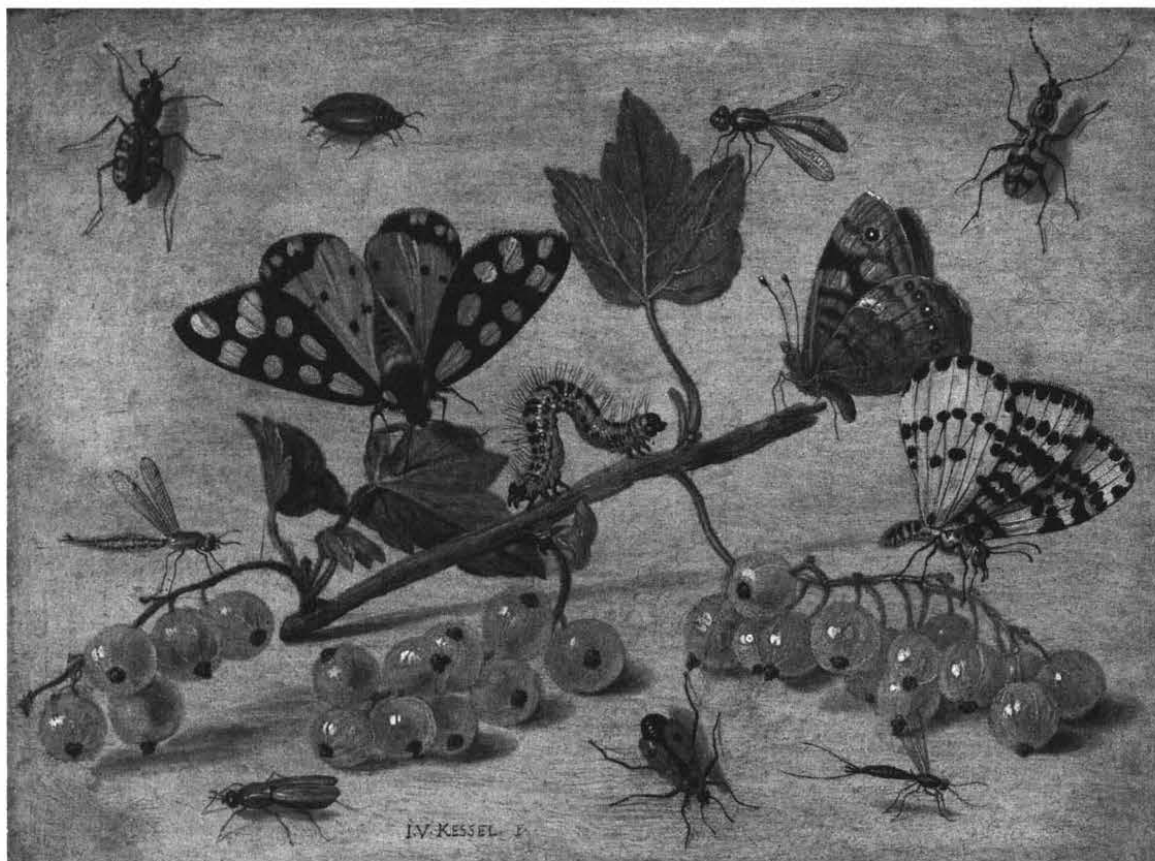


7. Georg Hinz, *Obraz občerstvení*, olej na plátně, 39,5×55 cm, přibližně 1665–1670, galerie Koller, Zürich.

na vodorovné rovině stolu stejně jako její stín nepřipouští žádné iritace spojené se zrakovým klamem. Jinak je tomu s mouchou na sklenici s červeným pivem (moucha č. 2). Usadila se na onom bodě skleněného válce, jež je třeba určit infinitezimálně a jímž paralelně k ploše obrazu probíhá tangenta přiléhající k válci. Vedle toho se nachází velmi blízko k centrálnímu zakovému paprsku, který vede od bodu očí a dopadá kolmo na plochu obrazu. Je to jediná pozice, v níž může moucha vyvolat dojem, že sedí nikoli *v* obraze, nýbrž *na* obraze. Jde tu o „praktickou kritiku vidění“, o to, abychom si prostřednictvím klamu *trompe-l'oeil* uvědomili klamavost miméze?<sup>40)</sup> Nebo jde o více? Louis Marin napsal o *trompe-l'oeil* toto:

Jeho reliéf, jeho třetí dimenze, jejíž vytvoření na ploše plátna představuje triumfální naplnění miméze, hraje neužitečnou a excesivní roli. Věc vyčnívá z plátna, jev se ukazuje zraku, dvojník zvláštním způsobem rozřezává povrch plastické clony. Přítomna je halucinace zrodu. Sledujme zátiší, na němž sedí moucha, po němž stéká kapka vody, tekutá jako slza. Kde sedí, kde stéká? Na květu, po boku zná-

40) To uvádí Sebastian Leikert, Lacan und die Oberfläche. Zu einem Spiegelstadium ohne Spiegel. In: Claudia Blümle – Anne von den Heiden (eds.), *Blickzählung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Blicktheorie*. Zürich – Berlin: Diaphanes 2005, s. 91–101. Leikertovi je rovněž nutno připsat tu zásluhu, že na jednom z van Aelstových zátiší objevil mouchu klamající zrak a její výskyt interpretoval.



8. Jan van Kessel, *Hmyz a plody*, přibližně 1636–1679, Amsterdam, Rijksmuseum.

zorněné lahve? Je to zvláštní váhání, neboť pro můj pohled, který se omezuje na vidění, nesedí na vrcholu květiny, nýbrž na povrchu plátna, nestéká z křišťálu karafy, nýbrž z diafánní roviny tavoly.<sup>41)</sup>

Zdvojenost mouchy vyznačuje dva momenty obrazu: otevřené a zavřené okno – scénu a clonu. Dvě mouchy vyznačují dva póly oscilace mezi mimézí a hypermimézí. Zatímco jeden muší signifikant označuje jako metasignifikant Imaginární reprezentace, druhý muší signifikant vyvolává v okamžiku, kdy je zaměněn s věcí samou, se svým referentem, rozštěpení mezi prostorem obrazu a nosičem obrazu, a tím materializaci nosiče obrazu. Podívejme se na *Hmyz a plody* od Jana van Kessela v amsterodamském Rijksmuseumu. Na ploše z krycí běloby jsou jako quodlibet rozptýleni větévka s rybízem, motýl, housenka, komáři a různí brouci. Jak ale máme vidět plochu, na níž hmyz sedí? Část hmyzu totiž na ní sedí, jako by to byla plocha sahající horizontálně do imaginární hloubky obrazu (vidíme to také podle stínů), druhá část naopak na ní sedí tak, jako by to byla vertikálně postavená plocha (obr. 8). Buď je prostor u van Kessela v sobě zakřiven, nebo jedna část hmyzu sedí v imaginárním obrazovém prostoru, druhá naopak na reálném obraze. Moucha, která zdánlivě sedí nikoli v obraze, nýbrž na obraze (moucha č. 2) převádí umělce mimézí (příslušnou pro mouchu č. 1) do mimikry obrazu. Něco na Hinzově

41) L. M a r i n, d. cit. v pozn. 12, s. 309.



pivní sklenici, na Bosschaertových jablcích, na Goedaertových květech, na van Osových broskvích a na van Kesselových bobulích rybízu působilo jako past na „reálnou“ mouchu. Ta se tak jeví jako menší, opovrhlivější a opovržení působící materializovaný duch oněch ptáků, kteří se podle antické anekdoty usadili na Zeuxidových namalovaných vinných hroznech, a tak doložili mistrovství malíře, schopné oklamat dokonce i přírodu. Ale jestliže se ve vztahu mezi pivními sklenicemi, jablky či broskvemi a mouchou rekapituluje Zeuxidův obraz, který dokázal oklamat přírodu, pak se ve vztahu mezi mouchou vyvolávající *trompe-l'oeil* a pozorovatelem rekapituluje Parrhasiova opona, která dokázala oklamat nikoli zrak ptáků, nýbrž zrak samotného Zeuxida.<sup>42)</sup>

Jestliže moucha nechává na místo iluze, na místo transparentního obrazu nastoupit „vzpornou temnotu přítomnosti“, která spíše může být jen temnotou halucinace,<sup>43)</sup> způsobuje, že se v obraze objevuje pohled, který vyznačuje vidění pozorovatele zátiší jako toužící vidění, jako nenasytný pohled. Působí tu nikoli kontemplace, nýbrž *appetitus*. A právě *appetitus* zaměňuje obraz s předmětem. Tak jako jsou mouchy přitahovány ovocem a pivem, ulpívá náš pohled na tom, co naše nenasytnost touží brát jako věc samu. To je konec umění (jehož želel Schopenhauer).<sup>44)</sup> Nikoli však konec obrazu. Můžeme totiž udělat ještě jeden krok, krok, který definitivně vede k řádu mimikry: Když moucha jako operátor zrakového klamu denuncuje naše vidění jako apetit, náš pohled jako toužící pohled, ponechává na zátiší vše ostatní – květiny, ovoce, vinnou nebo pivní sklenici, zajíce a kohouta atd. – v pozici pasti na pohled. Obraz se stává clonou, která útočníkovi předkládá něco k vidění proto, aby před tím strnul, aby deponoval svůj pohled v obraze a setrval přesně tam, kde ho chce mít ON nebo ONA, vynořující se za jeho zády.<sup>45)</sup>

Je úběžná přímka, na níž se nachází zrakový klam zátiší, totožná s tou, kterou popisuje Lacan, když se zřetelem k Parrhasiově namalované oponě uvádí, že záleží na tom, „že se zrakový klam malířství vydává za něco jiného, než je“? Otázka zní: Rivalizuje malířství využívající *trompe-l'oeil* s působením (platónské) filosofie, která chce odhalit zdání jako zdání, když se – pokud se před obrazem zcela lehce pohneme – samo prohlašuje za zdání, které vyvolává zdání? Mění tedy zátiší s *trompe-l'oeil* pozorovatele ve filosofa-kritika miméze, který odhaluje hru klamavého ukazování se a který si přitom užívá toho, že je vládcem nad rozdílem mezi myšlenkou a zdáním?<sup>46)</sup> Nebo je tomu spíše tak, že zátiší s *trompe-l'oeil* uvolňuje v pozorovateli perverzní (protože fetišistickou) touhu pokládat obraz za věc samu, že ho zátiší nalepuje na obraz jako mouchu na lepkavou pivní sklenici a v okamžiku, kdy se před obrazem pohne a pozná, že byl ošálen zrakovým klamem, ho nechá ustrnout hanbou – a mohlo by to znamenat něco jiného než to, že se na něj zaměřil pohled? Zátiší postuluje subjekt pohledu mezi perverzí a psychózou: Pokud se při-

42) Srov. J. L a c a n, d. cit. v pozn. 16, s. 109 [fr. originál s. 95].

43) Pierre C h a r p e n t r a t, Le trompe-l'oeil. *Nouvelle revue de psychanalyse* 4, 1971, s. 161–168, a to s. 162.

44) Srov. S. L e i k e r t, d. cit. v pozn. 40.

45) Srov. J. L a c a n, d. cit. v pozn. 16, s. 107 [fr. originál s. 93].

46) K tomuto soudu rychle dospívá i Harald Marx. Srov. Harald M a r x, *Stilleben als Augentäuschung: Trompe-l'oeil*. Leipzig: Seemann 1985, s. 3: „[Malby] zkoušejí oklamat pozorovatelův zrak, současně ale apelují na jeho schopnost usuzovat a varují ho, aby nedával přednost povrchnímu zrakovému dojmu před zkoumavým pozorováním.“



kloníme k Charpentratovi, podle něhož objekt *trompe-l'oeil* může mít pouze status halucinace,<sup>47)</sup> znamenalo by to, že ona moucha či ono něco, jež se tu zdánlivě materializuje na řezu pyramidou vidění, je signifikant v Reálnu, doklad neuznání trhliny v bytí.<sup>48)</sup> Ale jak zdůrazňuje Lacan ve své kritice teorie halucinace podané Henrim Eyem, pozoruhodné není to, že subjekt v psychóze neuznává své vlastní výtvořky jako své, nýbrž že se k pozorovateli vrací onen objekt *malé a*: tím, že na něj pohlíží a přistihuje ho a zahanbuje/nicuje jako nositele perverzní touhy. Realita halucinací není oddělená, ani to není „duchovní výzva“ k „zkoumavému pozorování“,<sup>49)</sup> spíše zaměřuje na subjekt pohled:

Mnohem více rozhodující příznak pro realitu, kterou subjekt těmto fenoménům přikládá, [...] je totiž to, že všechny tyto fenomény, o které tu může jít, halucinace, interpretace, intuice, a bez ohledu na to, s jakou vnějškovostí a cizostí jsou jím prožívány, jej osobně pozorují: zdvojují jej, odpovídají mu, vracejí mu ozvěnu, čtou v něm, tak jako on je identifikuje, vyptává se jich, vyvolává je a dešifruje je.<sup>50)</sup>

Nakonec by bylo třeba chápat tato zátiší jako velká fetišová kouzla, jež pozorovatele obrazu usvědčují z fetišistického pohledu, který je veden nenasytnou touhou po náhradním objektu. Nesmíme totiž zapomínat, že se na zátiších setkáváme s náhradními objekty ve dvojím smyslu: na jedné straně je to ikonografická metafora, která v obrazovém objektu reprezentuje ženský falus – sem patří například cukrový meloun na obraze od Juana Sancheze-Cotána, jenž je rozříznut v tupém úhlu (a navíc má takřka podobu oka) a mezi jehož růžovými „stehny“ na pozorovatele pohlíží ohanbí<sup>51)</sup> –, na druhé straně fetišistický přesun, který bere přesunutou reprezentaci věci jako věc (falus nebo bytostné manko) samu (obr. 9).<sup>52)</sup>

Prominentní příklad, který odhaluje *trompe-l'oeil* jako nástroj politické moci, představuje *Escalier des Ambassadeurs* ve Versailles, které spojilo efekt *trompe-l'oeil* se zahanbu-

47) Srov. P. C h a r p e n t r a t, d. cit. v pozn. 43.

48) K vynoření signifikantu v Reálnu (na příkladě *večerního klidu*) srov. Jacques L a c a n, *Die Psychosen. Seminar III*. Weinheim – Berlin: Quadriga 1997, s. 166 [fr. originál s. 157]; k halucinaci jako tomu, co vstupuje na místo nejmenovatelného objektu zavrženého v Reálnu, srov. Jacques L a c a n, *Über eine Frage, die jeder möglichen Behandlung der Psychose vorausgeht*. In: T ý ž, *Schriften II*. Olten: Walter 1975, s. 67 [fr. originál s. 535]; ke vztahu halucinace k zavržení kastrace (na příkladu „vlčího muže“) srov. Jacques L a c a n, *Zur „Verneinung“ bei Freud*. In: T ý ž, *Schriften III*. Olten: Walter 1980, s. 205n. [fr. originál s. 385n.]; k zavržení jako fundamentálnímu mechanismu na bázi bludu srov. t ý ž, *Die Psychosen*, s. 178n. [fr. originál s. 171: „Il s'agit du rejet d'un signifiant primordial dans les ténèbres extérieures, signifiant qui manquera dès lors à ce niveau“].

49) H. M a r x, d. cit. v pozn. 46, s. 3.

50) Jacques L a c a n, *Vortrag über die psychische Kausalität*. In: T ý ž, *Schriften III*, d. cit. v pozn. 48, s. 141 [fr. originál s. 166].

51) „Ke genitálnímu musíme přiřadit i prsy, které jako větší polokoule ženského těla bývají znázorňovány jablky, broskvemi a plody vůbec.“ Sigmund F r e u d, *Přednášky k úvodu do psychoanalýzy*. In: T ý ž, *Vybrané spisy I*. Praha: Avicenum 1991, s. 7–326, a to s. 116; přel. Jiří Pechar, zvýraznil Freud. Jak ukazuje cukrový meloun Sancheze-Cotána, ovocné plody nemusí znázorňovat pouze prsy.

52) Srov. Sigmund F r e u d, *Fetišismus*. In: *Sebrané spisy Sigmunda Freuda. Spisy z let 1925–1931. Čtrnáctá kniha*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství 2007, s. 243–250; přel. Miloš Kopal. Zdá se, že dvojí význam německého slova „Scham“ (česky: hanba/ohanbí) vede přímo do centra těchto dialektických spletení. „Scham“ je zároveň na obraze i v pozorovateli.



9. Juan Sanchez-Cotán, *Zátiší s plody*, přibližně 1600, olej na plátně, San Diego, Fine Art Gallery.



10. Gilbert, *Richmannův konec*, mědirytina, přibližně 1753. In: Harry Robin, *Die wissenschaftliche Illustration. Von der Höhlenmalerei zur Computergraphik*. Basel – Boston – Berlin: Birkhäuser 1992, s. 116.

jící-nicující funkcí pohledu. Jak říká název, po *Escalier des Ambassadeurs* vstupovali vyslanci cizích vládů na dvoře Ludvíka XIV. do audienčního sálu. Malovaná dekorace schodiště pocházela od Charlese Le Bruna a byla dokončena v roce 1679. V roce 1752 bylo schodiště na rozkaz Ludvíka XV. zničeno; proto nemáme žádný jeho obraz.<sup>53)</sup> Na základě návrhů ovšem víme, že Le Brun namaloval na zadní stěnu dvě široké lodžie, které byly plné kurtizán pozorujících ty, kdo scházeli po schodech. Zdálo se, že před nimi visí koberec s temnými záhyby, zakrývající balustrádu, což byl preferovaný motiv malířství využívajícího *trompe-l'oeil*, s nímž se pojila řada narážek. Vyslanec a cizí král, který byl podle starého pojetí ve vyslanci reálně přítomen, jsou při sestupu ze schodů sledujícími a fixujícími pohledy oloupeni o svou moc.<sup>54)</sup> Vyslanec se při své aktivitě vidícího a mluvícího subjektu stává podívanou, či lépe řečeno: stává se divákem vlastního představení. Při vstupu ke králi se mění v obraz.

## 5. Pohledy světla blesku

Jsou-li obrazy reflektovány ze strany pohledu, který se v nich uplatňuje, pak do popředí vystupují stroje a média pohledu, technické substráty, na něž se váže Reálný pohledu: kukátka, okna, zrcadla, světla blesku. Ale tak jako by kulturní dějiny okna musely ukázat podmínky, které Albertimu umožnily ve vší vážnosti porovnávat obraz s otevřeným

53) Srov. ale: Musée national du château de Versailles (ed.), *Charles Le Brun, 1619–1690. Célébration du tricentenaire de la mort de l'artiste: le décor de l'escalier des Ambassadeurs à Versailles*. 19 novembre 1990–10 février 1991. Réunion des Musées Nationaux 1991.

54) Srov. Brigitte J a n s e n, *Der Grand Escalier de Versailles*. Diss, Bochum 1981.

oknem, musí také dějiny vědy ukázat, že se možnost, že se *ocelli* pohledu realizují ve světle blesku, naplňuje teprve tehdy, když se blesk stal „epistemickou věcí“.

Epistemický emblém těchto dějin tvoří mědirytina, která znázorňuje smrt profesora fyziky na Akademii věd v Sankt-Petěrburgu Georga Wilhelma Richmanna (obr. 10). Šestého srpna 1753 vstoupil Richmann v doprovodu akademického mědirytce Sokolova do své pracovny, v níž se nacházela neuzemněná železná tyč pro odvádění vzdušné elektřiny, a byl zabit bleskem.<sup>55)</sup> To, co Richmanna stálo život, byla teorie Benjamína Franklina, podle níž je blesk totožný s elektrickou jiskrou, respektive experiment, který Franklin navrhl, aby tuto teorii dokázal, a který Richmann stejně jako mnozí další badatelé poloviny 18. století zkoušel. Vlevo vidíme železnou tyč, která odvedla blesk. Osoba ve středu obrazu je Richmann; v ruce drží „gnómon“, nástroj pro měření elektrického náboje. Diagram mezi tyčí, gnómonem a Richmannovou hlavou je blesk. Na konci čáry vidíme něco, co lze pokládat za kulovitý objekt. Vycházelo se vždy z toho, že je to kulový blesk, který vyskočil z tyče, což je ovšem fyzikálně zcela nemožné. De facto není toto něco koule, nýbrž pouze prázdný kruh, který se nachází zhruba tam, kde se v Brunelleschiho znázornění baptisteria nacházel otvor. Je to projekce bodu očí, postavená ortogonálně k ploše obrazu; znázornění a původ znázornění se v něm ztotožňují. Z Brunelleschiho otvoru, jímž pozorovatel zíral sám na sebe, se stalo světlo elektrického blesku, *ocellus*, který upřeně zírá na pozorovatele obrazu a který definuje obraz jako časový řez.

Epistemickým emblémem pro řád pohledu v epoše elektrických médií se však obraz stává teprve na základě paradoxu, který znázorňuje. Tento paradox realizuje druhá osoba na obraze, jež může znázorňovat pouze samotného mědirytce Sokolova. Všechny prameny ujišťují, že Sokolov byl jediným svědkem nehody, navíc na kreslíře a mědirytce akademie nepochybně poukazují kreslicí čtvrtky, které padají k zemi. Sokolov se tedy na této mědirytině, kterou buď zhotovil, nebo nechal zhotovit na základě vlastní zprávy (rytina je opatřena signaturou „Gilbert“), sám zobrazil při plnění své povinnosti doložit Richmannovy experimenty a demonstrace. Dokládá tím však, že nemůže doložit právě to, co dokládá obraz. Sokolov byl přece v okamžiku, který obraz znázorňuje, sám v bezvědomí – to obraz také dokládá. Sokolov to rovněž sám později uvedl do protokolu. Otázka tedy zní: Kdo nebo co je subjektem, respektive zdrojem tohoto znázornění? Existuje jen jedna možná odpověď: Je to medúzí pohled světla blesku zachyceného na obraze. Znázorněný blesk je sám důvodem vlastního znázornění. Karteziánská *res cogitans* imploduje do obrazu, do prostoru *res extensa*. Tak se sama plocha záznamu stává subjektem záznamu. Vypadá to, jako by se měď nenadále změnila ve vrstvu citlivou na světlo. Nebo jinak řečeno: Sokolovova mědirytina simuluje fotografický snímek s pomocí světla bles-

55) „Ačkoliv byla vyvíjena velká snaha o oživení nešťastného Richmanna, už se u něho žádná známka života neprojevila. Na čele měl červenou skvrnu, kde z potních pórů vytrysklo několik kapek krve. Levá bota byla spálená a proděravělá. Když byla noha obnažena, byla na ní nalezena modrá skvrna. Z toho se usoudilo, že blesk vstoupil do těla hlavou a vyšel z něho nohou.“ Karl Gottlob Kühn, *Geschichte der medizinischen und physikalischen Elektrizität und der neuesten Versuche, die in dieser nützlichen Wissenschaft gemacht worden sind*. Sv. 1. Leipzig: Weygand 1783–1785. Kühnovo líčení je překladem zprávy, která vyšla anonymně v *Philosophical Transactions* Royal Society. Srov. An Account of the Death of Mr. George William Richman, Professor of experimental Philosophy, a Member of the Imperial Academy of Sciences at Petersburg. Translated from the High-Dutch. *Phil. Trans. Roy. Soc.* 49, 1775, č. 1, s. 67.

ku *avant la lettre*, přičemž objekt záznamu, elektrická jiskra, vyvolává svou vlastní registraci na citlivé vrstvě.

Mezi lety 1902 a 1905 věnoval Albert Londe, vedoucí fotografických služeb v Salpêtrière, tomuto světlu blesku samostatnou řadu chronofotografických pokusů. Tyto pokusy tvoří mediálně historický most mezi Sokolovovou mědirytinou a světly blesku na konci Hitchcockova OKNA DO DVORA. Při pokusech, které Londe prováděl v devadesátých letech s cílem nahradit Mareyovu metodu chronofotografie vyvoláváním blesků, které následují rychle po sobě, se ukázalo, že trvání magnéziových blesků rozhodně není mžikové.<sup>56)</sup> Londe potom učinil předmětem chronofotografie samotný blesk. Ve fotografii samotného fotografického aktu obrátil Londe technifikovanou mimézi proti sobě a analyzoval s pomocí aparátu, který sám vynalezl a který měl dvanáct objektivů, jež byly v intervalech trvajících setinu sekundy uváděny do činnosti, fáze magnéziového blesku, tak jako jindy analyzoval fáze hysterického záchvatu (obr. 11). Londe konstatuje, že blesk vzniká, existuje a pomíjí. Když Londe takto získal informace o fázích blesku a o době vyhoření různých práškových přípravků, obrátil se k blesku opět zády a testoval reakční dobu osob, které se staly obrazovými objekty snímku fotografovaného s bleskem. Ze série dvanácti momentek vzniklých během trvání blesku ukazuje Londe první a sedmý snímek (obr. 12). Reakční čas reflexního pohybu víček tedy činí sedm setin sekundy. Teprve na sedmém obraze jsou oči portrétovaných zavřené, na prvních šesti obrazech zírají lidé na oslnující blesk v očekávání události, která už nastala.<sup>57)</sup> Rozštěpení oka a pohledu nemohlo být provedeno techničtěji než těmito dvěma komplementárními řadami pokusů: Na jedné straně *ocelli* světla blesku, funkce pohledu realizovaná v magnéziovém blesku, na druhé straně oči, které jsou absolutně bez pohledu a které prázdně zírají směrem ke svému oslnění. Zde tedy nacházíme prascénu oné scény oslnění, jíž vrcholí OKNO DO DVORA. Chronofotografický snímek ukazuje onen obraz, který byl u Hitchcocka vynechán: obraz našeho dvojníka, *cogito*, v momentu jeho oslnění, my sami jsme před zavřeným oknem filmového plátna, které se stalo jediným reflexem. Zdá se, že Hitchcockův film poukazuje v kontextu dějin světla blesku na tezi, že oslnění je inherentní samotnému kinematografickému vidění jako nevědomé trauma, které v subjektu instaluje voyeuristický modus vidění primárně jako mechanismus potlačení. Kinematografické před-stavení obrazu je neustálá dodatečná záchrana před prvotním zraněním oka.

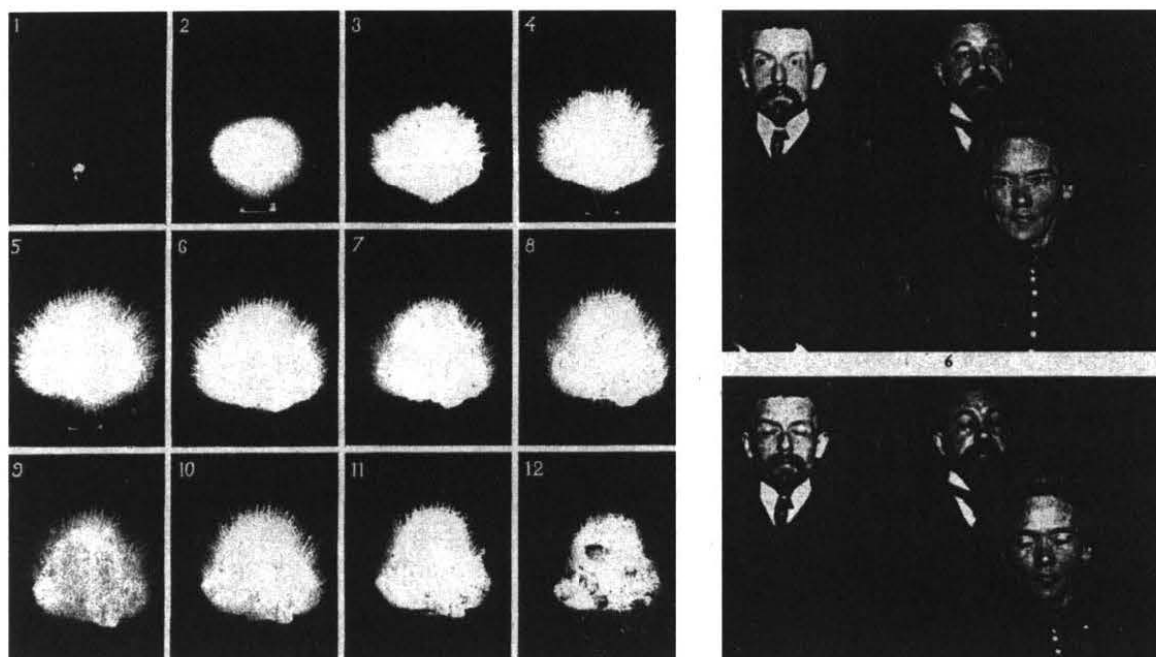
## 6. Kamufláž

Od Williama Crookese, Wilhelma Röntgena a Ferdinanda Brauna – máme-li jmenovat jen tři nejprominentnější vědce, jimž vdčíme za vynález elektronické obrazové trubice – náš pohled už nepodléhá geometrické optice centrální perspektivy, nýbrž vojenskému

56) Srov. Albert L o n d e, Contribution à l'étude de l'éclair magnésique. Analyse de l'éclair. Photographie instantanée et chronophotographie pendant la durée de l'éclair. *Bulletin de la Société de Photographie* 18, 1902, s. 425–431, a to s. 430 (poděkování Peteru Geimerovi).

57) Srov. Peter G e i m e r, Ein Projektil und sein Selbstporträt: Räume der Selbstauflösung um 1887. In: Peter B e r z – Christoph H o f f m a n n (eds.), *Über Schall. Ernst Machs und Peter Salchers Geschosß-fotografien*. Göttingen: Wallstein-Verlag 2001, s. 335–355, a to s. 347.





11. a 12. In: Albert Londe, Contribution à l'étude de l'éclair magnésique. Analyse de l'éclair. Photographie instantanée et chronophotographie pendant la durée de l'éclair. *Bulletin de la Société de Photographie* 18, 1902, s. 430.

zpracování signálů. Obrazy na obrazovce radaru, předchůdci našich počítačových monitorů, dokumentují tuto operační logiku pohledu. Jde například o britskou metodu shazování hliníkových proužků (německy označovaných „Düppel“), jejímž cílem bylo vyvolávat na obrazovkách německých radarů nesčetné odrazy, za nimiž se mohla skrýt vlastní letadla (obr. 13). Je zvláštní, že britská armáda dala tomuto opatření protismyslný název „Window“. Už samotný název je maskováním toho, co označuje a co se za ním skrývá, neboť toto „Window“ je přesná negace albertiovského okna. Jeho optika se zakládá nikoli na světelném paprsku, jež si představujeme jako geometrickou přímku, nýbrž na světle jako luminiscenci, tj. tato optika tematizuje odrazy, oblaky, transparence, maskování, zastrašování – všemožné způsoby mimikry. Daná optika rozděluje prostor na časové řezy a frekvence.

Linda Dalrymple Hendersonová ukázala v práci *The Fourth Dimension* a ve své knize o Duchampovi,<sup>58)</sup> v jaké míře bylo umění avantgardy, jež kladlo transparence a povrchové fenomény na místo předmětnosti a centrální perspektivy, částí kulturní scény, která se na konci 19. století seskupila kolem nových elektrických a elektronických médií. Christoph Asendorf upozornil před časem ve své knize *Super Constellation* na nemalou řadu umělců, kteří se v první světové válce zabývali vojenskou maskovací malbou. Chtěl bych však na závěr zmínit obraz, který stojí právě na hranici mezi reprezentační mimézí a operativním mimikry: *La condition humaine* od René Magritta (obr. 14). Na jedné straně

58) Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton: Princeton University Press 1983; též, *Duchamp in Context. Science and Technology in the Large Glass and Related Works*. Princeton: Princeton University Press 1998; srov. též: též, X-rays and the Quest for Invisible Reality in the Art of Kupka, Duchamp and the Cubists. *Art-Journal* 47, 1988, s. 323–340.





13. „Window“, radarový obraz. In: Reginald Victor Jones, *Most Secret War. British Scientific Intelligence 1939–1945*. London: Hamish Hamilton 1978.



14. René Magritte, *La condition humaine*, olej na plátně, 100×81 cm, 1933, Washington, D. C., National Gallery of Art.

Magrittova malba přímo naráží na albertiovskou metaforu okna, tematizuje obraz, jenž se jako brunelleschiovská intarzie zapojuje do znázorněné skutečnosti, coby triumf miméze. Na druhé straně však tuto metaforu dekonstruuje: Iluze, že lze rozlišovat mezi znázorněním prvního a druhého řádu, je rozrušena na místě, které by nebylo možno historicky lokalizovat precizněji, totiž tam, kde oblak přesahuje přes okraj obrazu v obrazu dále do obrazu – onen oblak, který Brunelleschi v roce 1425 ještě nechtěl reprodukovat, nýbrž jen nechat zrcadlit, ono nesymbolizovatelné, k němuž se perspektiva jako symbolická forma vždy vztahovala. V tomto bodě se triumf miméze obrací proti samotnému obrazu. Metafora okna kolabuje. Obraz je nikoli okno, nýbrž clona, respektive kamufláž.<sup>59)</sup> Místo krajinné scenerie vidíme dokonale maskovaný nosič obrazu. Zatímco obraz na první pohled svádí k tomu, aby bylo malířství zapojeno do tradice renesance a epochy reprezentace, je přiřazeno k zcela jinému řádu pohledu – k válečnému řádu kamufláže. Krajinná scenerie má u Magritta stejný operační status jako „krajinné scenerie“, které umožňují, aby se letadla neodlišila od pozadí.

59) Srov. k tomu též: Michel Foucault, *Die Malerei von Manet*. Berlin: Merve-Verlag 1999, s. 28n. Plocha obrazu už není u Maneta místem, kde se manifestuje něco viditelného, je clonou: „je to místo, které garantuje neviditelnost toho, co vidí figury na rovině obrazu.“ Tamtéž, s. 27.



15. Kamufláž.

Ať jde o formu maskování nebo o formu zastrašování, operace clonění nespočívá v tom, aby se něco zakrylo nebo skrylo. Obraz sovy pálené není clonou v tom smyslu, že by se za ní motýl Caligo skrýval, neboť není žádné „za“. Jak napsal Caillouis v roce 1935, „morfologický mimetismus by tedy mohl být opravdovou fotografií, avšak fotografií formy nebo reliéfu, fotografií na rovině objektu a nikoli na rovině obrazu“.<sup>60)</sup> To, že se realita nenachází za obrazy, nýbrž v nich, není tedy příznakem posthistorie po konci dějin miméze, jak tvrdí teorie médií. Spíše vztahování miméze k jejímu jinému, k jejímu překročení, od doby Brunelleschiho stále působí v evropských dějinách mediálních diapozitivů vidění a pohledu jako efekt fundamentální ambivalence Imaginárna a Reálna.

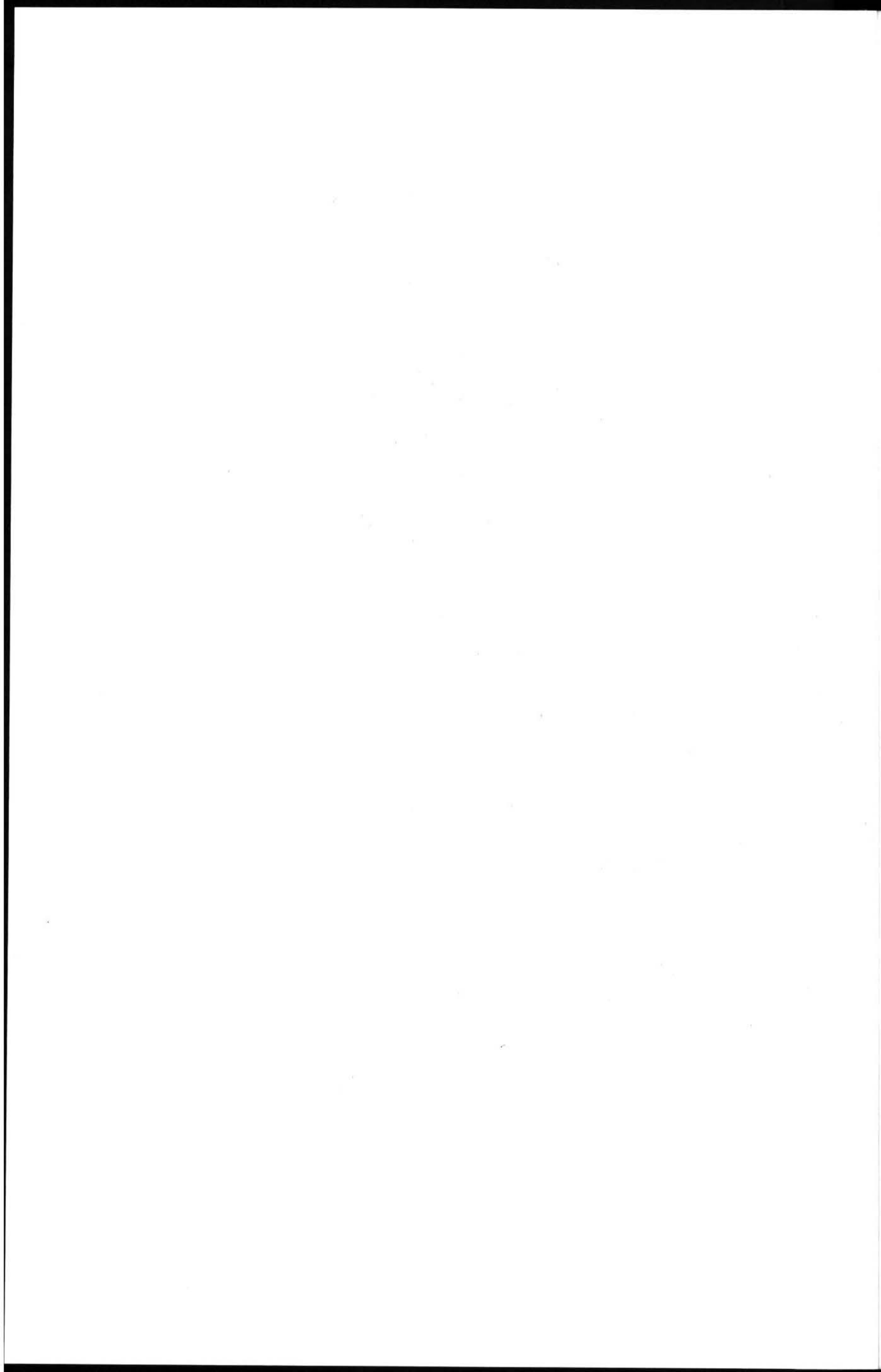
Přeložil Petr Mareš

Přeloženo z německého originálu: Bernhard Siegert, *Der Blick als Bild-Störung. Zwischen Mimesis und Mimikry*. In: Claudia Blümle – Anne von den Heiden (eds.), *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Blicktheorie*. Zürich – Berlin: Diaphanes 2005, s. 103–126.

#### Citované filmy

*Kruh* (Ring; Hideo Nakata, 1998), *Kruh* (The Ring; Gore Verbinski, 2002), *Okno do dvora* (Rear Window; Alfred Hitchcock, 1954), *Pražský student* (Der Student von Prag; Stellan Rye, Hanns Heinz Ewers, 1913), *Příšerný host* (The Lodger; Alfred Hitchcock, 1926), *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), *Rozdvojená duše* (Spellbound; Alfred Hitchcock, 1945).

60) R. C a i l l o i s, d. cit. v pozn. 18, s. 7.



## SLASTNÁ POKUŠENÍ

Nickelodeony, zábavní parky a předvádění ženské sexuality

Lauren Rabinovitzová

Jeden společenský reformátor varoval v roce 1912 v knize nazvané *Nejhříšnější město na světě* rodiče:

Chystá-li se vaše dcera v budoucnu za výdělkem do velkého města, připravte ji na pokušení, kterými tam bude obklopena. [...] Poučte ji, že ji nemá děsit jen obchod s bílým masem. Poučte ji, ať se střeží *míst, kam se chodí za zábavou* a která se zdají nevinná, ať se tam holduje libým nápojům a může tam potkat muže, kteří nemají charakter [zdůrazněno autorkou].<sup>1)</sup>

Mezi zábavní podniky, před kterými zde autor varuje, patřily nejen kabarety a tančírny, ale také ta místa ve městech, kde se promítaly rané filmy – levná kina a zábavní parky. Děvčatům, která právě přijela do velkoměsta a poprvé byla mimo dohled své rodiny, přinesla tato místa nový zážitek nezávislosti, neformální vztahy s vrstevníky a sexuální vzrušení. Přestože však podniky, kde se promítaly filmy, osvobozovaly ženy z dohledu rodiny a viktoriánských sexuálních zákazů, zároveň nově kulturně zaštiťovaly jejich sexuální zpředmětnění a formovaly status žen v rolích spotřebitelek i zboží.

„Pokušení“ spjatá s návštěvou kina byla dvojího druhu. První nebezpečí číhalo v možné identifikaci divaček s tím, co viděly na plátně. Společenská reformátora i žurnalisté referovali o mladých ženách, které se neúspěšně pokoušely napodobit zločiny i vášně filmových hrdinek.<sup>2)</sup> Nebezpečí ale číhala i přímo v kinech, která umožňovala nikým nehlídané heterosexuální kontakty. Jak poznamenal jeden společenský reformátor: „Mladíci a muži často v davu oslovují dívky a na představení je zvou, přičemž je tu nepsané pravidlo, že jim děvčata tuto zdvořilost později splatí.“<sup>3)</sup> Zábavní parky a levná kina tak různě

- 
- 1) Robert O. H a r l a n d, *The Vice Bondage of a Great City, or the Wickedest City in the World*. Chicago: Young People's Civic League 1912, s. 195. Cit.: Joanne J. M e y e r o w i t z, *Women Adrift: Independent Wage Earners in Chicago, 1880–1930*. Chicago: University of Chicago Press 1988, s. 62.
  - 2) Kathleen D. M c C a r t h y, Nickel Vice and Virtue: Movie Censorship in Chicago, 1907–1915. *Journal of Popular Film* 5, 1976, s. 41–42. Konkrétní příklady viz *Traces Crime to Nickel Theater, Chicago Sunday Tribune*, 14. 4. 1907, s. 3; Louise de Koven B o w e n, *Safeguards for City Youth at Work and at Play*. New York: Macmillan 1914, s. 14–16.
  - 3) L. B o w e n, c. d., s. 14.

nými způsoby vybízely ženy, aby si užívaly vlastní senzuační slasti, ale zároveň je přetvářely v podívanou, tedy ve zdroj sensorické slasti ostatních, čímž pomáhaly utvářet jejich sexuální identitu.

Pracující ženy z různých přistěhovaleckých, rasových, etnických a třídních skupin v prvním desetiletí dvacátého století opouštěly sféru dosud typického ženského světa domácnosti, převažujícího ve venkovských společnostech 19. století, a přesouvaly se do polhavně integrovaného městského prostředí. Mezi lety 1880 a 1930 se počet pracujících žen zvyšoval dvakrát rychleji než populace dospělých žen.<sup>4)</sup> V Chicagu, v druhém největším, ale nejrychleji se rozvíjejícím městě v zemi, v té době vzrostl počet pracujících žen o tisíc procent, z 35 600 na 407 600, tedy třikrát větším tempem ve srovnání s růstem celonárodním.<sup>5)</sup> Chicago tehdy bylo podle mnohých komentátorů přímým ztělesněním tlaků a konfliktů měnících se společenských řádů, a proto je obšírně zkoumali sociologové i novináři, kteří dokumentovali také účast žen na formování konzumní společnosti. Znepokojení nad tím, jak ženy stále více odmítaly viktoriánské zvyklosti, vytvářely nové vzorce sexuálních rolí a ovlivňovaly populární kulturu, je nejlépe čitelné v jejich zájmu o komerční zábavu jakožto nexus spotřebitelského chování svobodné ženy.

V tomto ohledu je pak přístup divaček k filmu obzvláště zajímavý – jako průsečík mezi sociálními aktivitami pravidelných návštěvnic kina a ženskými způsoby dívání se, které zahrnují jak aktivní pohled (*gazing*), tak i identifikaci s cílem pohledu (*being looked at*). Toto spojení bylo dokonce začleněno do formy amatérských jevištních představení zařazených mezi jednotlivými projekcemi v nickelodeonech. Jeden společenský reformátor popisuje, jak

dívky, toužící po vzrušení, až příliš horlivě usilují o to, aby se mohly ukázat publiku. Předvedou pár triků, které se naučily, a když se publiku zalíbí, odměnou jim třeba hodí několik penčí.<sup>6)</sup>

Návštěvnice kin byly tedy jak na plátně, tak i ve skutečnosti zároveň subjektem i objektem „pohledu“ (*gaze*). Nešlo ovšem o ekvivalentní pozice, protože pocity slasti tyto ženy považovaly za oprávněné, pouze pokud byly provázeny touhou potěšit muže. V kině tak ženy vstupovaly do komplexní sexuální ekonomie, v níž se nabízely za pár penčí či za lichotky mužských obdivovatelů. Zkoumání ženských tužeb, identit a požiteků vyvolaných návštěvou filmového představení v laciných kinech a zábavních parcích se tak spojuje s rozmanitými, často protichůdnými způsoby, jakými se tato místa snažila sjednotit režimy slasti.

V tomto textu chci podrobněji sledovat uspořádání levných kin a zábavních parků jako kulturních prostorů, které bylo stejně důležité jako děj na plátně. Jak podotkla Teresa de Lauretisová,

4) J. Meyerowitz, c. d., s. 4–5.

5) J. Meyerowitz, c. d., s. 5.

6) L. Bowen, c. d., s. 23.



protože se filmy obracejí k divákům jako sociálním subjektům [...] formy identifikace přímo ovlivňují proces diváctví, tedy způsob, jak je subjektivita diváka vázána v procesech dívání se, porozumění (vytváření smyslu), nebo dokonce vidění filmu.<sup>7)</sup>

Jak tedy tyto prostory dokázaly vzbuzovat divácké touhy? Jak laciná kina a zábavní parky pomáhaly předvést ženské tělo jako podívanou a jaký význam ženám propůjčovaly? V letech 1907–1908 se v Chicagu počet laciných kin nebo nickelodeonů s licencí zvýšil ze 116 na 320.<sup>8)</sup> V roce 1909 už to bylo 405 kin s celkovou kapacitou 93 000 míst k sezení.<sup>9)</sup> Častý výskyt kin na hlavních třídách imigrantských čtvrtí znepokojoval chicagské kulturní, morální a obchodní představitele, kteří se je snažili mít právně i ekonomicky pod dohledem a veřejně debatovali o tom, jak společenské a kulturní podniky navštěvované imigranty kontrolovat. V lednu roku 1907 jeden z významných organizátorů charity poprvé veřejně odsoudil nickelodeony a herny s kukátkovými automaty v dělnických čtvrtích.<sup>10)</sup> Několik sdružení pro nápravu společnosti spolu s deníkem *Chicago Tribune* následně zahájilo kampaň proti nickelodenům v centru Chicaga, které byly považovány za živnou půdu pro kriminalitu mládeže a amorálnost žen. Když totiž na začátku roku 1907 navštívil redaktor *Chicago Tribune* nickelodeon v centru města, měl sice výhrady k dění na plátně, ale ještě větší znepokojení vyjádřil nad funkcí kina jako společenského prostoru pro heterosexuální námluvy:

Okolo šesté hodiny nebo těsně před ní bylo publikum na dolní State Street [...] složeno převážně z děvčat z velkých obchodních domů, která přišla s balíčky pod paží. [...] Zůstávají [...] až do sedmé, s výmluvou, že nemají žádné jiné rozptýlení a že tramvaje jsou v této denní době nepříjemně přeplněné. Odpůrci kina za pět centů prohlašují, že zde tato děvčata navážou nežádoucí známosti. Je jisté, že jsou často viděna ve společnosti mužů zralého věku, se kterými by se neseznámila, pokud by nešla do kina.<sup>11)</sup>

Deník *Tribune*, jehož čtenáři byli převážně středostavovští běloši narození v Americe, věnoval tomuto tématu v průběhu jara roku 1907 každodenně značný prostor v řadě úvodníků, zpravodajských reportáží a dopisů redakci. Naproti tomu *Chicago Daily News* obvinění filmů z nemorálnosti, které vznesla *Tribune*, odmítaly: „Celá polovina, možná tři čtvrtiny všech filmů jsou vzdělávací. Zdravě stimulují fantazii lidí, jejichž životy jsou monotónní.“<sup>12)</sup> Tento názor odrážely i dopisy redakci, které doporučovaly kino jako ce-

7) Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press 1984, s. 136.

8) K. McCarthy, c. d., s. 39.

9) L. Bowen, c. d., s. 13.

10) Sherman C. Kingsley, The Penny Arcade and the Cheap Theatre. *Charities and the Commons* 18, červen 1907, s. 295–297, cit. in Kenneth L. Kusmer, Functions of Organized Charity in the Progressive Era: Chicago As a Case Study. *Journal of American History* 60, 1973, č. 3, s. 657–678.

11) Nickel Theaters Crime Breeders. *Chicago Daily Tribune*, 13. 4. 1907, s. 3.

12) The Hunger for Amusement. *Chicago Daily News*, 18. 4. 1907, s. 8.

nově dostupnou zábavu pro celou rodinu. Jeden z takových dopisů radil, že „za tímto povyražením mohou stálí návštěvníci vzít celou sebou rodinu a určitě budou spokojeni“.<sup>13)</sup> *Daily News* sice popíraly morální nástrahy kina a zdůrazňovaly legitimní možnosti, které kina skýtal rodinám, na druhou stranu ale souhlasily, že kina nebezpečně podporovala sexuální nezávislost žen: „Z takovýchto podniků se v nejhorším případě může šířit morální degradace. Především mladé dívky jsou zde vystaveny nebezpečí, že naváží známosti, které pro ně budou zhoubné.“<sup>14)</sup> Prvořadou a znepokojující otázkou, která se za debatami o společenské hodnotě kin a nickelodeonů skrývala, byla (ne)možnost kontrolovat a usměrňovat sexuální chování žen mimo dohled rodiny.

Kromě tohoto veřejného tlaku čelili vlastníci a provozovatelé nickelodeonů také ekonomickým požadavkům ze strany výrobců a distributorů filmů. Ve snaze ovládnout filmový průmysl začaly v roce 1907 vlivné chicagské filmové půjčovny společně s Thomasem Edisonem zavádět pevné poplatky za filmy a vybavení pro nickelodeony. Nedlouho po úspěšné konsolidaci filmových půjčoven začal Edison jednat s chicagským dovozcem Georgem Kleinem, což naznačovalo, že se Edison chystá ovládnout filmový průmysl prostřednictvím Motion Picture Patents Company (1908–1909). Vlastníci kin se museli vyrovnat s vyššími cenami za nákup i pronájem filmů, novými licenčními poplatky a omezeními jak ze strany půjčoven, tak výrobců filmů a zařízení, a zároveň pro ně platily nové právní předpisy a limity návštěvnosti, které určovalo město. Byli tedy vystaveni jednak tlaku rychle se rozvíjejícího průmyslu, který se ekonomicky integroval na úrovni výroby i distribuce, současně jejich činnost stále více usměrňovaly právní předpisy a zákazy.

V reakci na to začali někteří majitelé kin budovat rozsáhlejší síť a promítat filmy na různých místech těsněji spjatých s rodinnou zábavou pro volný čas. Například skupina podnikatelů Jones, Unick & P. J. Schaefer již vlastnila tři takové prostory v centru města v bloku domů v severní části State Street: (1) kinematografickou show *Hale's Tours of the World*, umístěnou v železniční vagónu v přízemí obchodní budovy č. 172 na severní State Street; (2) Orpheum, revuální divadlo uvádějící rovněž filmová představení, v domech č. 174–176 a (3) Bijou Dream, nickelodeon v sousedním domě na téže ulici. V roce 1907 koupil P. J. Schaefer větší množství koncesí v zábavních parcích Riverview a White City na severu a na jihu Chicaga. P. J. Schaefer a jeho bratr Fred v parcích otevřeli nejen několik mechanických či horských drah a heren s kukátkovými automaty, ale začali tam také provozovat *Hale's Tours of the World* – takže mohli nabízet filmy, které využili jak v kinech na State Street, tak i v zábavních parcích. Schaefer začal své obchodní zájmy zdvojovat a rozšiřovat na chicagské zábavní parky zrovna v době, kdy se reformátoři snažili zavřít levná kina v centrech měst. Přesunem filmových představení do zábavních parků dokázali tito podnikatelé kapitalizovat předchozí investice do kin, a zároveň je zasadili do sítě požitků nabízených v parcích.

Park Riverview, umístěný na břehu řeky Chicago na severní straně města mezi Western a Belmont Avenue, dokázal přilákat významný počet vdaných i svobodných žen a byl finančně i geograficky dostupný přistěhovaleckým komunitám Poláků, Irů, Italů, Čechů,

13) Max S c h m i d t, Immoral Pictures! *Chicago Daily News*, 7. 4. 1907, s. 9.

14) The Hunger for Amusement, s. 8.

Skandinávců a Židů, usídlených na severu a v centru města. Přestože byl Riverview pouze jedním z pěti úspěšných chicagských parků a nepsalo se o něm tolik jako o newyorském Coney Islandu, byl to největší zábavní park v zemi. V roce 1906 navštívilo tento prostor o rozloze padesáti akrů tři a půl miliónu lidí; v následujícím roce se Riverview chlubil tím, že jen o nedělích tam každý týden zavítá více než 200 000 návštěvníků.<sup>15)</sup> Jako většina zábavních parků byl i Riverview geograficky izolovaný a zároveň poblíž centra města. Jeho dostupnost širokým vrstvám usnadnilo prodloužení jedné z tras nadúrovňové dráhy v roce 1907, která u Riverview zastavovala, a bezplatné tramvajové dopravy z konečné zastávky jiné tratě.<sup>16)</sup> Park měl také přístaviště pro veřejný přívoz připlouvající z Chicaga. Riverview propagoval již výlet do parku – ať už lodí nebo tramvají – jako letní kratochvíli určenou zákazníkům z dělnického prostředí, kteří neměli dostatečný kapitál nebo disponovali větším množstvím volného času. Jak prohlašovala jedna z reklam: „Riverview je stejně osvěžující jako návštěva přímořského letoviska a mnozí návštěvníci tvrdí, že je to jedinečné místo k prožití prázdnin.“<sup>17)</sup> Příslib odloučení a úniku z města zachovával kulturní vzorce, které ztotožňovaly volný čas s přírodním prostorem a turistikou v protikladu k městské civilizaci.

Riverview se od Coney Islandu odlišoval také tím, že původně nebyl prostředím tabuizovaných požitků spojených s ženskou nemravností (jako byla představení s „děvčaty“, exotické tanečnice či prostitutky). Zatímco Coney Island se komerčně označoval za „Sodomu u moře“, Riverview byl v reklamách, programech, recenzích obchodních periodik a deníků opakovaně spojován se soukromým piknikovým lesíkem a střelnicí pro rodiny úspěšných německých obchodníků, které byly původně na jeho místě. Obyvatelé německého původu stáli v čele chicagských průmyslových, politických a obchodních institucí a významně ovlivňovali také veřejný život.<sup>18)</sup> Reklama na Riverview zdůrazňovala, že majitel parku George Schmidt je bývalým prezidentem německého střeleckého klubu German Sharp Shooters Club, a tvrdila, že park byl založen, když Schmidt nechal postavit kolotoč pro manželky a děti členů klubu. Tato reklamní taktika neustále připomínala, že park dodržuje standardy rodinné počestnosti a trvá na příslušném rozdělení volného času podle pohlaví. Za vstupní branou do parku vládl krajíně, architektuře i organizaci prostoru chaos křiklavých nápisů, rozzářených světél, eklektických a exotických architektonických stylů a odhalených technických konstrukcí. Výstřední a rozměrná architektura, směsice a změť rozličných stylů a detailů, jasné barvy a mechanické konstrukce, které byly pro prostředí parku typické, oslovovaly návštěvníka přemírou vizuálních vjemů a rychlostí pohybujících se objektů.

15) Millions in Chicago Park. *Billboard*, 16. 3. 1907, s. 81. Konkrétní reklamy viz *Chicago Sunday Tribune*, 2. 6. 1907, odd. 10, s. 2. Reklama v *Chicago Daily News* uváděla, že park předchozího dne překonal světový rekord, když se počet jeho návštěvníků vyšplhal na 368 712. Viz *Chicago Daily News*, 17. 6. 1907, s. 4.

16) Mnoho nových zábavních parků dokonce vlastnily přepravní společnosti, které byly spokojené, i když parky jen pokryly režijní náklady – hlavní pro ně bylo, že podporovaly cestování městskou dopravou a výnosy z něj. Viz Parks & Fairs. *Variety*, 18. 7. 1908, s. 14.

17) F. C. M c C a r a h a n, Chicago Amusements. *Billboard*, 10. 8. 1907, s. 7.

18) City of Chicago, Department of Development and Planning, *Historic City: The Settlement of Chicago*. Chicago: Dept. of Development and Planning 1976, s. 66.

Převažuje zde barevná škála bílé a zelené a všechny široké promenády vedou k rozmanitým budovám a lákadlům rozmístěným po celé ploše parku. Na každém rohu se nabízí něco důmyslného a poutavého a v celkovém programu je i mnoho vzrušujících venkovních atrakcí.<sup>19)</sup>

Jak zdůrazňoval Frederic Thompson, který navrhl a provozoval Coney Island, diváků bylo třeba zlákat k fyzické spoluúčasti stimulací pohledu a vzbuzením jeho touhy:

Sama architektura musí souznít s duchem karnevalu. Musí být aktivní, pohyblivá, svobodná, půvabná a atraktivní. Musí být uspořádána tak, že se návštěvníci budou ptát „Co je to?“ a „K čemu to je?“<sup>20)</sup>

Kulturní historička Cecelia Tichiová popisuje zábavní park jako obzvlášť výstižný symbol kulturní krajiny městského prostředí na přelomu století:

Lidé se najednou ocitli ve světě „Stavitele“ [...] pozoruhodným svou vizuální dostupností. [...] Divák měl přímý přístup ke konstrukčním a designérským rozhodnutím inženýrů a architektů. Svět traverz a soukolí byl konstrukčně otevřený pohledu a zval diváka, aby sledoval jeho vnitřní chod, pozoroval jeho součástky. [...] Soukolí do sebe zapadají, ložiska se otáčejí, písty stlačují, traverzy podpírají. Hlavní rysy tohoto světa jsou jeho vizualita a kinetika.<sup>21)</sup>

Nová kulturní autorita městské krajiny vyzývala k poznávání tím, jak okázale se předváděla, jak rychle se pohybovala a nabízela smyslovou spoluúčast.

Mechanické horské dráhy v Riverview jsou nejlepším příkladem toho, jak zábavní park tento proces vstřebal. Brána pekla (Hell Gate), Osmička (Figure Eight) a Sametová dráha (Velvet Coaster) – to všechno byly horské dráhy s prudkým nakloněním, klesáním a zrychlováním. Vodní skluzavky (Water Chutes) tvořily vozíčky mechanicky klouzající po nakloněné dráze na hladinu bazénku. Kruhová houpačka (Circle Swing) byla vysoká ocelová věž s paprskovitými rameny, na jejichž konci visela vždy jedna kabinka; jak se celé zařízení otáčelo stále vyšší rychlosti, sedačky se rozkývaly a rotovaly v širokém kruhu. Strašidelná houpačka (Haunted Swing) byla vlastně iluzorní dráha, velká houpačka zavěšená na tyči v uzavřené místnosti, která se celá posouvala dopředu a dozadu – i když tedy houpačka zůstávala nehybná, pasažéři v ní usazení pociťovali zvláštní vibrace.

Všechny tyto dráhy dovoľovaly slastně převrátit obvyklý vztah mezi tělem a strojem, v němž člověk stroj ovládá a je jeho pánem. Zde se návštěvníci poddávali stroji, který naopak tělo vysvobozoval z obvyklých omezení při běžném pohybu. Jak dále vysvětluje Tony Bennett:

19) Chicago's Newest Outdoor Resort, Opens with Novel Features. *Chicago Daily American*, 3. 7. 1904, (složka Riverview Park, Chicago Historical Society, Chicago).

20) Frederic Thompson, Amusing the Million, *Everybody's Magazine*, září 1908, s. 385.

21) Cecelia Tichi, *Shifting Gears: Technology, Literature, Culture in Modernist America*. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1987, s. 4–5.



[zábavní park] často oslovuje, nebo dokonce napadá tělo, ruší fyzikální zákony, které obvykle omezují jeho pohyb, rozrušuje společenské kódy, které normálně usměrňují jeho chování, převrací obvyklý vztah mezi člověkem a strojem a celkově vpisuje tělo do vztahů odlišných od těch, ve kterých je zasazeno a udržováno v každodenním životě.<sup>22)</sup>

Především pro muže a ženy dělnických profesí, kteří celé dny pracovali třeba na moderních šicích strojích, montážních linkách v továrnách nebo mechanizovaných zařízeních ve skladištích, mohlo být převrácení jejich každodenního vztahu ke strojům obzvlášť slastné, protože zároveň vyjadřovalo i oslabovalo *strach* z toho, že je stroje ovládnou, zaútočí na ně, nebo je dokonce zraní. Jak tvrdí John Kasson:

Návštěvníci si mohli užít tu chvíli strachu a dezorientace, protože věděli, že přijde komická úleva; mohli se pustit do zdánlivě nebezpečného dobrodružství, protože nakonec věřili v jeho bezpečnost.<sup>23)</sup>

Pro dělníky představovalo fyzické zranění na pracovišti skutečnou, vážnou hrozbu a vpišování „nebezpečí“ do vztahu mezi člověkem a strojem v zábavním parku umožňovalo symbolické vyjádření těchto strachů v prostředí, kde byl zážitek předvídatelný a bezpečný.

Riverview také nabízel ženě-imigrantce místo, kam mohla vyrazit na letní vycházky s celou rodinou. V levném deníku *Chicago Inter-Ocean*, obracejícím se převážně k čtenáři z dělnických vrstev, inzeroval Riverview volné vstupné ve všední dny pro ženy a děti. Reklama oslovovala dělníky, kteří měli omezený čas na zábavu a odpočinek, a prohlašovala:

Můžete zde strávit celé odpoledne a večer se svou rodinou v dokonalém pohodlí. TAKOVÝ JE PARK RIVERVIEW! Nekřičí tu na vás žádné nápisy „Nezastavujte se!“, jako je tomu jinde. Pokud chcete, můžete se posadit, je tu mnoho místa. Dneska byl další namáhavý den, tak pojdte ven!<sup>24)</sup>

Reklama na Riverview naznačovala, že právě ve veřejných prostorech, spíše než v domácí sféře, si mohou dělnické ženy odpočinout a zároveň být se svou rodinou. Pracujícím vdaným ženám, pro které práce nekončila u vrat továrny, nabízela rétorika Riverview moderní pojetí vztahů mezi vlastní identitou, prostorem a dělnickou rodinou.

Riverview také inzeroval buržoazní požitky, protože se snažil oslovovat a přilákat středostavovské Němce, kteří bydleli v okolních prosperujících čtvrtích. Přestože podle odhadů bylo v ulicích Chicaga před rokem 1909 méně než 300 automobilů, spojoval River-

22) Tony Bennett, A Thousand and One Troubles: Blackpool Pleasure Beach. In: Tony Bennett, et al. (eds.), *Formations of Pleasure*. London: Routledge 1983, s. 147–48.

23) John Kasson, *Amusing the Million: Coney Island at the Turn-of-the-Century*. New York: Hill and Wang 1978, s. 82.

24) Reklama. *Chicago Inter-Ocean*, 30. 5. 1907, s. 12.



view některé z nabízených zábav právě s rodinnými výlety autem.<sup>25)</sup> Park nabízel nejen pronájem auta, ale také měl garáž, do které se vešlo přes 100 automobilů. V prostorách ohromného parku byly široké cesty, po kterých se lidé mohli projíždět, dovézt se až k odlehlému piknikovému hájku nebo se projet okolo Indiánské vesnice. Obrovská rozloha Riverview a jeho členitý půdorys dával návštěvníkům díky efektně aranžovaným krajinovým zákoutím u cest možnost soukromí a odloučení od ostatních. Ale i když se park obíracel především na „vážené“ rodiny, měl také velký význam pro subkulturu mladých dělníků. Taneční pavilon, v němž hrávaly živé kapely, byl obzvláště oblíbeným místem setkávání, při nichž moderní tance stimulovaly a roztáčely těla a dovolovaly veřejné důvěrnosti mezi mladými muži a ženami. „Spiel“ byl tanec s divokými otočkami. Pod názvy „shaking the shimmy“, „dip“, „turkey trot“ a „bunny hug“ se skrývaly tance, které oslavovaly tělesný pohyb a nenucenost v kontaktu mezi pohlavími jako jasné symboly sexuální aktivity.<sup>26)</sup>

Ještě podvrtnější byla Bowery, oddělená oblast na okraji Riverview, kde se předváděla erotická tanečnice Salome (Salome-the-hoochy-kootchy dancer), Tábor cikánů (Gypsy Camp) a show s „děvčaty“ nazvaná Paříž v noci (Paris By Night). Všechna tato vystoupení ukazovala cizí kultury jako exotická a sexualizovaná představení a zároveň nabízel ženské tělo jako objekt pro požitky mužského konzumenta. Tyto podniky byly inspirované ranou burleskou a umožňovaly zdánlivý vzdor „rodinným“ hodnotám, který byl ovšem doslova „zadržén“ v malé souvislé oblasti na okrajích parku, v nichž bylo dovoleno otevřeně přiznat sexuální pohled, který byl v celkovém uspořádání parku *implicitní*. Park umožnil veřejné předvádění těl, sexualizované a slastné dívání se a přislíbil větší fyzický kontakt mezi neznámými lidmi, i když zároveň propagoval rodinné hodnoty. Kasson tvrdí, že park byl „laboratoří nové masové kultury“, protože dovoloval návštěvníkům ze středních i dělnických vrstev bouřit se proti upjatým způsobům trávení volného času, ale zároveň je oslnil technologickými atrakcemi, a tak je získával pro opresivní masovou společnost.<sup>27)</sup>

Riverview dopřál mladým svobodným ženám také větší sexuální nezávislost, přičemž je ale seznamoval s jejich novým kulturním statutem – jako spotřebitelek a zároveň spotřebních objektů. Když se v roce 1909 newyorská společenská reformátorka Belle Israelsová ptala několika dívek z dělnického prostředí, zda do blízkých zábavních parků chodí samy, nebo s přítelkyní, vyprávěly jí tyto dívky, jak se snaží najít muže, kteří by je „pozvali“ a zaplatili za ně vstup do parku.<sup>28)</sup> Podobně jako společenští reformátoři, kteří vystupovali proti nickelodeonům, vyjádřila Israelsová znepokojení nad sexuálním chováním, které tato ekonomická dohoda podporovala. Sociální historička Kathy Peissová má sice pro obavy Israelsové pochopení, ale tvrdí, že mladá dělnice, která šla do parku s přítelkyní, ve skutečnosti učinila různá „ochranná“ opatření, díky kterým mohla „s mladými muži navazovat neškodné známosti“. Tak se nezávislá kultura dělnických

25) City of Chicago. *Historic City*, s. 64.

26) Kathy Peiss, *Cheap Amusements: Working Women and Leisure in Turn-of-the-Century New York*. Philadelphia: Temple University Press 1986, s. 101–102.

27) J. Kasson, c. d., s. 8.

28) Belle Lindner Israel, *The Way of the Girl. Survey*, 3. 7. 1909, s. 486–497.

dívek prosazovala i v „prostoru, jehož pláže, promenády a taneční pavilóny byly arénami zábavy, flirtování a předvádění stylu“. <sup>29)</sup> Park tedy naopak nabízel mladým dělnickým šanci „vypořádat se se závislostí na rodině a domáhat se volby, autonomie a požitku v jinak bezútěšném životě“, i když zároveň propagoval směnnou hodnotu ženské sexuality. <sup>30)</sup>

V rámci tohoto uspořádání sehrálo obzvlášť významnou funkci kino, ve kterém se spojovaly rozmanité a protichůdné diskursy zábavního parku a vytvářel se nový status ženy jako spotřebitelky a komodity masové kultury. V letech 1906 až 1908 se filmy v Riverview uváděly v „Elektrickém divadle“ (Electric Theatre), kde se program měnil dvakrát týdně, a v *Hale's Tours and Scenes of the World*, v dvojposchodovém pavilónu s americkou vlajkou na štítě nedaleko hlavního vchodu do parku z Western Avenue. <sup>31)</sup> *Hale's Tours* promítaly jak fikční snímky, tak i cestopisné filmy na plátně pověšeném v přední části zatemněného železničního vagónu. Vagón se přitom kýval, parní píšťaly houkaly a ozýval se rachot kol, čímž vznikala iluze jízdy vlakem a tělo nabývalo významu jako místo smyslového prožitku. <sup>32)</sup> V roce 1908 bylo ve Spojených státech v provozu nejméně 500 provozoven iluzivních *Hale's Tours*, přičemž obzvlášť oblíbené byly ty v prostředí zábavních parků. <sup>33)</sup> V Riverview byly umístěny ve středu parku vedle velkého kolotoče, který tvořil vizuální ohnisko parku a byl častým místem setkávání. Na zatravněné parkové ploše před kolotočem byly lavičky, z nichž byl široký výhled na fasádu a vývěsní ceduli *Hale's Tours*.

I když se nedochovaly žádné záznamy o tom, jaké programy tyto *Hale's Tours* uváděly, máme k dispozici katalogy (především katalogy chicagských filmových distributorů, kteří byli nejpravděpodobněji dodavateli bratří Schaeferů), jež popisují dobovou nabídku *Hale's Tours*. Krajinné výjevy zachycovaly filmové cesty na západ Spojených států (mimo jiné do Utahu, Idaha, Skalistých hor nebo Black Hills), výlety do cizích zemí, které byly obzvlášť vzdálené nebo nedotčené industrializací (Cejlón, Tokio, Samoa, ostrovy Fidži) a dokonce i projížďky městem tramvajemi nebo podzemní dráhou. <sup>34)</sup> Tyto filmy obvykle ukazovaly vzrušující venkovní krajinu snímanou zepředu nebo zezadu pohybujícího se vlaku, čímž vytvářely iluzi pohybu do scény nebo ze scény. Filmový historik Raymond Fielding poznamenává: „Iluze byla velmi přesvědčivá také proto, že obraz pohybujících se kolejí mizel pod předním okrajem vozu.“ <sup>35)</sup> Fielding dále cituje dokument z roku 1916, který dokládá, jak byly *Hale's Tours* přijímány v letech 1906–1908:

29) K. P e i s s, c. d., s. 127.

30) K. P e i s s, c. d., s. 55.

31) Parks & Fairs. *Variety*, 4. 4. 1908, s. 4.

32) *Hale's Tours and Scenes of the World* byly pojmenovány po svém výrobcí Georgi C. Halovi. Hale byl penzionovaný šéf hasičského sboru v Kansas City, který v roce 1904 spolufinancoval vynález Williama J. Keefeho. Spolu s Fredem W. Giffordem, bývalým soudcem, koupil Hale veškerá práva na tento systém. Poprvé jej pak komerčně předvedl na výstavě v St. Louis v roce 1904.

33) B. S. B r o w n, *Hales Tours and Scenes of the World*. *The Moving Picture World*, červen 1916, s. 373. Cit.: Raymond F i e l d i n g, *Hale's Tours: Ultrarealism in the Pre-1910 Motion Picture*. In: John L. F e l l (ed.), *Film Before Griffith*. Berkeley: University of California Press 1983, s. 124.

34) Viz např. následující reklamní cedule: *Hale's Tour Films*, Selig Polyscope „Latest Films“. *The News and Views Film Index*, 20. 4. 1907, s. 5.

35) R. F i e l d i n g, c. d., s. 123.

Iluze byla tak přesvědčivá, že při projekcích jízd tramvají po městě diváci z publika často křičeli na chodce, aby uhnuli z cesty, jinak je tramvaj přejede. Jeden duševně chorý muž dokonce chodil den co den na to samé představení. Domníval se, že dříve nebo později udělá strojuvůdce chybu, a tak uvidí vůz vykolejit.<sup>36)</sup>

Železniční vagón vstoupil mezi cestujícího a aktivní smyslový prožitek krajiny, přičemž vytvořil nový soubor dominantních percepčních vztahů – vizuální panoramatický vjem krajiny. Wolfgang Schivelbush ukazuje, že v 19. století bylo cestování vlakem převratnou kulturní událostí, která cestujícího proměnila v „pasažéra“ a zásadně přetvořila jeho vědomí prostoru, času i sama sebe.<sup>37)</sup> Lynne Kirbyová shrnuje Schivelbuschovu argumentaci a její relevanci pro filmového diváka, jakým byl třeba onen „duševně chorý“ zmíněný výše:

Můžeme tvrdit, že vlak umožňuje prototypický zážitek dívání se na zarámovaný, pohyblivý obraz, je tedy mechanickým dvojníkem filmového aparátu. Oba jsou prostředky přenášející pasažéry do zcela odlišného místa, oba jsou naplněné narativními událostmi a příběhy, oba jsou křižovatkami, kde se potkávají cizí lidé, a oba jsou založeny na základním paradoxu: současném pohybu a setrvánání v klidu. Jsou to dva úžasné stroje vidění, které dávají vzniknout podobným modům vnímání a pomáhají utvářet volný čas masové společnosti.<sup>38)</sup>

*Hale's Tours* bez okolků tyto mechanické slasti vstřebaly a zasadily je do požitků filmové konzumpce. Zatímco kola a koleje vlaku chyběly, simulace cestování vlakem spojila filmový zážitek s vnitřním prostorem železničního vagónu. *Hale's Tours* tak byly produktem dvojího aparátu – filmového a železničního – který zdvojoval percepční zkušenost cestování po železnici.<sup>39)</sup>

*Hale's Tours*, stejně jako projížďky automobilem či jiné zábavní dráhy v parku, často přeháněly, či dokonce komprimovaly prožitek mechanizovaného cestování. Zesilovaly a stupňovaly vztah mezi tělem a strojem, mezi jednotlivcem a spolucestujícími (především fyzickou blízkostí a náznaky sexuální intimity), mezi diváckým okem a panoramatickou krajinou. Tím transformovaly mechanickou přepravu v bezbřehou komoditu slasti a vzrušení.

Mimetická iluze cestování v *Hale's Tours* doplňovala klasické horské dráhy, které fungovaly jako miniaturizovaná simulakra nových dopravních technologií. Například vagónky „Scénické dráhy“ (Scenic Railway) jely setmělými tunely, v nichž se objevovaly osvětlené scenérie, historické scény i průhledy do jeskyní. „Do dolů“ (Down the Mines) byl typ dráhy, která sjížděla do tmavých tunelů za výjevy z práce v dole. V městské společnosti přesycené mechanickou dopravou – ať už ztělesněnou podzemní dráhou, tramvajemi,

36) E. C. T h o m a s, Vancouver, B. C. Started with „Hale's Tours“. *The Moving Picture World*, červenec 1916, s. 373. Cit.: R. F i e l d i n g, c. d., s. 123–24.

37) Wolfgang S c h i v e l b u s c h, *The Railway Journey: Trains and Travel in the 19th Century*. New York: Urizen 1977.

38) Lynne K i r b y, Male Hysteria and Early Cinema. *Camera Obscura* 6, 1988, č. 2 (17), s. 113.

automobily nebo příměstskými vlaky – mechanická horská dráha vkládala nové technologie přepravy do rámce slasti, exotického dobrodružství a vzrušení. Miniaturní železnice a visuté lanovky navíc umožňovaly pravidelným návštěvníkům cestovat po celém prostoru parku a zároveň nabízely toto místo požitků k slastnému pozorování. Oproti těmto dráhám nebyly *Hale's Tours* založeny na rychlosti či fyzických otřesech těla, naopak zdůrazňovaly nehybné tělo jako ústřední bod v prostředí vizuální rychlosti a vzrušení, ale také využívaly iluzi cestování ve skutečné, konkrétní lokaci mimo park. Bennett při analýze filmových představení v zábavních parcích své doby, kterou je ale možné vztáhnout i k začátku století, shledává významný rozdíl mezi filmovou iluzorní jízdou a horskou dráhou:

Zatímco horské dráhy vymrští do prostoru tělo, které je normálně nehybné, [filmové iluzorní dráhy] vymrští do prostoru zrak, zatímco tělo zůstává statické. Přesto filmová představení s horskými dráhami soutěží – prohlašují, že se tradiční dráhy díky nim jeví jako zastaralé a že nové atrakce reprodukuje všechno vzrušení a napětí velkých drah prostřednictvím pokročilejší, jednodušší a bezpečnější technologie.<sup>40)</sup>

Bennett výstižně shrnuje, jak *Hale's Tours* navykaly smysly na filmový aparát, jenž byl přemístěn do architektonického aparátu železničního vagonu.

Ovšem na přelomu století nebylo cestování železnicí, které se *Hale's Tours* tolik snažily napodobit, nutně veřejností chápáno jako „jednodušší a bezpečnější technologie“. Schivelbusch ukazuje, že železniční doprava vyvolávala v cestujících rozporné pocity – i když je vzrušovalo, že jsou částí „projektilu vystřeleného skrze čas i prostor“, měli také „neustálý strach z možné katastrofy“.<sup>41)</sup> Schivelbusch také tvrdí, že tyto podprahové obavy zmizely, jakmile se železnice stala „součástí normálního, každodenního života“. Protože ale vychází převážně z evropských a britských zdrojů, není úplně jasné, kdy k takovéto kulturní integraci došlo ve Spojených státech a u jakých skupin obyvatelstva.<sup>42)</sup> Jisté je, že většina žen, které se stěhovaly do Chicaga na přelomu století, ať už z ciziny či z jiných oblastí Spojených států, spatřila město nejdříve z okna železničního vagónu a po příjezdu k cestování po městě stále více používala podzemní dráhu, tramvaje a nadzemní tratě. V té samé době byly noviny plné zpráv o dopravních nehodách a smrtelných úrazech na železnici. Kirbyová přesvědčivě ukazuje, že *Hale's Tours* skvěle propojovaly „percepční přesahy mezi železnicí a filmem“ a že „imaginace katastrofy“ byla přítomná jak v zážitku z dopravy železnicí, tak i při návštěvě kina.<sup>43)</sup> Diváctví tedy významně ovlivňovalo to, jak byli lidé vpisováni do širších diskursů a praktik spojených s techno-

39) Prostorové vztahy ve vagónech *Hale's Tours* nicméně nereprodukovaly přesně zážitek z vlaku, kde panoramatické výjevy ubíhají po stranách okolo pasažérů. Zde percepční iluzi tvořil vizuální pohyb hloubkou prostoru. Kognitivní vodítka a stejně tak i okolní prostředí podporovaly divácké procesy, které kolísaly mezi účinky panoramatického výjevu a prostoru kina.

40) T. B e n n e t t, c. d., s. 151.

41) W. S c h i v e l b u s c h, c. d., s. 130–131.

42) W. S c h i v e l b u s c h, c. d., s. 131.

43) L. K i r b y, c. d., s. 113–131.



logií. V zábavním parku byla integrální součástí diváckého procesu jak fantazijní představa, že se technologie vymkne kontrole, tak i slast spojená se strachem z této představy vyplývající.<sup>44)</sup>

Privilegovaná role vidění jakožto prostředku pro organizaci slasti byla prostoupená intertextem sexuální signifikace. Peissová popisuje, jak se návštěvnice Coney Islandu

točily prostorem a ztrácely rovnováhu, vítr jim odnášel klobouky, zvedal sukně, testoval jejich smysl pro humor. Návštěvníci se sami stávali podívanou, jeden o druhého se zajímal a bavil se viděným. [...] To zahrnovalo participaci publika, interakci neznámých lidí i voyeurismus.<sup>45)</sup>

Ženy i muži se stávali objekty podívané, stejně jako cílem pohledu druhého, ovšem různými způsoby. Atrakce, jakou byl v Riverview zrcadlový sál (Temple of Mirth – Chrám veselí), explicitně využívaly voyeuristické a narcisistní slasti jako své hlavní téma, zatímco horské dráhy přímo pracovaly s odhalováním „zakázaných“ částí ženského těla veřejnému pohledu.

Mezi historickými dokumenty, které idealizovaly to, jak byla ženská těla zapsána do prostoru zábavního parku, jsou i dva filmy Edison Manufacturing Company. Ty především ukazují, jak zábavní park spojoval voyeuristickou slast s vystavováním žen jako sexualizovaného představení. Snímek *RUBE AND MANDY AT CONEY ISLAND* (1903) sleduje dvě vesničanky, které přijedou do zábavního parku a užívají si tam zábavy. V jedné scéně návštěvníci narážejí jeden do druhého na konci dlouhé klouzačky, až vznikne hromada těl – mužských i ženských – potom si účastníci navzájem pouze pomohou vstát, smějí se a pochechtávají. S požitkem reagují na blízký fyzický kontakt mezi muži a ženami. Kamera sleduje nohy žen, které sjíždějí po klouzačce známé jako *Helter Skelter*, přičemž se jim nazvedávají dlouhé viktoriánské sukně a ukazují je tak nejen filmovým divákům, ale také čumilům, kteří procházejí kolem a vstupují do záběru.

V další scéně jde Mandy přes provazový most natažený několik stop nad zemí. V tomto případě ale kamera zaujme pozici ve výšce jejích očí, což zahrnuje Mandino tělo ve středu záběru, a neukazuje ji ze zdola, z pohledu návštěvníků parku. Rozhodnutí neukázat reakci návštěvníků parku potlačuje jednoznačnější nemravný akt „dívání se ženám pod sukně“, který horská dráha podporovala. Tak nám tento film může pomoci pochopit, jak zábavní park určoval a přitom překračoval pravidla toho, co bylo dovoleno veřejně vystavovat sexuálnímu pohledu.

Snímek *STAGESTRUCK* (1906) ještě důkladněji narativizuje inskripci ženského těla a pohledu v prostoru zábavního parku. V tomto příběhu jsou tři dospívající sestry okouzleny

44) V tomto kontextu je zcela neopodstatněný názor Raymonda Fieldinga, že úpadek *Hale's Tours* po roce 1908 způsobila nespokojenost žen s nepříjemným houpáním a nepohodlnou stísněností této atrakce (viz R. F i e l d i n g, c.d., s. 129). Fyzická blízkost totiž byla typická pro mnohá lákadla zábavního parku. Mnohé atrakce měly sedačky jen pro dvojice či skupiny, což podporovalo fyzický kontakt mezi pohlavími, především byl-li prostor na sezení malý a dráha se rychle či nárazově pohybovala. Je pravděpodobnější, že po roce 1908 bylo stále obtížnější sehnat dostatek cestopisných filmů, protože se nově monopolizovaný filmový průmysl zaměřil na narativní fikční snímky, jejichž produkci ve studiích bylo možné ekonomičtěji a efektivněji předem plánovat v masovém měřítku.

45) K. P e i s s, c. d., s. 134–135.



kočovným hercem z velkého města; odejdou ze svého městečka a najdou si zaměstnání v zábavním průmyslu jako tanečnice Gibson Girls v laciném varieté na Coney Islandu. Když jejich farmářští rodiče přijedou do města dcery hledat, navštíví Coney Island, kde spatří dívky na scéně a začnou je honit zábavním parkem. Na počátku filmu dívky utečou z domu rodičů za pomoci herce, který postaví k oknu jejich ložnice ve druhém patře dřevěná prkna. Jak sklouzávají jedna po druhé dolů po této rampě, zatímco on přihlíží, evokuje jejich pohyb obraz skluzavky Helter Skelter a kopíruje tělesný pohyb na této atrakci. To je významný okamžik vyprávění, který jednak začíná aktivní cestu obou žen do velkoměsta, ale také iniciuje inskripci jejich těl jako sexuální podívané a ukazuje jejich touhu po smyslové slasti, což je podvojný tělesný statut, který vrcholí, když jsou zobrazeny jako tanečnice Gibson Girls i jako návštěvnice atrakcí zábavního parku. Když na začátku dívky utečou po skluzavce z domu, jejich otec z okna vystrčí pouze hlavu a nesusouhlasně gestikuluje. I když se nepokusí sjet dolů po prknech, aby své dcery pronásledoval, vydává se za nimi. Dívky v dalším záběru nasedají ve stanici do právě odjíždějícího vlaku a jejich otec běží za vagónem, který mizí po kolejích. V této dějové sekvenci se otcovo tělo liší od těl děvčat tím, že není podívanou, nepřekračuje v daném prostoru normální fyzická omezení a nevyhledává slasti připomínající zábavní park. Po časové elipse (vytvořené stříhem) se dívky předvádějí jako revuální tanečnice na divadelním jevišti. Tak jsou doslova zarámovány jako představení pro publikum levných divadel a kin. Jako nezávislé městské dívky, které hrají, dosáhly tyto sestry nezávislosti pouze prostřednictvím vlastní sexuální komodifikace. V omezeném prostoru příběhu však naplnily své počáteční touhy.

Ovšem touhy těchto děvčat také svrhly patriarchální autoritu a její vládu nad jejich sexuálním chováním. Rodiče dívky rychle najdou, a mladé ženy utíkají, přičemž se ve scéně dlouhé honičky po Coney Islandu stávají spektakulárními objekty rodičovského pronásledování. Ale i zde je zvláštní scéna, která rozbíjí rytmus a pozastavuje narativní běh. Když dívky běží okolo mechanického otáčejícího se kola, vylezou na jeho rovnou plochu a snaží se udržet v jejím středu. Ale s atrakcí si moc neví rady a pravidelně sklouzávají a padají na zem. Pokaždé vstanou a zkoušejí to znovu. Tato snaha „vyzkoušet si“ i během útěku atrakce Coney Islandu přetváří konvenční honičku typickou pro raný film tak, aby zahrnula zesílenou voyeuristickou slast diváků v zábavním parku. V tomto okamžiku jsou kino a zábavní park jakožto dvě místa slastných pohledů dvojité artikulovány v procesu filmového diváctví a mimetického zobrazení lákadel zábavního parku. Toto spojení dovoluje narativní završení ve všech diskursivních rovinách. Rodiče dívky chytí na pláži a pořádně jim naplácají. Prostor Coney Islandu a jeho hlavní promenády byly zobrazeny a zpropagovány, honička je dokončena, rodina a otcovská autorita znovu ustanovena, a dívky, hledající sebe sama i požitky, jsou nově vepsány jako objekty sexuální transgrese. V efektním finále jsou tyto ženy přeměněny v těla/objekty, když je jejich rodiče a ochotný policista přehnou přes koleno a naplácají jim tak, aby divák vše dobře viděl.

Jak STAGESTRUCK, tak RUBE AND MANDY ukazují, že akt slastného a sexuálního dívání se byl samozřejmou součástí filmové zkušenosti, implicitní i ve strukturaci zábavního parku. Peissová připomíná, že výměna pohledů mezi návštěvníky jako součást namlouvání a flirtování byla podporována jak na horských drahách, tak v tanečním pavilonu a v aré-

ně určené k projížďkám na kolečkových bruslích. Pompézní podívané, které spojovaly herce a scénérii („Námořní bitva u Santiaga“, „Pád Pompejí“, a „Velká vlaková loupež“), a menší, jednotlivá vedlejší představení („Aztékové“, „Čínské divadlo“, „Orientální záhady“, „Turecká show“, „Show z plantáže“ a „Indiánská vesnice“, která byla později přejmenována na „Scény ze života Siouxů“) také rozšiřovaly a kopírovaly potěšení z pohledu na exotické, vzdálené a fantastické výjevy. Kasson a Peissová považují tato představení především za vrchol těch forem zábavy 19. století, které se živily zájmem střední třídy o cestování do exotických krajů. Oslavují vzdělávací potenciál, jež měly tyto atrakce pro společenské vrstvy, které si nemohly dovolit cestovat o moc dále než do zábavního parku. Takovéto výjevy, které jsou částečně inspirované atrakcemi z promenády Midway na Světové kolumbovské výstavě pořádané v Chicagu v roce 1893, předváděly etnická, „nebělošská“ těla – pocházející jak z cizích zemí, tak z Ameriky samotné – jako primitivní, krotké a fetišizované objekty představení. Opakovaným kódováním určitých kultur a ras jako „cizího, exotizovaného Druhého“ předávaly tyto výstavy prostřednictvím slastného pohledu návštěvníkům jak ze středních, tak i dělnických vrstev rasové hierarchie. Předindustriální geografické oblasti neobývané bělochy byly navíc ukázány jako legitimní objekt vizuální spotřeby. *Hale's Tours* podporovaly tuto ideologii. Simulací železniční dopravy do odlehlých oblastí udělaly ze vzdálených, jedinečných kulturních míst jednoduše dosažitelné prostory. Demokratisovaly sice turismus, když nabízely pohledy do vzdálených lokalit rodinám ze středních i dělnických vrstev, ale zároveň šířily etnocentrické představy o „exotických“ zemích a ze vzdálených kultur vytvářely komodity, které mohly být po zaplacení vstupného „zábavou“. Tak zábavní park podporoval nejen americkou intervenci a nadvládu nad jinými národy, ale také legitimizoval americký imperialismus a exploataci jiných národních prostorů.

Zábavní park, stejně jako *Hale's Tours*, nabízel kulturně přijatelné požitky, které komunikovaly neslučitelná témata: rasismus a sociální integraci, sexismus a sexuální nezávislost, třídní konflikt a harmonii, rodinnou jednotu a sdružování adolescentů, strach z technických změn i jejich přijetí. Role filmu v těchto ideologických dramatech je obzvláště významná, protože se stával novou kulturní dominantou, přivýkal diváka na vizuální šok a zároveň absorboval a definoval ženskou sexualitu ve vztahu k veřejným prostorům, aktu dívání se a konzumerismu. Role filmu byla pro komerční komodifikaci žen zásadní a kino od samého začátku tuto významnou pozici získalo proto, že neopomíjelo ani nepotlačovalo ženské touhy.

Nebyla náhoda, že levné kino a zábavní parky zvaly ženy, aby nacházely potěšení ve svých tělech a zároveň je konstruovaly jako objekty (mužské) touhy. Naopak, tento dvojitý proces subjektivace a objektivace byl zcela zásadní pro stimulaci ženské touhy, aby začala sloužit patriarchátu. Pokušení slasti vytvořené ranými filmy bylo proto skutečně tak nebezpečné, jak tvrdili sociální reformátoři.

Přeložila Petra Hanáková

Přeloženo z anglického originálu: Lauren Rabinovitz, *Temptations of Pleasure: Nickelodeons, Amusement Parks, and the Sights of Female Sexuality*. *Camera Obscura* 8, 1990, č. 2, s. 70–89.

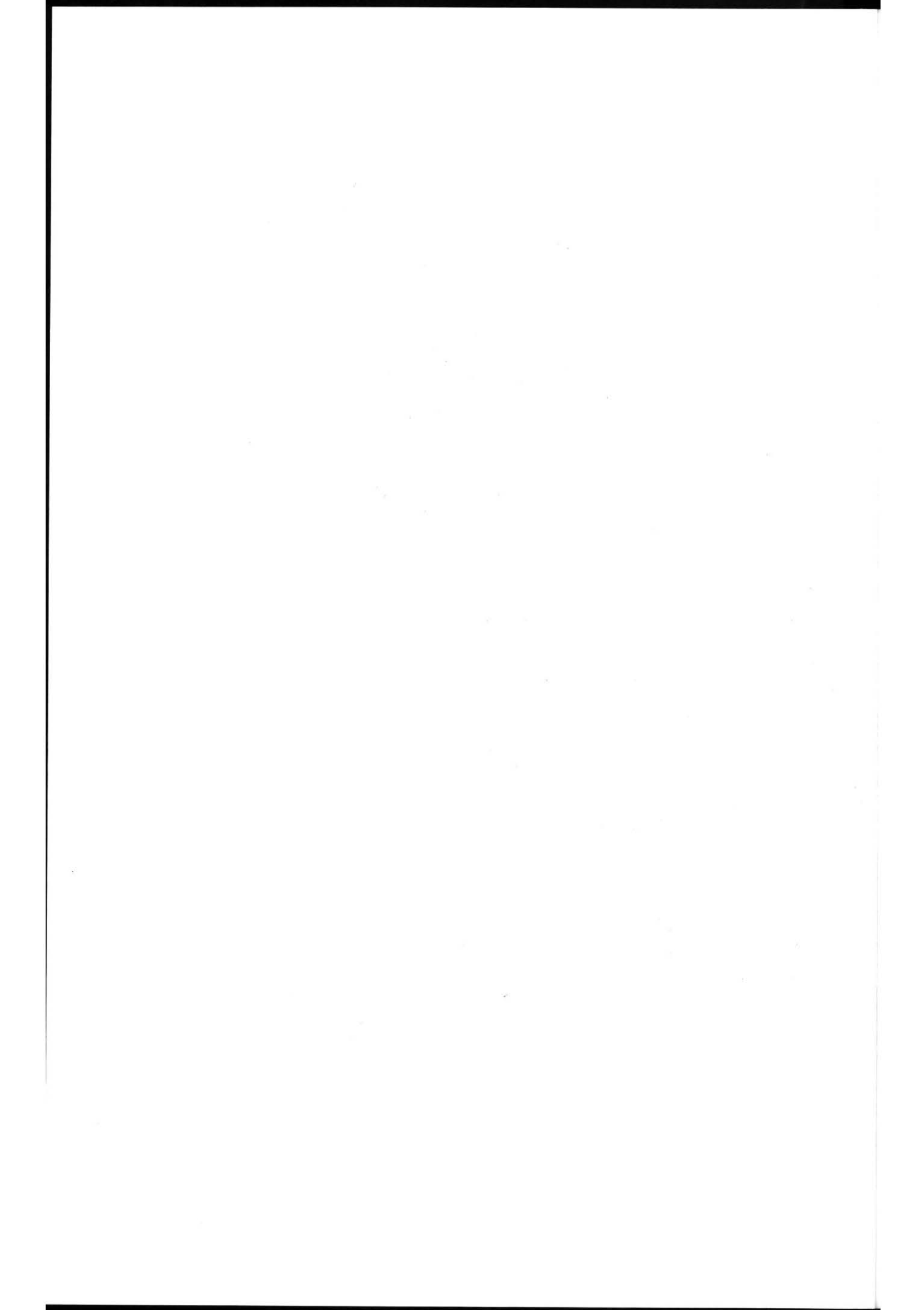
**Citované filmy:**

*Rube and Mandy at Coney Island* (Thomas A. Edison, 1903), *Stage Struck* (Thomas A. Edison, 1907).

**Poznámka o autorce:**

Lauren Rabinovitzová je v současné době profesorkou amerikanistiky a filmu na University of Iowa, kde působí již od roku 1986. Studovala na univerzitách v Bostonu a Texasu a na počátku své akademické dráhy působila na University of Illinois v Chicagu. Dlouhodobě se zabývá feministickou filmovou teorií a problematikou genderu v kontextu americké kinematografie, svůj výzkum populární kultury cílí na kulturní atrakce přelomu 19. a 20. století, zejména na prostředí výstav a zábavních parků. Je autorkou monografií *Points of Resistance: Women, Power, and Politics in the New York Avant-Garde Cinema, 1943–1971* (Champaign, IL: U. Illinois Press 1991) a *Memory Bytes: History, Technology, and Digital Culture* (Durham, NC: Duke U. Press 2004). V publikaci *For the Love of Pleasure: Women, Movies and Culture in Turn-of-the-Century Chicago* (New Brunswick, NJ: Rutgers U. Press 1998) poukazuje na to, jak nové médium filmu a nová zkušenost návštěvy kina zásadně ovlivnily společenské konvence a utváření dobových kódů maskulinity a femininity. S Mary Beth Haralovichovou sestavila sborník

*Television, History, and American Culture: Feminist Critical Essays* (Durham, NC: Duke University Press 1999). Podílela se na tvorbě ceněného CD-ROMu *The Rebecca Project* (s Gregem Easleyem, 1995; viceperspektivní kritický rozbor Hitchcockova snímku *Rebecca*) a sama ve formě CD-ROMu zpracovala multimediální virtuální projížďku zábavním parkem přelomu 19. a 20. století s názvem *Yesteryear's Wonderlands: Introducing Modernism to America* (2008).



## Články k tématu

## DILEMA POZOROVATELE

*Dotýkat se, či nedotýkat?*

Wanda Strauvenová

## Pravidla (mediálně-archeologické) hry

Po sto letech existence kinematografie začala být její pozice v dějinách médií a umění zpochybňována. Různí autoři došli k závěru, že je „intermezzem“ (Siegfried Zielinski) či „oklikou“ (William Uricchio) v dějinách televize, vedlejší kolejí v dějinách animace (Lev Manovich) nebo jednoduše novou formou malby (Philippe-Alain Michaud).<sup>1)</sup> Lev Manovich nabídl přesvědčivé argumenty zejména z perspektivy digitálních médií a tvrdí, že standardní kinematografický modus není fotografický, ale grafický, což nám dovoluje propojit *SIN CITY* Roberta Rodrigueze a Franka Millera s prekinematografickými světelnými pantomimami (*Pantomimes Lumineuses*) Émila Reynauda z počátku devadesátých let 19. století.<sup>2)</sup> „Film se zrodil z animace,“ tvrdí Manovich, „a odsunul ji na okraj, aby se nakonec stal jedním konkrétním případem animace.“<sup>3)</sup> V tomto textu se pokusím tuto perspektivu prohloubit a prozkoumat, zda nelze totéž tvrdit i o hraní her, a to nejen v souvislosti s „novou vlnou“ kinematografie her myslí (*mind-game cinema*),<sup>4)</sup> ale také s rozšiřujícím se trhem s počítačovými hrami vycházejícími z filmů (například hra *Kmotr* pro Playstation) a s filmy založenými na počítačových hrách (např. série filmů o *LAŘE CROFT*). Nestal se film v dnešní kultuře jen další formou hry? A nelze, v návaznosti na Manovichovo tvrzení, říci, že film se nakonec „zrodil“ v prostředí optických hraček a heren? Při pokusu o revizi dějin kinematografie z hlediska hraní her (*gaming*) či obecněji hraní (*playing*) nejprve zproblematicuji pojem „prekinematografický“, jak je běžně užíván

- 1) Viz Siegfried Zielinski, *Audiovisions: Cinema and Television as Ent'actes in History*. Amsterdam: Amsterdam University Press 1999; William Uricchio, *Cinema als Omweg: Een Nieuwe kijk op de geschiedenis van het bewegende beeld*. *Skrien* 199, 1999, s. 54–57; Lev Manovich, *What Is Digital Cinema?* Dostupné online: <[www.manovich.net/TEXT/digital-cinema.html](http://www.manovich.net/TEXT/digital-cinema.html)>, [rev. 1. 4. 2011]; Philippe-Alain Michaud, *Le mouvement des images*. Paris: Centre Pompidou 2006.
- 2) Viz Wanda Strauven, *Pre-Digital vs. Post-Analog*. Prezentováno na „The Ages of the Cinema: Criteria and Models for the Construction of Historical Periods,“ Fourteenth International Film Studies Conference, Udine, Itálie, 20. – 22. března 2007.
- 3) L. Manovich, c. d.
- 4) Ke kinematografii her myslí viz Thomas Elsaesser, *The Mind-Game Film*. In: Warren Buckland (ed.), *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Oxford: Blackwell 2009, s. 13–41.



v historických přehledech.<sup>5)</sup> Zejména mi jde o přehodnocení pozice kinematografie v dějinách médií. Jakožto filmová historička využívající archeologicko-mediální metodu chci zejména poukázat na to, jak je film zapojen do širšího mediálního (mediálně-historického) kontextu (který se neomezuje na pohyblivé obrazy, ale sahá k malbě, hernám, ručně obsluhovaným strojům, telekomunikaci a tak dále), i na to, že některé prvky tradičně považované za prehistorii kinematografie (jako například optické hračky) mohou ve skutečnosti spadat do jiné historie, která nemusí být nutně historií kinematografickou. Na rozdíl od práce Erkkiho Huhtama o „archeologii heren“, nebo spíše jako její doplnění, bude tato studie sledovat optické přístroje určené k domácí zábavě – zejména thau-matrop, fenakistiskop, zootrop a praxinoskop – a jen okrajově zohlední přístroje nabízející podívanou po vhození žetonu, jako například kinetoskop a mutoskop, které bavily prekinematografického diváka ve veřejné sféře v hernách, zábavních parcích a na výstavištích.<sup>6)</sup> K tomuto pojetí vybízejí dva důvody. Ponechám-li stranou veřejné „hřiště“, mohu nejprve podrobit analýze interakci člověka a stroje, roli (manipulující či dotýkající se) ruky a rozdíly mezi hardwarem a softwarem, což mi umožní zpochybnit (zárodečný) *kinematografický* rozměr optických hraček. Tento přístup mi rovněž dovolí případné přemístění kinematografie mezi přístroje domácí zábavy, k čemuž došlo na konci sedmdesátých let se zrodem domácího videa a v nedávné době s nástupem domácího kina (se zvukovým systémem surround). Při analýze optických hraček budu částečně vycházet ze studie „Circularity and Repetition at the Heart of Attraction: Optical Toys and the Emergence of a New Cultural Series“ od Nicolase Dulaca a Andrého Gaudreaulta.<sup>7)</sup> Oproti Dulacovi a Gaudreaultovi mi nejde ani tak o formální principy (cirkulace, repetice a podobně), jako spíše o interakci mezi prekinematografickým divákem a optickým přístrojem.

V návaznosti na práci Jonathana Craryho *Techniques of the Observer* budu prekinematografického diváka označovat jako *pozorovatele*, abych zabránila konotaci „pasivního diváka představení“ a abych upozornila na „předepsanou množinu možností“, v nichž se akt dívání odehrává.<sup>8)</sup> Podle Craryho se podmínky pozorovatele ve dvacátých a třicátých

- 5) Mým cílem není navrhnout novou teorii her nebo systematicky aplikovat existující teorie her. Budu však odkazovat ke klasickému textu Roger Caillois, *Hry a lidé*. Praha: Nakladatelství Stúdia Ypsilon 1998, který je zmiňován v teoretických pracích o (digitálním) hraní z nedávné doby a je užitečný zejména proto, že navrhuje škálu her mezi *ludus* (hry s určitými pravidly zaměřené na cíl) a *paidia* (volné hry bez cíle), kterou tvoří čtyři kategorie: *agôn* (soutěž), *alea* (štěstí), *mimikry* (simulace) a *ilinx* (závrať). Aplikací Cailloisovy teorie se záměrně vyhnu situování kinematografie do skupiny *mimikry*, i když tam divadlo (a s ním i film) patří. Tuto strategii volím proto, že mě v této studii nezajímá vztah herce a diváka.
- 6) Erkki Huhtamo, *Slot of Fun, Slot of Trouble: An Archeology of Arcade Gaming*. In: Joost Raessens – Jeffrey Goldstein (eds.), *Handbook of Computer Game Studies*. Cambridge: MIT Press 2005, s. 3–21.
- 7) Nicolas Dulac – André Gerrat, *Circularity and Repetition at the Heart of the Attraction: Optical Toys and the Emergence of New Cultural Series*. In: Wanda Strauven (ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2006, s. 227–244. Tento text byl původně publikován online pod názvem: *Heads or Tails: The Emergence of a New Cultural Series, from the Phenakistiscope to the Cinematograph*. *Invisible Culture* 8, podzim 2004. Online: <[http://www.rochester.edu/in\\_visible\\_culture/Issue\\_8/issue8\\_dulac-gaudreault.pdf](http://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_8/issue8_dulac-gaudreault.pdf)>, [rev. 1. 4. 2011].
- 8) Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press 1990, s. 5–6.

letech 19. století radikálně změnily díky novým teoriím o povaze lidského zraku a mechanismu oka, které způsobily posun od karteziánské koncepce monokulárního a „odtělesněného“ zraku k pojetí, které pojímá zrak jako součást lidského těla. Tento posun je zřetelný v technologickém rozdílu mezi camerou obscurou (tedy perspektivním viděním) a stereoskopem (binokulárním viděním). Může se zdát, že fotografie a kinematografie znamenají návrat k perspektivě camery obscury, avšak je třeba spolu s Crarym připomenout, že se objevily „v sociálním, kulturním a vědeckém kontextu, který je zásadně jiný, neboť mu předcházela rozchod s podmínkami vidění“, na nichž byl zmíněný renesanční optický aparát založen.<sup>9)</sup> Takzvané prekinematografické aparáty 19. století, které údajně ohlašovaly nebo připravovaly zrod kinematografu (*Cinématographe*) bratrů Lumièrůvých, tento odklon názorně dokládají: místo aby nabízely objektivní, racionální pohled na svět, vycházejí ze specifické fyziologie oka, z jeho závislosti na doznívání obrazu na sítnici a na schopnosti vnímání (nebo vytváření) neobjektivních iluzí. Pro mé tvrzení není podstatné, že platnost teorie o doznívání obrazu byla nedávno v rámci oboru filmových studií zpochybněna. Důležitější je, že prekinematografický pozorovatel žil v době bohaté na (pseudo)vědecké experimenty se setrvačností zrakového vjemu a pravděpodobně s nimi byl i obeznámený, protože byly popularizovány prostřednictvím optických přístrojů domácí zábavy. Jelikož většina těchto aparátů zprostředkovávala iluzi pohybu, byla pochopitelně zařazena do prehistorie kinematografie (neboli *kinemy*); a to i přesto, že u některých prekinematografických optických hraček, například u stereoskopu nebo thaumatropu, o pohyb (primárně) nešlo.

Percepce navíc se „zhroucením modelu vidění založeném na cameře obscurae“ již nebyla považována za pasivní způsob vnímání, ale za aktivní proces. Jak tvrdí Crary v knize *Suspension of Perception*, mozek pozorovatele z 19. století byl psychofyzicky vzdělán k tomu, aby „vytvářel vjem“.<sup>10)</sup> Tento pozorovatel tedy nepřijímal obrazy pasivně, ale naopak je aktivně chápal. Slovesu chápat (*grasp*) je zde třeba rozumět současně v jeho metaforickém i dosloveném významu, tj. mentálního (intelektuálního) pochopení a manuálního (tělesného) uchopení. (Historické) studie mají tendenci zaměřovat se po způsobu modernismu na fragmentaci lidského těla a ignorovat tak lidskou přítomnost v celé řadě mediálních přístrojů 19. století, od optických hraček a dalších zábavních přístrojů (jako je například fonograf) až po komunikační technologie (jako jsou telegraf a telefon). Jak ale poznamenává Jonathan Auerbach ve své předmluvě ke knize *Body Shots: Early Cinema's Incarnations*, „Četné koncovky „graft“ u těchto různých technologií byly [nepochybně] modelovány podle tělesného aktu psaní.“<sup>11)</sup> Já se zde nezaměřuji na akt psaní, ale spíše na obsluhování a dotýkání se aparátu. V obou případech je klíčovým faktorem/aktérem ruka pozorovatele.

9) Jonathan Crary, *Modernizing Vision*. In: Hal Foster, *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press 1988, s. 30. Též česky: Jonathan Crary, *Modernizace vidění*. *Teorie vědy* 27, 2004, č. 2, s. 26.

10) Jonathan Crary, *Suspension of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge: MIT Press 1999, s. 5.

11) Jonathan Auerbach, *Body Shots: Early Cinema's Incarnations*. Berkeley: University of California Press 2007, s. 9.

### Od optických hraček ručních k optickým hračkám ručně ovládaným

Pozorovatel v 19. století není, na rozdíl od diváka institucionalizované kinematografie, uvězně a připoután k sedadlu v kině a rovněž není pouze divákem spektaklu paobrazů, ale naopak ovládá představení díky tělesné interakci s aparátem. Zaměříme se nejprve na thaumatrop, což je nejjednodušší optické zařízení. Sestává z malého papírového disku a dvou provázků připojených k protilehlým stranám obvodu. Pozorovatel může rozpo-  
hybovat disk tak, že nejprve otáčí jedním provázkem, poté drží oba provázky a mírně za ně tahá. Rotace či „otáčení“ (*tropus*) mu umožňuje sledovat „div“ (*thauma*), jenž vzniká splynutím dvou různých obrázků nakreslených na opačných stranách disku v jeden. Čím byla rotace rychlejší, tím vznikala dokonalejší iluze. Údajně první thaumatrop, datovaný do poloviny dvacátých let 19. století, zprostředkoval pozorovateli efekt „ptáka v kleci“, jiné slavné příklady byly kůň a jezdec, holý strom a listy, váza a kytice růží. Fenakistiskop (či phénakistiscope, jak uvádí Joseph Plateau) vyžadoval, stejně jako thaumatrop, od pozorovatele obouruční ovládání, přinejmenším v původním návrhu z roku 1832, v němž jedna ruka držela tyčku s připevněným diskem a druhá ruka disk roztáčela, aby vznikla „klamná“ (*phenakos*) podívaná. Některé pozdější modely už měly stojan, a mohly být ovládané pouze jednou rukou. Původní ruční fenakistiskop existoval ve dvou variantách: jednodiskové a dvoudiskové. Obě varianty jsou založené na pozorování izolovaných obrázků (po sobě následující momenty akce) skrz výřez, které splývají do jednoho (vlastní akce v pohybu). První varianta je jednodušší na ovládání, protože zahrnuje jen jeden rotující disk, ale vyžaduje zrcadlo, které kompenzuje „chybějící“ disk se sérií obrázků. Obrázky z jednoho disku jsou umístěné naproti zrcadlu a jsou (výřezy) odráženy směrem k pozorovateli.

Thaumatrop a fenakistiskop se liší od jiných optických hraček jednoduchým formátem (disk), způsobem manipulace (jedna osoba, „uživatel“ obsluhující přístroj oběma rukama) a lze říci spojením hardwaru a softwaru (každý disk je současně aparátem zprostředkovávajícím podívanou i samotným cílem pohledu).<sup>12)</sup> Zootrop a praxinoskop naopak vyžadují (velmi jednoduchou) přípravu před samotným pozorováním: je třeba zvolit obrázkový pás a správně ho umístit do cylindrického bubnu. Když je buben připraven k použití, může se předvádění zúčastnit více lidí a všichni si mohou užívat rozpo-  
hybovaného „života“ (*zoo*) nebo „akce“ (*praxis*) z různých pozic okolo aparátu a dívat se podle typu aparátu buď skrz vyříznuté otvory, nebo na zrcadla ve středu bubnu. Zootrop funguje na stejném principu jako dvoudiskový fenakistiskop, přičemž dva původní disky nahrazují protilehlé strany bubnu: vnější strana je u pozorovatele a vnitřní strana je od něj vzdálena. Zatímco základní typ zootropu se otáčel kolem své osy díky roztáčení jednou či oběma rukama, pozdější modely byly vybaveny klikou nebo držadlem; klika byla již součástí patentu praxinoskopu Émila Reynauda z roku 1877. Tento přístroj již neměl vyříznuté otvory jako zootrop a navracel se tak k jednodiskové variantě zrcadlového fenakistiskopu, ale zrcadlo tam bylo umístěno ve středu aparátu. Dvanáctiboký zrcadlový hranol umožňoval, aby se každý z dvanácti obrázků umístěných na pásu odrážel v samo-

12) Vztah softwaru a hardwaru viz J. C r a r y, *Suspension of Perception*, s. 206.

statném zrcadle, a otáčel-li se, vytvářel tak dokonalou iluzi pohyblivého obrazu. Obraz byl ostrý, jasný a neblikal.

Klasická teorie her Rogera Cailloise řadí „hru iluzí“ do kategorie *mimikry*, přičemž optické iluze explicitně nezmiňuje. Domnívám se, že optické hračky 19. století patří spíše do kategorie *ilinx*, protože rotace přístroje způsobuje jistou formu závratí (srovnatelnou s dětskou hrou, při níž se děti „rychle točí kolem své osy“, jak vysvětluje Caillois).<sup>13)</sup> Rotace je u těchto optických zařízení skutečně zásadní. Pro mou argumentaci je důležité i to, že se ovládají *manuálně*. Zapojení ruky (rukou) pozorovatele umožňuje *manipulaci*, neboli „interaktivitu“ během podívané – rychlost otáčení lze měnit, akce může být náhle přerušena nebo lze obrátit její směr. Z hlediska Cailloisovy teorie má tedy tato forma *ilinx* stejně jako „otáčení kolem své osy“ blíže k *paidia* (volná, bezúčelná hra) než k *ludus* (hra s pravidly zaměřená na cíl).

Jak upozornili Dulac a Gaudreault, optická zařízení 19. století jsou vskutku hračkami zejména díky jednoduché interakci:

Potěšení, které poskytovaly, vycházelo stejně tak z manipulace s hračkou, jako z iluze pohybu. Mechanismus od „uživatel“ očekával, že se stane jeho součástí a nebude se na něj jen dívat z dálky.

Dále tvrdí: „V tomto smyslu můžeme takzvanou ‚prekinematografii‘ chápat [...] jako ‚prepočítačovou hru‘.“<sup>14)</sup> S ohledem na zootrop však Dulac a Gaudreault své tvrzení zmírňují a naznačují – v teleologickém smyslu –, že oddělení přístroje (hardwaru) a pásu s obrázky (softwaru) je symptomem „posunu od toho, co bychom mohli popsat jako ‚hráčský modus atrakce‘ (*player mode of attraction*), k ‚diváckému modu atrakce‘ (*viewer mode of attraction*).“ „Když byl totiž aparát na jedné straně a pás s obrázky na straně druhé, uživatel zootropu [...] pocítoval přítomnost aparátu během podívané o něco méně.“<sup>15)</sup> Pokud se při používání zootropu „hráčský modus atrakce“ zapojuje *méně* během samotné podívané, pak je *před* ní vklad diváka velmi důležitý, zejména jde-li o kombinaci nebo překrývání pásů s různými akcemi (podle předepsaných nebo volně sestavených vzorů). Tato zvláštnost zootropu umožňovala pozorovateli jistou míru kreativity, a díky tomu z něj činila „prekinematografického“ střihače.<sup>16)</sup>

Takzvaný divácký modus atrakce je zřetelnější v pozdějších aplikacích Reynaudova praxinoskopu, tedy v případě divadelního praxinoskopu (1879), projekčního praxinoskopu (1880) i optického divadla (1889), které již nebylo hračkou spadající do oblasti domácí zábavy, ale *dispozitivem* veřejné podívané.<sup>17)</sup> Lze říci, že divadelní praxinoskop je z teleologického (a tudíž sporného) hlediska prvním krokem k pozici diváka uvězně-

13) R. C a i l l o i s, c. d., s. 45. Viz též obecný popis her kategorie *ilinx* jako pokusu „potlačit na nějakou dobu stabilitu vnímání“, s. 44. Ke Cailloisově kategorizaci her viz poznámka pod čarou č. 5.

14) N. D u l a c – A. G a u d r e a u l t, *Circularity and Repetition*, s. 266.

15) Tamtéž.

16) Tamtéž, s. 236.

17) Původně francouzský pojem *dispozitiv* zde budu používat pro označení specifické situace dívání se dané aparátem. Vycházím přitom z práce Franka Kesslera, který poukázal na problematický překlad pojmu *dispozitiv* do angličtiny, zejména v kontextu tzv. aparátové teorie. Viz Frank K e s s l e r, *La cinématographie*



ného v klasickém kině. Jedná se o důmyslnou dřevěnou krabici s praxinoskopem umístěným uvnitř, v níž jsou dva pozorovací otvory: jeden ve víku a druhý v nakloněném panelu, který se nachází mezi (otevřeným) víkem a válcem praxinoskopu. Otvor v nakloněném panelu je pokrytý kusem odrazového skla, které slouží k zrcadlení (vyměnitelné) kresby připevněné na protilehlé vnitřní straně víka. Pozorovatel vnímá skrz otvor ve víku pohybující se postavu, která je *obklopena* divadelně stylizovanými kulisami nakreslenými na nakloněném panelu a současně *překrývá* pozadí odrážené z vnitřní strany víka. Pohybující se postava se tak dostává do předního plánu scény. Aby byla tato trojrozměrná optická iluze (či „dojem prostorové dislokace“) účinná, musí být postavy v praxinoskopu nakreslené na černém pásu.<sup>18)</sup> Důležitější však je, že trojrozměrný efekt lze pozorovat jen z privilegované pozice, tedy skrze otvor na jedné straně krabice určený pro diváka. Tato fixní pozice nabízí intenzivnější iluzi pohybu i díky kontrastu s nehybnými kulisami a pozadím. „Banální“ iluzi pohybu však lze vnímat ze všech stran praxinoskopického válce, takže představení může sledovat více diváků, stejně jako u původního praxinoskopu. Rovněž praxinoskopická projekce je přístupná vícero divákům současně. Tento model praxinoskopu navazuje na princip laterny magiky, ale svíčka je nahrazena petrolejovou lampou, k níž jsou připojeny dva optické systémy: jeden slouží k projekci pevného pozadí, druhý k projekci pohyblivých obrázků (jejichž počet je stále „omezený“ na dvanáct). Obě vrstvy jsou promítány na plochý povrch, čímž vzniká představení, které může sledovat/vidět početné neaktivní publikum. Optické divadlo pak znamená alespoň jeden krok „vpřed“, protože přemísťuje promítací stroj z domácího prostředí do veřejného prostoru a umožňuje promítání delších pásů (a tedy delších vyprávění). Již tři roky před oficiálním zrodem kinematografu existoval kinematografický *dispositif* – 28. října 1892 uspořádal Reynaud první veřejné představení světelných pantomim (*Pantomimes Lumineuses*).

Jak bylo řečeno, optické divadlo již není optickou *hračkou*. Jelikož pozorovatel už není v přímém kontaktu s aparátem, nemůže fyzicky manipulovat pohyblivým obrazem a místo toho je „začleněn do [nového] systému konvencí a omezení“ – abychom parafrázovali Crarryho definici.<sup>19)</sup> Dulac a Gaudreault to formulovali takto:

V případě optických hraček se divák stával součástí aparátu: byl v aparátu, stával se aparátem. V optickém divadle byl rozpohybovaný obraz na něm naopak zcela nezávislý. Divák byl vykázán za hranice aparátu, byl udržován v určité distanci, a nemohl tak ničím manipulovat.

Dále píše:

Pokud všichni klasičtí historici filmu viděli v Reynaudovi rozhodující „prekinematografickou“ postavu, bylo tomu tak proto, že optické divadlo si jednoznačně

comme *dispositif* (du) spectaculaire. *Cinémas* 14, 2003, č. 1, s. 21–34; Týž, *The Cinema of Attractions as Dispositif*. In: W. S t r a u v e n (ed.), *Cinema of Attractions Reloaded*, s. 57–69. K různým přístrojům Émila Reynauda viz též J. C r a r y, *Suspensions of Perception*, s. 259–267.

18) Citováno v J. C r a r y, *Suspensions of Perception*, s. 263.

19) J. C r a r y, *Techniques of the Observer*, s. 6.



drželo odstup od paradigmatu „prepočítačové hry“. Rotace, opakování a účast hráče ustoupily narativnímu vývoji a sebevymazání diváka.<sup>20)</sup>

Se zrodem optického divadla na začátku devadesátých let 19. století vítězí takzvaný divácký modus atrakce nad hráčským modem atrakce a pozorovatel přestává být uživatelem aparátů (hardwaru) a stává se konzumentem obrazů (softwaru). Představa o tělesné podstatě zraku, která byla pro fyziologické experimenty 19. století velmi důležitá, by přesto neměla být zcela zavržena. Doznívání obrazu na sítnici, které umožňuje vnímání optických iluzí, se neodehrává mimo tělo, a to dokonce ani tehdy, když je udržována distance mezi pozorovatelem a obrazem. Jak již bylo řečeno, pozorovatel z 19. století byl obeznámen s některými základními principy vidění díky přeměně vědeckých nástrojů na optické hračky. Věřím, že v případě optického divadla nebylo toto „vědění“ náhle zapomenuto. Naopak, obohatilo diváckou zkušenost a divák si byl vědom, že se mění z hráče na tvůrce vjemu.<sup>21)</sup>

Při popisu optických hraček jsem zdůraznila význam ruky – a mohla jsem připomenout i jiné ručně ovládané optické hračky, jako například obrázkovou knížečku, která při rychlém otáčení listů vytváří iluzi pohyblivého obrazu, kaleidoskop nebo choreutoskop. Chtěla jsem tím zdůraznit, jak si prekinematografický pozorovatel hrál a navazoval interakci s hračkou, respektive jak bylo oko závislé na ruce. V souvislosti s vynálezy nových technických médií na konci 19. století (a nástupem telegrafistů ovládajících bezdrátové telegrafy) je ruka zásadní součástí lidského těla: vrozená protéza, která nás odlišuje od zvířat. Člověk je díky své obratné ruce technickým zvířetem. Podle antropologa André Leroi-Gourhana vzpřímená lidská chůze spojuje ruku s obličejem, který umožňuje mluvení: gesta a slova jsou tedy ze své podstaty propojená, a proto je opozice mezi *homo faber* (s jeho kamennými nástroji) a *homo sapiens* (s jeho slovními nástroji) nemožná, či přinejmenším zbytečná.<sup>22)</sup> V tomto ohledu stojí za zmínku, že optická hračka se někdy označuje jako „filozofická hračka“. Oko komunikuje s mozkem, respektive oko mate mozek prostřednictvím ruky. U optické hračky nejde o objektivní pohled spojený s kamerou obscurou, ale o subjektivní tělesný zrak Craryho pozorovatele z 19. století. Všechny iluze, které ruka spustila a uvedla do pohybu, nakonec musí pochopit mozek pozorovatele. Mluvíme-li o opozici „prekinematografie“ a „prepočítačové hry“, je třeba zohledňovat bergsonovskou kauzální podmíněnost akce/percepce. Pro pochopení „prekinematografie“ se zdá být mnohem užitečnější spojení oka a mozku než spojení ruky a mozku, zatímco u „prepočítačové hry“ je tomu naopak. Stačí si jen vybavit držadla, páky, kliky, pedály a další zařízení v hernách, nebo joysticky a klávesnice u počítačových her. Erkki Huhtamo zdůrazňuje ve výše zmíněném článku o hernách význam „klávesnicové tra-

20) N. D u l a c – A. G a u d r e a u l t, *Circularity and Repetition*, s. 239.

21) Crary připomíná, že Reynaudovo optické divadlo zůstávalo populární i po zrodu kinematografu: „Tehdejší publikum, většinou obeznámené s filmy bratří Lumièrů, nepovažovalo Reynaudova ručně vyrobená krátká díla podobná animovaným filmům za neadekvátní nebo nekompletní formu kinematografie, ale za samostatné atrakce s vlastními formami slasti.“ Viz J. C r a r y, *Suspensions of Perception*, s. 266.

22) André L e r o i - G o u r h a n, *Le geste et la parole*. Vol. 1. *Technique et Langre*. Paris: Albin Michel 1964. Viz též Nathalie R o e l e n s – W a n d a S t r a u v e n, Introduction: Du prothétique à l'orthopédie. In: *Homo orthopedicus: Le corps et ses prothèses à l'époque (post)moderniste*. Paris: L'Harmattan 2001, s. 8.

dice“ a cituje Davida Sudnowa, který na začátku osmdesátých let 20. století srovnával hru na piáno a ovládání herní konzole Atari. Sudnow píše:

[Piáno] nutí ruku dosahovat svých anatomických limitů, a tím podněcuje rozvoj síly a nezávislého pohybu prsteníčku a malíčku, což není pro žádný jiný nástroj v této míře potřebné. Piáno vyzývá ruce, aby plně spolupracovaly s obrovskou mozkovou hmotou, a to ve větší míře než jakákoliv jiná část těla.<sup>23)</sup>

Optické hračky 19. století samozřejmě nevyžadovaly tak propracovaný prstoklad, přesto je toto srovnání příhodné. Ruka prekinematografického pozorovatele musela být aktivní, aby uvedla hračku do provozu a stvořila obrazy pro „mozkovou hmotu“.

### Archeologie „dotykové obrazovky“<sup>24)</sup>

I když Reynaudovo optické divadlo vylučovalo přímý kontakt s aparátem, jeho nástup neznamenal konec optických hraček. Naopak, ručně ovládané optické hračky byly zvláště populární na přelomu století, tedy v raném věku kinematografie. Koexistenci těchto dvou paradigmat – hracího modu optické hračky oproti diváckému modu optického divadla – lze nejlépe demonstrovat na srovnání dvou hlavních vizuálních zařízení z devadesátých let 19. století: kinetoskopu a mutoskopu. Mutoskop, jak upozornil Huhtamo, měl oproti kinetoskopu tu výhodu, že nebyl poháněn motorem, což dovolovalo uživateli „svobodně měnit rychlost otáčení klikou nebo kdykoli přerušit představení a prohlédnout si zvláště zajímavé okénko (například polonahou dámu).“<sup>25)</sup> Některá první „skutečná“ kina, nickelodeony, uvádí dále Huhtamo, se nacházela v zadních prostorách existujících heren, a návštěvník kina tedy procházel kolem řady „proto-interaktivních“ mutoskopů před samotným (méně interaktivním) kinematografickým představením. Spojování heren s kinematografií potvrzuje koexistenci dvou paradigmat, či, jak to formuloval Huhtamo, napětí mezi „dvěma mody konzumpce pohyblivých obrazů – peep show ovládanou klikou a projekcí na plátně.“<sup>26)</sup>

Koexistence těchto dvou paradigmat v devadesátých letech 19. století nám umožňuje lépe charakterizovat dvojitou povahu rané kinematografie: kinematografie atrakcí, jehož teoretickou koncepci zformuloval Tom Gunning v polovině osmdesátých let 20. století,

23) David Sudnow citován v E. Huhtamo, *Slot of Fun*, s. 3.

24) V originále „touch screen“. Slovo „screen“ může označovat plátno i obrazovku, čehož autorka využívá při své argumentaci. V českém jazyce jsou však tyto významy lexikálně odlišeny. Pro zjednodušení budeme používat v českém jazyce zavedený pojem „dotyková obrazovka“ s vědomím, že může jít i o plátno. (Pozn. překl.)

25) E. Huhtamo, *Slot of Fun*, s. 9.

26) Tamtéž, s. 13. Jak upozorňuje Huhtamo, tradice „předehy“ sahá až k Robertsonovým fantasmagorickým představením z devadesátých let 18. století a přežívá dodnes v podobě atrakcí v zábavních parcích. Viz též Lauren Rabinovitz, *From Hale's Tours to Stars Tours: Virtual Voyages and the Delirium of the Hyper-Real*. *Iris* 25, jaro 1998, s. 133–152. Česky: Lauren Rabinovitzová, *Od Hale's Tours ke Star Tours: virtuální cesty a bloudění*. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Hermann & synové 2004, s. 206–224.

a kinematografie kontempace a hodnot (cinema of contemplation and discernment), „v němž se diváci zapojovali do procesů srovnávání a hodnocení, které aktivizují intelekt“, jak před nedávnem upozornil Charles Musser.<sup>27)</sup> Kinematografie hodnot jednoznačně preferuje divácký modus optického divadla (či představení laterny magiky, živých obrazů nebo vizuálních umění obecně), zatímco kinematografie atrakcí spíše inklinuje k hracímu modu. Tyto dva typy rané kinematografie by měly být chápány jako dvě strany téže mince, přičemž obě od pozorovatele z 19. století vyžadují aktivní percepční a významotvornou účast a obě oscilují na Caillloisově škále her mezi *paidia* a *ludus*. Kinematografie hodnot byla možná více „řízena pravidly“ než kinematografie atrakcí, ale dovoľovala také improvizaci a asociace (které nebyly zamýšlené a předem dané). Diváci raných filmů byli vyzýváni k utváření vlastních vyprávění, buď v rámci jednoho programu nebo na základě vzpomínek na dříve zhlédnuté filmové programy, za pomoci kontemplovaných maleb v muzeích nebo „živých obrazů“ na jevišti a karikaturami v ilustrovaných časopisech. Ač by bylo potřeba provést podrobnější recepční výzkum, i bez něj se lze domnívat, že kinematografie hodnot zahrnovala jisté intelektuální, ale hravé *agôn* (soutěžení) mezi diváky („Kdo první odhalí intertextový odkaz?“). Kinematografie atrakcí naopak patří spíše do kategorie *ilinx*, zohledníme-li tělesnou dimenzi srovnatelnou se zkušeností jízdy na horské dráze.<sup>28)</sup>

Tato dvě paradigmaty rané kinematografie najdeme i v současné filmové kultuře, která se pohybuje mezi dvěma póly: mezi filmy zaměřujícími se na hru mysli (*mind-game movies*) na straně jedné a ohromujícími spektakly se speciálními efekty na straně druhé, přičemž někdy jsou obě tendence mistrně kombinovány v jediném filmu (například v *MATRIXU*). Je však třeba mít na paměti, že kontext sledování filmu, tedy kinematografický dispozitiv, se v průběhu 20. století radikálně změnil. Abychom porozuměli kinematografii atrakcí, je třeba neustále zdůrazňovat, že k veřejné konzumpci filmů původně docházelo mezi automaty na mince a pouťovými atrakcemi, tedy v kontextu, kde byla tělesná interakce s aparátem běžná. Stroje zprostředkovávající podívanou byly určeny k tomu, aby se jich diváci dotýkali a ovládali je ručně. Neudivuje-li nás, že kino atrakcí přímo – či podle Gunninga „exhibicionisticky“ – oslovovalo návštěvníky poutí a hráče v hernách, nemělo by nás překvapit ani to, že první konzumenti pohyblivých obrazů vyhledávali „blízká setkání“ s novým strojem nebo dokonce s obrazy, které takový stroj vytvářel.<sup>29)</sup> Proč bychom se tedy neměli pohyblivých obrazů dotýkat?

V tomto ohledu je příznačné, že raná kinematografie znovu objevila „buranský“ žánr. Jak upozornila Miriam Hansenová ve studii o raných amerických divácích:

Vesnický buran byla jednoduchá postava ve vaudevillech, komiksech a dalších populárních médiích. Rané filmy využívaly setkání zdánlivě nevzdělaných lidí

27) Tom G u n n i n g, The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. *Wide Angle* 8, podzim 1986, s. 63–70; Charles M u s s e r, A Cinema of Contemplation, A Cinema of Discernment: Spectatorship, Intertextuality and Attractions in the 1890s. In: W. S t r a u v e n, *Cinema of Attractions Reloaded*, s. 160.

28) V Caillloisově dělení her jsou pouťové atrakce řazeny do kategorie *ilinx*, přičemž spíše inklinují k *ludus*. R. C a i l l o i s, s. 58.

29) K exhibicionismu rané kinematografie viz T. G u n n i n g, Cinema of Attractions.

s městským životem, moderní technologií a komerční zábavou k vytvoření komického motivu a k příležitosti pochlubit se divy nového urbánního světa (srovnej RUBE AND MANDY AT CONEY ISLAND).<sup>30)</sup>

Některé buranské filmy se odehrávaly v prostoru kina, a nabízely tak ranou formu sebe-reflexivity, a můžeme říci, že byly rovněž zásadní v dějinách dotykové obrazovky. Známým příkladem specifického metafilmového buranského filmu je snímek Edwina Portera UNCLE JOSH AT THE MOVING PICTURE SHOW.<sup>31)</sup> Postava strýčka Joshe v něm naivně sleduje dva skutečné Edisonovy filmy a jednu novou atrakci natočenou speciálně pro Porterův film. První film PARISIAN DANCE zobrazuje dámu, která tančí kankán a svou sukni zdvihá stále výše, což strýčka Joshe velmi dráždí. Vyběhne proto na jeviště a začne s ní flirtovat, ale v tom přijíždí Černý diamantový expres (BLACK DIAMOND EXPRESS) a strýček Josh s hrůzou utíká. Na jeviště opět vyskočí při posledním filmu THE COUNTRY PEOPLE, který ukazuje klidnou venkovskou krajinu se studnou a láskujícím párem milenců. Strýček Josh rozpozná v dívce svou dceru a rozhodne se flirtujícího muže potrestat. Místo aby milence chytil, strhne plátno a spadne do náruče promítače (za plátnem).

Ač tyto rané filmy o „buranech“ svádí k didaktické interpretaci, vyjdeme-li například z práce Hansenové a budeme-li je nadále chápat v opozici k pravidlu „dívat se, nedotýkat se“, zdá se pravděpodobnější, že film UNCLE JOSH AT THE MOVING PICTURE SHOW byl míněn čistě jako fraška, komedie, která měla bavit raného, ale již nikoliv tak nezkušeného diváka.<sup>32)</sup> Protože však tyto filmy explicitně „propagují formu diváctví, v níž se divák dívá, reaguje a vstupuje do interakce s pohybujícím se obrazem,“ lze v nich také spatřovat určitou nostalgii po interaktivnější éře takzvané prekinematografie.<sup>33)</sup> UNCLE JOSH AT THE MOVING PICTURE SHOW znovu nabízí nejen přímý, tělesný kontakt s přístrojem, ale také možnost ovládat pozorovaný obraz nebo ho proměňovat. Strýček Josh může scénu namlouvání ukončit, protože dotykem a stržením plátna zcela zničí obraz (promítaný zezadu). V dnešních kinech by toto přerušení nebylo možné – jak ukazuje Jean-Luc Godard v počtě buranskému žánru, ve filmu KARABINIÉRI –, jelikož je obraz promítán z promítací kabiny umístěné vzadu.<sup>34)</sup> Institucionalizace kinematografie skutečně vedla k postupnému odstranění všech rysů představení, které přispívaly k (potenciální) interaktivitě *dispozitivu* rané kinematografie, jako bylo ovládání projektorů na kliku, živé komentáře a hudba, nepřetržitě promítání, na které bylo možno kdykoliv přijít (nebo z něj odejít), debaty a pokuřování diváků. Film UNCLE JOSH AT THE MOVING PICTURE SHOW může

30) Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge: Harvard University Press 1991, s. 25.

31) Tento film, vyrobený Edisonovou společností, byl remakem snímku Roberta W. Paula THE COUNTRYMAN AND THE CINEMATOGRAPH, z něhož se zachoval pouze fragment.

32) K didaktické interpretaci filmů o „buranech“ viz např. Isabelle Morrisette, Reflexivity in Spectatorship: The Didactic Nature of Early Silent Films. *Offscreen*, July 2002. Dostupné online: <[www.horscham.qc.ca/new\\_offscreen/reflexivity.html](http://www.horscham.qc.ca/new_offscreen/reflexivity.html)>, [rev. 2. 4. 2011].

33) Thomas Elsaesser, Discipline through Diegesis: The Rube Film between ‚Attractions‘ and ‚Narrative Integration‘. In: W. Strauven, *Cinema of Attractions Reloaded*, s. 213, kurzíva W. S.

34) Ke Godardově komplexní počtě tomuto žánru viz W. Strauven, Re-Disciplining the Audience: Godard's Rube-Carabinier. In: Malte Hagener – Marijke de Valck (ed.), *Cinephilia: Movies, Love and Memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005, s. 125–33.



velmi dobře dokládat zlom v procesu institucionalizace, který nevyhnutelně vedl k potlačení aktivnějších podmínek pozorovatele 19. století a jakožto dominantní modus chování do kina ustanovil modus divácký. Porterův film tedy konfrontuje publikum z roku 1902 se zanikající formou diváctví.

V průběhu dvacátého století se hráčský modus kinematografie příležitostně znovu objevuje nebo se reaktivuje: situuje diváky do „aktivnější“ role, jak tomu bylo například v „sing-along“ verzích<sup>35)</sup> filmů *ZA ZVUKŮ HUDBY* nebo *ROCKY HORROR PICTURE SHOW*, v synestetických experimentech typu *Smell-O-Vision*, v obskurních avantgardních projektech, jakým bylo promítání gest napodobovaných diváky v epizodě *Mana Raye „Ruth, Roses and Revolvers“* ve filmu *DREAMS THAT MONEY CAN BUY*, nebo v představeních narrativních aparátů, jehož příkladem je legendární Kinoautomat Radúze Činčery, který v určitých chvílích umožňoval publiku rozhodnout o dalším vývoji zápletky. Žádný z těchto pokusů o „interaktivní“ kinematografii – považovaných v rámci dějin institucionalizované kinematografie za slepou uličku nebo marginální experiment – pro mě není až tolik zajímavý, protože se nezaměřuje na přímý kontakt s aparátem. Podstatnější jsou pro mě typy aparátů, jež připomínají zapojování tělesnosti do podívané, jak tomu bylo u optických hraček. Ačkoli lze snadno nalézt a zdokumentovat využití hmatu v (široké) oblasti *expanded cinema* – ukázkovým příkladem archeologie „dotykové obrazovky“ je nepochybně *TAPP UND TAST KINO* od Valie Export –, zajímám se spíše o ty momenty, v nichž tradiční nebo institucionalizované filmové plátno divákovi připomíná jeho materiální podstatu, a tedy taktilitnost.<sup>36)</sup> Napadá mě například závěrečná scéna z *MEZIHRY* Reného Claira, v níž muž zpomaleně proskočí filmovým plátnem a protrhne nápis *FIN* (konec), scéna v kině z filmu *FRIGO JAKO SHERLOCK HOLMES*, v níž se promítač Buster Keaton pokusí vstoupit do „filmu ve filmu“ a je doslova fyzicky odvržen plátnem, na němž se mu zavřou dveře před nosem, a dále scéna z již zmíněných Godardových *KARABINIÉRŮ*, ve které jeden z vojáků, Michelangelo, šplhá na jeviště, aby se setkal s koupající se dámou ve „filmu ve filmu“, a když se jí pokouší dotknout, propadne plátnem. Motiv materiálnosti plátna zde nepřímou vyzývá (externího) disciplinovaného diváka, aby „porušil“ pravidla institucionalizovaného modu dívání se, přepnul se do hracího modu a navázal fyzický kontakt s přístrojem.

Dále lze uvést interakci Toma Cruise s velkou průhlednou obrazovkou prostřednictvím datových rukavic ve filmu *MINORITY REPORT* nebo scénu z filmu *VIDEODROM*, v níž James Woods objímá obrazovku. Podobné využití „dotykové obrazovky“ však nepatří do striktně kinematografického (nebo filmového) světa – jako mnohem taktilnější se totiž jeví obrazovka monitoru počítače a televizní obrazovka, protože s nimi dennodenně vstupujeme do interakce. Filmová plátna jsou oproti tomu mnohem vzdálenější, mají větší „auru“,

35) Verze filmu obsahující titulky písní, která umožňuje, aby diváci zpívali společně s postavami na plátně. (Pozn. překl.)

36) K projektu *Tapp und Tast Kino* od Valie Export ve vztahu k „buranskému“ žánru viz např. W. S t r a u v e n, Touch, Don't Look. In: Alice A u t e l i t a n o – Veronica I n n o c e n t i – Valentina R e (eds.), *I cinque sensi del Cinema / The Five Senses of Cinema*. Udine: Forum 2005, s. 283–291. K taktilnímu umění v obecnějším smyslu viz např. Peter W e i b e l, It Is Forbidden Not to Touch: Some Remarks on the (Forgotten parts of the) History of Interactivity and Virtuality; Erkki H u h t a m o, Twin-Touch-Test-Redux: Media Archaeological Approach to Art, Interactivity, and Tactility. In: Oliver G r a u (ed.), *MediaArtHistories*. Cambridge: MIT Press 2007, s. 21–42 a 71–102.



jsou nehmotnější. Uvedli jsme si příklady dotykových diegetických filmových obrazovek, avšak (nediegetických) filmových pláten se lze skutečně dotýkat jen v avantgardních experimentech. Lze namítat, že (nediegetického) filmového plátna se vlastně nikdy nebylo možné dotýkat (s výjimkou *expanded cinema*) a tělesnou interakci s přístrojem dovoval pouze prekinematografický *dispozitiv* domácích optických hraček a veřejných peep show na kliku. A to i proto, že tyto prekinematografické *dispozitivy* nedisponovaly plátnem; plátno zavedl (opět) až kinematografický *dispozitiv*.<sup>37)</sup> Filmové plátno chrání přístroj před dotykem ruky lépe než jeho předchůdci, diktuje bezpečnou vzdálenost mezi sledovaným a sledujícím, a vytváří tak jakýsi obranný „štít“. Všimněme si, že z metaforického (neboli diegetického) hlediska je kinematografické plátno spíše opakem štítu, protože porušuje (imaginární) distanci mezi světem diváka a světem filmu. Toto zrušení oddělených prostorů však nemá žádný dopad na fyzickou (reálnou) distanci mezi divákem a obrazem, a nijak tak neovlivňuje dosah ruky na plátno.

### Dotýkat se, či nedotýkat?

Proces institucionalizace kinematografie možná „potlačil“ aktivnější podmínky pozorovatele 19. století, *tělesný charakter* percepce se však radikálně nezměnil. I když to filmová teorie ne vždy zcela přiznává, způsob, jímž se návštěvník kina ve dvacátém (a v raném jednadvacátém) století díval, měl i nadále tělesný charakter. Je nutné si uvědomit, že haptičnost obrazů nebo obrazovek (stále) vychází z tělesné percepce, protože oko propojuje ruku s mozkem. O spojení hmatu a mozkové aktivity uvažovali vědci již v době zrodu kinematografie. Například francouzský astronom Camille Flammarion popisuje v knize *Konec světa* futurologický systém tele-multi-senzorické komunikace následovně:

Telefonoskopie umožňovala, že bylo lze všude hned viděti nejdůležitější nebo nejzajímavější události. Divadelní kus hraný v Chicagu nebo v Paříži bylo slyšeti a viděti ve všech městech světových. [...] Ale nejen, že bylo do dálky slyšeti a viděti: duch lidský dospěl k tomu, že přenášel vlivy mozkovými i pocit hmatový a rovněž tak i pocit nervu čichového.<sup>38)</sup>

Flammarion popsal svou představu hmatových (a čichových) vjemů, ovlivněn *telefonoskopem* Alberta Robidy, na principu „vlivů mozkových“, tedy v závislosti na mozkové aktivitě. *Dispozitiv* popsaný Flammarionem patří na začátku jednadvacátého století stále ještě do oblasti science fiction, ale z hlediska percepce není ničím neobvyklým – (institucionalizovaná) kinematografie může díky (nekartheziánské) komunikaci mezi tělem a mozkem opravdu přenášet počitek hmatový (vzpomeňme synestetickou interpretaci PIÁNA Vivan Sobchackové „Co mé prsty vědí“) i čichový (viz „The Dream (Ol)Factory“

37) Plátno jako odrazný povrch není samozřejmě novým vynálezem. Existovalo už v *dispozitivu* u *čínské stínohry*, představení laterny magiky, fantasmagorie, praxinoskopické projekce atd.

38) Camille F l a m m a r i o n, *Konec světa*. Paris: J. Otto 1907, s. 187.

od stejné autorky), což podporuje tezi, že se stále (nebo znovu) hluboce rozcházíme s objektivním „netělesným“ paradigmatem camery obscury.<sup>39)</sup>

Co z toho všeho můžeme vyvodit pro herní dimenzi (institucionalizované) kinematografie? Fyzickou dimenzi kinematografie dotykové obrazovky je třeba ve shodě s Cailloisovou teorií her (přinejmenším ve filmech o „buranech“) srovnávat se sporty typu boxu nebo šermu, zatímco kinematografie hodnot má blíže k šachům. Box i šachy jsou v Cailloisově dělení her citovány jako příklad typu *agôn*, přičemž obě inklinují k *ludu*. Institucionalizovaná kinematografie je oproti ranému filmu více regulovaná pravidly zejména díky dispozitivu, který více disciplinuje diváka. Hra se tedy stala z hlediska soutěžení více individualizovanou, přinejmenším v průběhu projekce. Joseph Anderson jednoznačně situuje kinematografii do Cailloisovy kategorie mimikry. „Výzva k „předstírání“, tedy *osobní* vyzvání *individuálního* diváka, aby dobrovolně vstoupil do diegetického světa a aktivně se účastnil hry na předstírání,“ se objevuje s každým začátkem filmu.<sup>40)</sup> Individuální divák je (bezmocným) nesoutěžícím hráčem.

Dnešní kinematografie může nabídnout opravdové soutěžení pouze vně kina (vzpomeňme spoilery, diskuzní fóra na internetu, interaktivní DVD a samozřejmě počítačové hry). Kinematografická hra, tělesná či intelektuální, je při (nepřerušované) projekci v kině čistě imaginární a „hraná“ individuálně, každý divák hraje sám pro sebe. Pěkně to dokládá například filmový kvíz ve SNÍLCÍCH, kterého se účastní tři hlavní postavy Matthew, Isabelle a Theo; vzájemně se škádlí, provokují a vybízejí se k přehráváním slavných filmových scén, přičemž ostatní hráči musí uhodnout, z jakého filmu daná scéna je. Cinefilního diváka v kině tato (cinefilní) soutěž nepochybně dráždí, nemůže se však do ní přímo zapojit, může ji pouze sledovat z bezpečné vzdálenosti a hrát ji potichu a osaměle. V novém prostředí domácího kina se surround zvukem lze kvíz luštit s jinými hráči, s přáteli nebo členy rodiny. Film lze zastavit, a získat tak čas na přemýšlení, dotknout se obrazovky a poukázat na určitý detail, opakovat scénu (tím, že ji sami zahrajeme, nebo přetočíme na začátek) a v neposlední řadě lze imitovat hlavní postavy (nepředstírat, že hrajeme, ale opravdu hrát) a přehrávat své vlastní oblíbené filmové scény.

Domácí kino přenáší kinematografii zpět do „kolébky“, tedy do oblasti takzvaných prekinematografických optických hraček a dalších přístrojů zprostředkovávajících podívanou v rámci domácí zábavy, jako byla například laterna magika. Současně však posunuje kinematografii vpřed a požaduje od nás reflexi jejího fungování v kontextu dnešní (a zítřejší) „medializace“ domácí zábavy. Na začátku jednadvacátého století je domácí kino vskutku obklopeno celou řadou *post-kinematografických* optických hraček, z nichž některé jsou zvláště pozoruhodné svými dotykovými interfejsy (například kamery a foťáky s dotykovými obrazovkami, mobilní telefony nebo herní konzole Play Station Portable – či lépe Wii od Nintendo). Toto směřování v jistém smyslu zpochybňuje význam „vytváření vjemu“, které bylo pro pozorovatele 19. století tolik důležité. Posiluje však potenci-

39) Vivian S o b c h a c k, What My Fingers Knew. *Senses of Cinema* 5, April 2000. Dostupné online: <<http://archive.sensesofcinema.com/contents/00/5/fingers.html>>, [rev. 4. 4. 2011]; Táž, The Dream (O)Factory. Předneseno na konferenci „The Realm of the Senses: Synesthetic Aspects of Perception,” Berlin, 12–14. 4., 2007.

40) Joseph D. A n d e r s o n, *Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale: Southern Illinois University Press 1996, s. 122, kurzíva W. S.

ální herní dimenzi kinematografie jako domácího zařízení. Aparát „kinematografického“ dispozitivu navíc v novém prostředí domácího kina doslova zdomácněl: projekční plátno, které lze stáhnout a vytáhnout, film formátovaný na DVD nebo jiný nosič, počítač připojený k dataprojektoru, prostorový zvuk, samotný promítaný obraz – vše je na dosah ruky a všeho se lze dotknout. Pozorovatel, který se v domácím prostředí dotkne obrazovky, není oproti návštěvníkovi kina potrestán nebo (mylně) považován za vesnického buřana. Zde se můžeme všichni stát strýčkem Joshem, Sherlockem Holmesem nebo Michelangellem. Dotýkat se, či nedotýkat: to *není*, oč tu běží.

Přeložil Jan Hanzlík

Přeloženo z anglického originálu: Wanda Strauven, *The Observer's Dilemma: To Touch or Not to Touch*. In: Erkki Huhtamo – Jussi Parikka (eds.), *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*. Los Angeles: University of California Press 2011, s. 148–163.

### Citované filmy:

*Black Diamond Express* (James H. White, 1896), *Dreams That Money Can Buy* (Hans Richter, 1947), *Frigo jako Sherlock Holmes* (Sherlock Jr; Buster Keaton, 1924), *Karabiniéři* (Les Carabiniers; Jean-Luc Godard, 1966), *Lara Croft – Tomb Raider* (Simon West, 2001), *Matrix* (The Matrix; Andy Wachowski, Lana Wachowski), *Mezihra* (Entr'acte; René Clair, 1924), *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002), *Parisian Dance* (režisér neznámý, 1897), *Piano* (The Piano; Jane Campion, 1993), *Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975), *Rube and Mandy at Coney Island* (Edwin S. Porter, 1903), *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (Edwin S. Porter, 1902), *Sin City – město hříchu* (Sin City; Robert Rodriguez, Frank Miller, Quentin Tarantino, 2005), *Snílci* (The Dreamers; Bernardo Bertolucci, 2003), *The Countryman and the Cinematograph* (R. W. Paul, 1901), *Videodrome* (David Cronenberg, 1983), *Za zvuků hudby* (The Sound of Music; Robert Wise, 1965).

### Poznámka o autorce:

Wanda Strauvenová je docentkou Ústavu filmových a mediálních studií Univerzity v Amsterdamu, je místofeditelkou Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA) a spoluzakladatelkou výzkumné skupiny Imagined Futures (iFut). Ve své badatelské a pedagogické činnosti se zaměřuje na raný a avantgardní film, technologické fantazie, mediální archeologii a problematiku mediálních dispozitivů. K těmto tématům publikovala řadu statí v reprezentativních sbornících či v časopisech *Cinema & Cie*, *New Review of Film and Television Studies* a holandsky též v *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*. Její samostatnou monografií je společností ASCA oceněná publikace *Marinetti e il cinema: tra attrazione e sperimentazione* (Udine: Campanotto 2006). Samostatně připravila sborník *The Cinema of Attractions Reloaded* (Amsterdam: Amsterdam University Press 2006). S Nathalií Roelensovou se podílela na sborníku *Homo orthopedicus. Le corps et ses prothèses à l'époque (post)moderniste* (Paris: L'Harmattan 2001), s Jaapem Kooijmanem a Patricií Pistersovou pak připravila sborník *Mind the Screen. Media Concepts According to Thomas Elsaesser* (Amsterdam: Amsterdam University Press 2008).

## MEZI MALBOU A ŠALBOU

*I/materiální obrazy české modernity*

Lucie Česálková – Kateřina Svatoňová

Milá Karlo!

Píšu Ti z výstaviště, což se rozumí vlastně samo sebou. Praha vůbec není doma, Praha nemá času zaměstnávat se jinými otázkami než výstavními. Praha táboří nyní ve své nejmladší čtvrti, polyká tam prach a splachuje ho vínem nebo pivem a potom polyká ho nanovo.

*Národní listy*, 21. 5. 1891

Historické a mediálně-archeologické studie se velmi často obracejí k modernitě jako době zásadních přerovů v dosavadním vědeckém, technologickém a společenském řádu.<sup>1)</sup> Cílem této statě není archeologicky odkrývat dílčí změny, ale spíše ukázat, jak mohla součinnost jednotlivých inovací ovlivňovat samotné vymezení média, jak se mediální definice rozšiřovala či zužovala a jak tato dynamika ovlivňovala podobu některých reprezentací. Mediální rozrůzněnost představíme pomocí konfrontace materiálně různorodé variety obrazů vznikajících v době modernity s imateriálními obrazy vytvářenými neviditelnými paprsky a energiemi, jež byly rovněž vystavovány jako produkt legitimních dobových médií.

Abychom se však neomezili pouze na dokazování heterogenity médií na konci 19. století, zaměříme se na komplikovanější prostředí české modernity a budeme sledovat specifické lokální podmínky a projevy této mediální pestrosti. Náš výzkum ohraničíme dvěma zásadními událostmi konce století – první plně českou *Všeobecnou zemskou výstavou: Na oslavu jubilea první průmyslové výstavy roku 1791 v Praze* (1891) a *Výstavou architektury a inženýrství: Spojenou s výstavou motorů a pomocných strojů pro maloživnostníky, s přidruženou výstavou vynálezů pro živnostníky a s odbornou výstavou klempířů země Koruny české* (1898), kterou můžeme vnímat jako demonstraci nadcházejícího století, v němž se plně rozvine nejen médium kinematografu, ale i existence samostatného státu. Vý-

1) Srov. např.: Tomáš Dvořák, Rozptýlení jako předpoklad soustředění: Poznámky k pojetí recepce u Waltera Benjamína. *Illuminace*, 15, 2003, č. 4, s. 67–84. Petra Hanáková, „Kola se otáčejí, ložiska kloužou, píсты pracují“: Kinetika a vizualita modernity jako průvodci raného filmu. *Illuminace*, 17, 2005, č. 74, s. 71–88. Petr Málk, *Melancholie moderny*. Praha: Dauphin 2008.

stavy, fascinující „heterotopické prostory formující vizuální zkušenost modernity“<sup>2)</sup> a zároveň mezi(čas)oprostory pro interdiskurzivní, intermediální a interdisciplinární přehledky obrazů-atrakcí, které vznikaly po více než jedno století, chtěly představit „co možná nejúplnější obraz dosavadního rozvoje nynějšího stavu práce technické v Čechách“.<sup>3)</sup> Aby tyto výstavy mohly ukázat vyspělost národa a povzbudily živnostenského ducha českých průmyslníků, byly zde předváděny nejnovější výtvořby českého průmyslu, techniky, vědy, kultury, aby však zároveň vytvořily zdání kontinuity s historickým vývojem českého národa, vystavovaly i obrazy tematicky i technologicky mnohem tradičtější. Konec století v českých zemích byl tedy poznamenán dvojím pohledem – v souladu s radikálními proměnami modernity se výstavy zaměřovaly na budoucí rozvoj, zároveň se však ohlížely zpět do minulosti ve snaze překlenout dlouhé období nesamostatnosti českého národa. Hlavní otázkou této studie (jež je pouze částí rozsáhlejšího archeologicko-mediálního výzkumu národních reprezentací) tedy je, jak se česká modernita vyrovnávala s neobvyklým pnutím mezi potřebou vystavovat technické obrazy, které budou odpovídat dobové touze po novinkách, kinetice, mechanizaci a zesílené atraktivnosti, a silně národně obrozeneckou tendencí napájející se z tradice a historie českého národa. Bude se ptát na to, jaké obrazy byly v takto rozpolcené mediální situaci požadované, preferované a atraktivní.

### Neviditelné energie, elektrické iluminace a kaleidoskop fontány

– Inu, – ale škoda slov!

naše slečny, – teď už je to skorem samý filosof,  
v hlavě jenom Šopenhaura, elektřinu, ženská práva,  
ale neví, do omáčky co se dává –

Karel Leger, 1897

Jelikož se pořadatelé obou výstav snažili doložit, že Češi jsou technicky progresivní natolik, aby mohli vstoupit do konkurenčního boje se světovými průmyslníky a živnostníky, chtěli ukázat domácím i zahraničním návštěvníkům co nejvíce nových atrakcí a zábav. Proto hojně vystavovali aparáty pokoušející se zprostředkovat nové zážitky a umožnit návštěvníkovi vidět dosud neviděné či neviditelné obrazy a slyšet neslyšené či neslyšitelné zvuky. Tyto nové vjemy doplňující nedokonalé lidské smysly významně znejistily poznatelnost okolního prostoru a věrohodnost lidského vnímání, jak dokládá dobový komentář: „Neříkejte příště: co nevidím a nevím, není. Všechno jest, ať o tom víme či ne. Pohříchu víme a vidíme tak málo. Co vidíme a slyšíme, nestojí téměř za řeč“.<sup>4)</sup> Tato percepční nejistota a rozšiřující se nabídka atrakcí vedla nejen k epistemologické krizi,

2) Petra Hanáková, *Koloběh pohledů od renesančního pozorovatele k „mužskému“ divákovi ve feministické teorii filmu*. Disertační práce KFS FF UK Praha 2006, s. 136.

3) *Zvláštní otisk č. 1. Zpráv spolku architektů a inženýrů v království českém*. 1. 1. 1898, čl. 2.

4) *Příloha Národních listů*, 12. 6. 1891, s. 1.





Malba panoramatu bitvy u Lipan na výstavišti v Královské oboře. *Světlozor* 32, 1897–1898, č. 23, s. 270.

o které mluví Jonathan Crary,<sup>5)</sup> ale i ke komplikaci toho, co je to vlastně obraz či co lze považovat za médium.

Soudobý zájem o dosud nevnímané povyšuje na média neviditelné energie, nejvýrazněji pak elektřinu. Nazýváme-li elektřinu médiem, vedou nás k tomu četná dobová svědectví popisující nejrůznější elektrické „obrazy“, obrazy elektřiny a „skvělé iluminace“ způsobené elektřinou. Na původ a význam elektřiny se v době, kdy se vynálezy využívající elektrického proudu začaly masivněji rozšiřovat a kdy se stávaly klíčovým exponátem průmyslových a hospodářských výstav, nahlíželo z mnoha různých úhlů. A byly to právě průmyslové výstavy, jejichž jedním z cílů bylo ukázat elektřinu „ve všech oborech své rozmanité působnosti“.<sup>6)</sup> V dobovém smýšlení byl kromě ryze průmyslového využití elektřiny jako „propojovacího“ a pohonného média (doprava,<sup>7)</sup> komunikace, osvětlení) v elektřině spatřován prostředek, který odhaluje nové dimenze vidění a viditelnosti, ale i možnost, dynamizovat prostor, systematizovat ho a oživovat ho. Elektřina tak splňovala veškeré požadavky na nové médium – nabízela dynamiku, virtuálnost, atrakčnost i kinetiku.

5) Jonathan C r a r y, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. London: MIT Press 1999, s. 42–46.

6) *Hlas národa*, 18. 10. 1898, s. 1.

7) Těsné propojení elektřiny a výstavních aktivit dokazuje i to, že právě až Všeobecná zemská výstava představila Praze tramvajovou trať, kterou Křížík měl ve svých plánech již od konce osmdesátých let 19. století, a lanovou dráhu.

Jednou z nových atrakcí řízených elektřinou a odhalujících doposud neznámé, neviditelné obrazy byl nový vynález Wilhelma Conrada Röntgena, který byl vystavován v době pořádání výstav v domě U černého koně. Rentgenové paprsky dovozovaly v negativním obraze zviditelnit nejrůznější předměty ukryté před zraky diváků, jako byly kružítko, pušky v nejrůznějších pouzdrech a krabicích, peníze, klíče či různé maličkosti v tobolkách a sáčcích. Neomezovaly se však pouze na hmotné předměty, ale dovozovaly zkoumat lidskou tělesnost a přiblížit strukturu lidské matérie. Velmi populární byla možnost, nechat se ve veřejném prostoru zrentgenovat, a odhalit tak nejskrytější záhyby svého těla. Dobová svědectví vypovídají o tom, že se objevují: „zvědavější slečny, které dokonce dychtí po tom, spatřiti kostru své krásné ručky. Následuje ovšem vždy výkřik hrozného úžasu“;<sup>8)</sup> popisují překvapení z nových možností vidění a ze zprostředkování abstrahovaného obrazu v reálném čase. Úžas nad nově sledovatelnou energií a zviditelněnou trajektorií pohybu pak zprostředkovávala magnetová aréna, otevřená v prostoru výstaviště v roce 1898, ve které byl umístěn obří elektromagnet zvedající předměty do vzduchu a provádějící s nimi nejrůznější kejkle navzdory zemské gravitaci. Je příznačné, že rentgenové paprsky a magnetické vlny se později staly zásadní inspirací pro avantgardní umělce, protože konvenovaly s jejich snahou odhalit doposud nepoznanou skutečnost, nabídnout nepřeborné množství nezvyklých, amimetických obrazců a proměnit vztahy v prostoru na surreálnou hru.

Pro výstavní život, a námi sledované téma, bylo podstatné vnímání elektřiny nejen jako technického, ale zejména jako estetického fenoménu, které pozoruhodně ilustruje myšlení a práce předního českého vynálezce v oblasti elektřiny a druhého místopředsedy Všeobecné zemské výstavy, elektrotechnika Františka Křižíka. V Křižíkově pozůstalosti sice nenajdeme žádné komplexní písemné úvahy nad podstatou a významem elektřiny, jež by překračovaly rámec vědecké exaktnosti a dokazování – i jeho diáře, poznámkové notýsky a bločky obsahují z větší části propočty, případně věcné údaje o úkolech a schůzkách.<sup>9)</sup> Několik zdánlivých marginálií nicméně naznačuje, že se Křižík prokazatelně zajímal o estetický potenciál světla a projevů elektřiny, jak dokládá zejména jeho záliba ve fotografování blesků,<sup>10)</sup> zápisy z pozorování světelných efektů v přírodě stejně jako deníkové notičky o tom, kdy, kde a koho za jakých vnějších světelných podmínek fotografoval.<sup>11)</sup> Jeho zájmy se napojovaly na dobové výzkumy netělesných, přírodních jevů typu bouřky a fata morgany, jež stály po boku zkoumání elektrické podstaty nervů v lidském těle, psychických stavů transu a hystérie, úkazů telepatie, jasnoviectví a hypnózy. Za-

8) *Hlas národa*, 15. 1. 1897, s. 3.

9) Kapesní kalendáře, poznámkové notýsky. Národní technické muzeum (NTM), f. 237 (František Křižík), VII. část, k. 1.

10) Fotografie blesků – výzkumná činnost Fr. Křižíka. NTM, f. 237 (František Křižík), VII. část, k. 10. Srov. Úvaha o elektřině. NTM, f. 237 (František Křižík), k. 20, složka Křižík – úvahy. Kapesní kalendáře, poznámkové notýsky. Národní technické muzeum (NTM), f. 237 (František Křižík), VII. část, k. 1.

11) Např. rukopisná poznámka: „Salone Nelböck s maminkou a Blechovou. Blenda 9. Exponoval 50. Maminka špatně postavena, poněvadž pozadí bylo slabé. Dopadlo dosti dobře.“ Výkladový styl a argumentace pozorování přírody rovněž zcela popírají čistě technicistní vztah Křižíka k atmosférickým jevům: „[tento úkaz] jsem pozoroval jednoho horkého letního dne v údolí Lužnice v Bechyni. [...] Následkem nestálé teploty, která se nad řekou vyrovnávala, tvořila se ve vzduchu elektřina, která vytvořila nad řekou světelný výboj bez hřmění, v němž uprostřed bylo znáti světelnější žlutavé a modravé místo jako blesky.“ Úvaha o elektřině. NTM, f. 237 (František Křižík), k. 20, složka Křižík – úvahy.

tímco tělesnou energii (elektřinu) zviditelňovala pouze záznamová média (fotografie, rentgenofotografie apod.),<sup>12)</sup> bouřky a fata morgany zůstávaly jako zdroj vizuálního úžasu i ve své krátkodobé imaterialitě, jako obraz performance bez zřetelného rámu. „Povětrné“ či „vzdušné“ obrazy bouře a fata morgany byly popisovány jako zkušenost proměnlivého, neuchopitelného jevu, jež pozorovatel prožívá nejen emocionálně v tajemném dojmu okouzlení, vzrušení a obav, ale i v bezprostřední tělesnosti, tedy evokaci haptického vjemu.<sup>13)</sup> Intenzivní percepční zkušenosti tohoto typu – zkušenosti imateriálních, ne-perspektivních, přesně neohrazených vizuálních úkazů přírodních jevů, byly v době pořádání výstav kladeny na stejnou rovinu jako zážitky sledování obrazů mechanických a staly se inspirací pro technické obrazy.

Estetické působení elektřiny se vázalo na mnohé její projevy a funkce; ve své mechanické podstatě byla elektřina vnímána totiž nejen jako prostředek ovladatelný, tedy umožňující nejen cíleně zviditelňovat neviditelné, ale také efektivně a současně efektně koordinovat osvětlení prostoru, a to nejprve prostoru soukromého. Společenské přijetí elektřiny nebylo jako u žádné technické novinky jednoznačné a všeobecné, ale naopak velmi selektivní a zejména právě její zavádění do domácností nevyhnutelně čelilo zásadním překážkám. Široce sdílené obavy z hrozby elektřiny lidskému tělu tak byly vyvráceny lékařskými důkazy o jejích ozdravných účincích,<sup>14)</sup> estetický odpor žen k příliš odhalujícímu (údajně až klinicky ozařujícímu) světlu vyvažovalo vyzdvihování dekorativních výhod. Příručky ujišťující hospodyně o možnostech efektivního zvládnutí potenciálních nebezpečí elektřiny nabízely utopické vize budoucí harmonie a radosti života v objetí elektrického proudu,<sup>15)</sup> jenž domácnosti zajistí bezpečí (např. zámky) a hlavně zkrášlí ji prvky zdobné elegance (lampy, žárovky).<sup>16)</sup> O uspořádání světél v domácnosti se tehdy psalo takřka v termínech interiérové světelné scénografie – ženy se učily aranžovat světelné instalace uspořádáním nábytku, květin a dalších detailů jídelny právě s ohledem na

12) K tomu srov. např. Geoffrey B a t c h e m, Zviditelnění elektřiny. *Teorie vědy* XV (XXVIII), 2006, č. 2, s. 51–76.

13) Evokaci haptického vjemu i obrazu vytrženého z rámu popisuje například Cyril Kampelík: „Tajuplní účinkové v tuto krajinu je přivolávají; snad je to mluno (elektřina), které v říši vzduchové se **třeše**, až konečně z doutnavosti bleskem vyšlehnout do sičivých vln práskne, vzduchový obor **rozpořtující**, před jehožto hřmotivým a třaskavým drčením základy zemské budovy **se viklati zdají**, nebo snad jiné těžké hmoty vzdušní, **z rovnováhy vypadše**, jako hmoucí se vrcholy skal donuceny jsou, do prázdného údolí neudržitelnou mocí se sváleti, až rovnováha se ustavila a houpavé vlny pozvolna se usrovnávající hladinu sestavily, která konečně zas obraz klamně a vraždivé pokojnosti dlouho poskytuje. **Úkazy a tvary vzduchstva hopkujou** prak přes morskou jak zrcadlo hladkou plochu. **Obrazy** krajin, v nesmírné dalekosti ležících **duchovitě se ukazují**. [...] S plápolavým praporečkem šťastnější plavidla v nejjisté parní blízkosti kolem něho **tancují**. Ale ráno na pomoc zovoucí žádné spasitelné znamení neodpovídá; **otřesený vzduch roztrhne pární obraz**, aneb v nepřirozené převrácenosti **duchovitě a přetvořeně** vznášá se před jeho zoufalým pohledem, co **povětrný (etherický) obraz!**“ [zvýraznily autorky]. František Cyril K a m p e l í k, *Obchod v otrocích: zábavná i poučlivá povídka pro mladý i dospělý věk*. Hradec Králové: Ladislav Pospíšil 1857, s. 110–112.

14) V českém kontextu například: Vladimír P r e i n i n g e r, *Zdravotnictví našich příbytků*. Praha: Edvard Grégr 1895.

15) Viz např. Vilém K u r z (ed.), *Elektřina v průmyslu, v obecném životě a v domácnosti (1.–3. díl)*. Praha: František Šimáček 1898.

16) Zejména ženám tak byly nabízeny příklady, jak efektivně a současně efektně uspořádat nábytek v místnostech osvětlovaných elektrickými lampami např. v příručkách *Decorative Electricity*, *Electric Lighting applied to Decorative Art* apod. Graeme G o o d a y, *Domesticating Electricity: Technology, Uncertainty*

umělé osvětlení lamp.<sup>17)</sup> A kromě překonávání bolestí hlavy, jež jim údajně pobyt při elektrickém osvětlení způsoboval, si musely osvojit také nové způsoby péče o svůj zevnějšek:

Také není pražádná pochybnost, že ličba bude mít vždy ještě větší a větší důležitost svoji, a je-li dnes pomůckou, sportem, uměním, že konečně se stane i vědou! Ty doby jsou pryč, kdy dáma potřebovala mít ohled jen na denní světlo slunečné a na večerní z prskavých lojových svíček! [...] Dnes máme milly s Cambacèrovým samočinně upadávajícím knotem, a máme plyn a svítlny s reflektory, a prosté světlo elektrické, a světlo obloukové, a při každém tom světle vyjímá se lidská pleť vždy jinak a jinak, a oko ženské vyniká nebo zapadá, a zoubky se perlí nebo uhelní – k tomu je potřebí zkušeností, vědomostí, návodu!<sup>18)</sup>

Elektřina jako médium transformace soukromého prostoru, nástroj oživující tmu a vytvářející nové světelné dojmy začala postupně expandovat i do prostoru veřejného, kde byla shledávána nejen jako užitečný pomocník, ale i jako samostatná atrakce, která směle nahradí dosavadní plynové osvětlení.<sup>19)</sup> Sám Křížík popularizoval elektřinu mimo dopravní a průmyslovou sféru za pomoci scénografických koncepcí osvětlování veřejných míst, zejména divadel a společenských sálů (žofínský lustr, osvětlení náměstí v Jindřichově Hradci, osvětlení plzeňského divadla apod.).<sup>20)</sup> I prostor pražského výstaviště se dočkal svého estetického, elektrického osvětlení a samotné spuštění sítě světelných zdrojů bylo popisováno jako velkolepá událost a manifestace nejzdařilejšího propojení techniky a umění kouzlicí fascinující „světelný rej“ a nevídanou „směsicí dlouhých stínů“.<sup>21)</sup> Velké nadšení vzbuzovalo i elektrické osvětlení Svatováclavské koruny na průčelí Průmyslového paláce a spuštění Křížíkova obřího reflektoru obráceného k nebesům, který vrhal osm kilometrů dlouhý paprsek klenoucí se nad výstavním prostorem a připomínající obří kometu. Elektřina v Křížíkově pojetí tedy znamenala i schopnost odpoutávat obrazy do volného prostoru, nabídnout strhující hru světla, jejíž podstatou je právě tato hra – ohromující podívaná, která může posloužit jako „obraz půvabný“,<sup>22)</sup> ale i jako rozptylující kulisa pro „šumivý život výstavní“.<sup>23)</sup>

---

*and Gender, 1880–1914. Science and Culture in the Nineteenth Century.* London: Pickering and Chatto Publishers 2008, s. 189–192.

17) Graeme G o o d a y, 'I Never Will Have the Electric Light in My House': Alice Gordon and the Gendered Periodical REpresentation of a Contentious New Technology. In: Louise Henson – Geoffrey Cantor – Gowan D a w s o n – Richard N o a k e s – Sally S h u t t l e w o r t h – Jonathan T o p h a m (eds.), *Culture and Science in the Nineteenth-Century Media*. Basingstoke: Ashgate Publishing 2004, s. 175.

18) Jan N e r u d a, *Drobné klepy*. Praha: František Topič 1892, s. 237.

19) Výstava roku 1891 je významným předělem této náhrady a dobový tisk ji hojně reflektuje: „Není Vám [plynové plaménky] úzko, když rozhlédnete se vůkol po svém elektrickém konkurentu? Chudiny, co platno jest, že Vás vyrukovala celá armáda a že právě konáte divy, abyste obstály před přísným soudem: nevím, nevím, smutně-li neskončíte?“ *Příloha Národních listů*, 29. 5. 1891, s. 1.

20) Podrobněji srov. Vladimír L i s t – Jaroslav V e s e l ý (eds.), *Paměti Františka Křížíka, českého elektro-technika*. Praha: Technicko-vědecké nakladatelství 1952.

21) *Příloha Národních listů*, 29. 5. 1891, s. 1.

22) *Národní listy*, 8. 7. 1898, s. 2.

23) *Čech*, 29. 8. 1890, s. 3.



Křižíkův zájem o elektřinu na průsečíku mechanických obrazů a imateriálních světelných záznamů se výrazně odráží v projektu fontaine lumineuse, světelné fontány, jedné z hlavních atrakcí obou pražských výstav, ale i jednoho z nejúchvatnějších abstraktních obrazů české modernity. Křižík představil diváctvu:

vodotrysk, jehož mocné paprsky ozářeny jsou vydatným světlem elektrickým, různobarevnými skly procházejícími, a sice světlem, vycházejícím zdánlivě z vody samé, že se zdá, jako by stříkaly do výše proudy živých barev – tak pohyblivý a vzdušný obraz jest tento obraz, jemuž co do krásy a efektu hned rovno není.<sup>24)</sup>

Křižíkova fontána navazovala na hry iluminací ve výstavním prostoru a byla pro své současníky barevnou kinetickou atrakcí, kterou bylo možné připodobnit k pestrým stuhám, kaleidoskopickým obrazům či tryskajícím drahokamům

A kouzelný vodotrysk zářil dále [...] Měnil barvy [...] Měnil také svou podobu. Tu zářil jako sopka vysoko k nebi, hned zas snížil se na korunu, a na obrátku podobal se zlatému neb stříbrnému stromu. Anebo proudy stále se proplétaly, svítily, hrály, paprskovaly a zářily, jako ohromná kytice, obsahující nejpestřejší květy všech druhů. – [...] kouzelný přelud zmizel – fontána dokončila svou hru. [...] beztoho jim ještě v očích světélkovala fontána, a protože dříve, pozorující ji, ani nedutaly, ba skoro ani nedýchaly, povídaly si nyní dvojnásob o krásném zjevu.<sup>25)</sup>

Tyto adorace abstraktního obrazu fontány korespondovaly v (návaznosti na okultní příděch elektřiny a přírodních úkazů) s vyzdvihováním fontány jako „kouzelné“, a to i přestože měli zvědaví návštěvníci možnost díky novinovým zprávám poznat skrytý mechanismus světelné fontány včetně nákrešů dílčích zařízení.<sup>26)</sup> V populárním myšlení se totiž silně utvrzovala analogie mezi elektřinou jako proudem energie, vědomí a informací, podporující, jak dokládá Jeffrey Sconce, fantastické vize „elektrické transmutace, substituce a výměny“.<sup>27)</sup> Úvahy o magickém statusu elektřiny nicméně nebyly v rozporu s její vědeckou, fyzikální podstatou. Obě tyto složky se naopak zcela hladce protínaly v hybridním svazku technologie a okulta, protože umožňovaly, že každý návštěvník bude moct „zřítí, co až dosud zůstávalo neproniknutelným tajemstvím“,<sup>28)</sup> a prožije tak zcela nový zážitek.<sup>29)</sup>

Technický popis fontány sice nezabránil vnímání fontány jako zázraku a kouzla, avšak přispěl k tomu, aby se stala jedním z hlavních argumentů národního úspěchu. Svítící vodotrysk byl vyzdvihován nejen jako div, který budil velký aplaus obecenstva, ale i jako

24) *Národní listy*, 27. 3. 1891, s. 2.

25) Ladislav Hejtmánek, *V milém dychtění: vzpomínky na výpravu a pobyt malých poutníků z Pošumaví v Praze v době české jubilejní výstavy*. Pardubice: F. Hoblík 1892, s. 129–130.

26) *Sto let práce. Zpráva o všeobecné zemské výstavě v Praze 1891*. Praha: Výkonný výbor všeobecné zemské jubilejní výstavy v Praze 1893, s. 180–186.

27) Tamtéž.

28) *Národní listy*, 2. 7. 1898, s. 2.

29) Rámce pro pochopení elektrických sil byly s nediskutovanou samozřejmostí nacházeny mezi spiritualismem, psychologíí a společenskými vědami, což se promítalo i do metafor opisujících nové vynálezy.



mechanismus, jenž daleko předčil umění vodotrysku vídeňského i pařížského – fontána tryskající větší objem vody za minutu, než toho byl schopný mechanismus vídeňský, pařížský či uherský, byla důkazem, že pořadatelé české výstavy dokázali překonat veškeré překážky, nedostatek zkušeností, krátký čas na přípravu a problémy s nedostatečným výstavním prostorem.<sup>30)</sup> Elektrické fontány přitažlivé jako „vědecké umění“<sup>31)</sup> měly podobný význam jako přehlídky ohňostrojů a pyrotechnického umění v novověké evropské společnosti. Byly-li ohňostroje součástí zábavně-vzdělávacích parků novověku, lze elektrické fontány vnímat jako jejich následovnice mechanizované průmyslovou revolucí, oslavně předváděné v období modernity na populárních akcích výstav „pokroku“. Důmyslné osvětlovací mechanismy dovolovaly povýšit kinetické senzace na vizuální podívanou s alegorickým a symbolickým významem a vyhovět tak nacionálním požadavkům. Vyznění světelné fontány jako iluminace národní hrdosti dokládají jak komentáře v periodikách, tak výstavní dojmy i básnická podobenství, ve kterých se nejčastějším obrazným protějškem fontány stávaly květy a stromy<sup>32)</sup> – z nich pak nemálo český symbol lípy,<sup>33)</sup> a další symboly české státnosti: „Barvy střídají se velmi rychle, každá proměna vítaná byla hlučným potleskem a pravou bouří vyvolalo seskupení takové, jež obsahovalo barvy trikolory, červenou, modrou, bílou.“<sup>34)</sup>

Abstraktní obraz fontány a jeho imateriální světelná složka nezůstaly v prostoru výstaviště ojedinelými elektrickými atrakcemi. Elektřina nebyla vnímaná pouze jako záračná energie oživující nehybné mechanismy ani jako pouhý zdroj světelných efektů, ale uplatňovala se i ve virtuálnější podobě jako médium-zprostředkovatel umožňující přenos energie a sdělení na dálku: „Nejen že přenáší na ohromné vzdálenosti slovo mluvené i psané, ona uvádí v pohyb i nejsilnější a největší stroje a může veškerá odvětví průmyslu silou znásobiti.“<sup>35)</sup> Elektřina jako energie pohánějící dopravní prostředky a stroje stejně jako telekomunikační nástroje a interaktivní komunikační systémy zásadně ovlivnila dobové pojetí lidské mysli a způsobů, jimiž mezi sebou lidé komunikují.<sup>36)</sup> V proce-

---

Česká mluva tak byla obohacována pojmy jako „umění psáti bleskem“ (telegraf) apod. Josef K l i k a, *Z říše královice slunce: přírodopysné obrázky z krajů českých a cizích*. Praha: Alois Hynek 1896, s. 180.

30) K těmto, často nadsazeným zprávám nemalou měrou přispěly velmi nadšené reakce v zahraničních periodikách.

31) Simon W e r r e t t, *Fireworks, Pyrotechnic Arts and Sciences in European History*. Chicago: University of Chicago Press 2010, s. 36.

32) Srov. „světelný vodotrysk otevřel svůj báječný, obrovský květ z měnicích se stříbrných, zlatých, rubínových, smaragdových, safírových plamenů.“ Svatopluk Č e c h, *Pestré cesty po Čechách*. Praha: Fr. Topič 1892, s. 4. Srov. „Pode mnou diamanty jen se práší/ sloup vodojemů elektrických klesne/ a vznášá se co kytky pestrobarevná.“ Jaroslav V r c h l i c k ý, *Bodláčí z Parnasu*. Praha: 1893.

33) Srov. „Podvečer když na zem padá havraní svou perutí/ a v zástupech lidu všady roste šum a pohnutí,/ když najednou jako v báji čarodějův na povel/ tma kol dívem elektřiny v stříbrnou se mění běl/ a proud vody supí vzhůru nad jiskřící fontánou:/ tehdy i ty lípy staré mžikem v jasu zaplanou.“ Alois Š k a m p a, *Venku a doma*. Praha: J. Otto 1893. Krom ztotožnění fontány s lípou jako dvěma národními symboly byla lípa připomínána i jako objekt těsně přiléhající k fontáně: „Pohádek město! Modrým svitem hoří/ lamp elektrických zářné kaskady/ však alej lip již celá v tmě se noří, ó kouzlo šera, zlaté západy.“ František K v a p i l, *Z výstavních táček*. Praha: Fr. Šimáček 1891.

34) - u p, Procházky po výstavě, *Národní listy*, 29. 5. 1891, s. 2.

35) *Kratochvilný slabikář a veselý kalendář obrázkový na obyčejný rok 1897*, s. 121.

36) James W. C h e s e b r o – Dálek A. B e r t e l s e n, *Analyzing Media: Communication Technologies as Symbolic and Cognitive Systems*. New York: The Guilford Press 1996, s. 140.

su proměny socio-kulturních koncepcí o aktivitách mozku a mysli, o kognitivních procesech a symbolickém strukturování reality sehrály klíčovou roli samozřejmě komunikační prostředky typu telegrafu a telefonu, které dovolovaly přenos zpráv v časové bezprostřednosti, ale na dálku, tedy v prostorové izolaci.<sup>37)</sup> Na jubilejní výstavě zprostředkoval tento nový zážitek z komunikace nejprve pokus z Křížíkova elektrotechnického závodu s přenosem „mluvení a naslouchání na vzdálenější distance“ z jeviště Národního divadla do místních telefonních komor, v nichž „navštěvovatelé zaslechli každý zvuk s takovou určitostí, jako by se v samém divadle nacházeli“.<sup>38)</sup> Tento pokus předznamenával oblíbené výstavní „ochutnávky“ české tvorby, recitace, hudby a zpěvu z Národního divadla a ze Žofína, které posilovaly vlasteneckého ducha. Za hlavní výhodu tohoto přímého spojení s Národním divadlem bylo označováno zejména to, že posluchačům dovolí slyšet přednes herců a zpěv div Národního divadla, aniž by museli navštívit divadelní prostor a vzdálit se tak z tak populárních ochutnáváren:

Ah – to bude roztomilé. A nebudeme se musiti při tom ani potit ani tlačit, budeme zcela klidně sedět v jedné místnosti mezi ochutnávárnami, která za tím účelem již je rezervována a hezky zticha budeme poslouchati.<sup>39)</sup>

Popularita přenosu lidského hlasu z divadelního představení k posluchačům v karlínském závodě či na pražském výstavišti ukazuje neutuchající fascinaci *simultánní* existencí,<sup>40)</sup> navazující na velmi exponovanou dobovou otázku, kdy je vůbec možné mluvit o současnosti a skutečnosti. V komunikačním procesu elektřina fungovala jako síla umožňující psychické spojení navzdory fyzickému oddělení – jako taková nabývala v očích dobových recipientů kvazi-magického statusu síly mechanicky oddělující vědomí od těla.<sup>41)</sup> Na druhé straně však toto oddělování hlasu od těla přispívalo k abstraktnějšímu pojetí zvuku a obrazu, k jejich závislosti na skutečnosti, a posilovalo tak ještě více virtuální složku média elektřiny. Vyvázání se z reálného rámu dovoloval obdobně Edisonův fonograf, který na jubilejní výstavě zprostředkoval „sluchový obraz“<sup>42)</sup> mluveného slova či hudebního přednesu. Pozornost vzbuzovala nejen jeho schopnost vy-

37) Jeffrey S c o n c e, *Haunted Media. Electronic Presence From Telegraphy to Television*. Durham: Duke University Press 2000, s. 7.

38) Čech, 29. 8. 1890, s. 3.

39) Národní divadlo spojeno mikrofonom s výstavou, *Příloha Národních listů*, 13. 6. 1891, s. 1.

40) Tedy simultánní existence v místě, ze kterého telefonujeme a kam telefonujeme, simultánní prožívání minulého záznamu zvuku a obrazu a jeho přítomnou reprodukcí, možnost rychlého cestování apod.

41) Elektřina jako spojnice mezi okultním, zázračným a magickým pojetím a vědeckou využitelností k dosažení doposud nedosažitelné komunikace je popisovaná v románu Jakuba Arbese *Newtonův mozek*. Kouzelník v tomto romanetu během svého představení představuje vynález využívající elektřinu popisovanou jako „od pravěku známý motor převzácného druhu“ (Jakub A r b e s, *Svatý Xaverius, Newtonův mozek*. Praha: Albatros 1973, s. 161.) považovanou za rychlejší než tok světla a umožňující tedy i cestování časem. „Z této neviditelné, zázračné látky jest možno sestrojiti přístroj v podobě zdánlivých zcela obyčejných brejlí, před kterýmiž i nejdokonalejší dosavadní mikro- i teleskopy musí ustoupiti do pozadí“. Během kouzelnického představení bylo tak „možnoť brejlemi těmi zcela jasně a určitě rozeznati obraz ze vzdálenosti miliardy mil.“ J. A r b e s, c. d.

42) *Příloha Národních listů*, 29. 5. 1891, s. 1.

tvářet přesvědčivé zvukové kopie, ale právě i možnost *nevidět* jejich zdroj, jak známe z telefonického přenosu:

Hudbu na fonografu si poslechnu častěji. Hudba je něco tak zvláštního, řekl bych abstraktního, že mám vždy po ilusi, vidím-li, jak se trubač při produkci do svého nástroje nadýmá a houslista jezdí ztřeštěně smyčcem po strunách. Zde člověk chápe jen výslední tón celé produkce – a to je báječné.<sup>43)</sup>

Jedním z mnoha rysů moderního vzývání odlišných zážitků tedy byla zdánlivě paradoxní dualita – na jedné straně budiť pozornost mechanismy umožňující vidět doposud neviditelné a neviděné, na straně druhé aparáty, které naopak dovolovaly nevidět a nezahlédnout známé. Obousměrné působení tohoto zvukového zážitku, obdobně jako účinky způsobené sledováním předchozích elektrických médií, stavělo na nové percepční zkušenosti a abstraktní rovina vnímaných zvuků a obrazů je povyšovala do pozice vyhledávané alternativy starších a zastarávajících mediálních forem směřující k digitálním médiím a ztrátě referenčních vazeb.

Ač byly aparáty na nové vidění na pražském výstavišti zcela zásadními artefakty, objevovaly se však i hlasy, že ne každý návštěvník dokáže ocenit pokročilost vynálezů a snahu o představení nejnovějších průmyslových výrobků, zatímco zcela jistě se přesvědčí o vzdělanosti českého národa, pokud mu budou představeny silné okamžiky z národní minulosti. Proto začala být bytostně moderní média technických obrazů tíhnoucích k abstrakci a imaterialitě doplňována materiálnějšími a tradičnějšími zobrazovacími způsoby, které dovolovaly divákům spojit se s předky „v jediný tisíciletý živoucí organismus, jenž osvětovou prací dobyl a znova opanoval platné místo mezi vzdělanými národy.“<sup>44)</sup>

### **Frapantní cestování po světě a do české historie s trojrozměrnými obrazy**

Tam, kde měla býti zadní stěna komnaty, otvíral se volný pohled na město s jakýmsi divokým shonem lidí v popředí, a tato scéna působila tím mocněji náhlým přechodem zraku z dosavadní temnoty do plného oslnivého světla, jímž byla zaplavena. Pan Brouček se chytil za hlavu. Poznal Hradčany, Malou Stranu, Kamenný most – kde se to tu všechno vzalo?

Svatopluk Čech, 1892

Linii zobrazení jednoznačněji se hlásící k národní tradici zastupovaly jednak tradičně pojímané obrazy od bezmála čtyř set českých umělců vystavených v sekci nazvané umělecká a retrospektivní, které mapovaly vývoj českého umění od napodobování cizích

43) *Příloha hlasu národa*, 6. 6. 1891, s. 1. Obdobné výhody dnes nabízejí digitální přenosy divadelních představení do kinosálů, kde je možné kombinovat sledování opery či baletu s konzumací nápojů z nabídky místního kina, jak je tomu například v pražských kinech Aero či Světozor.

44) *Hlas národa*, 17. 5. 1891, s. 2.

vzorů až k procitání českého národního ducha.<sup>45)</sup> Je příznačné, že největší zájem budil Brožíkův obraz *Hus před koncilem kostnickým* a obraz *Husité pod Naumburkem* Jaroslava Čermáka. Moderní doba však pod vlivem nových aparátů jako byly projektory, skiopatikony, megateleskopy, optické zrcadlové klamy, mechanické divadlo apod. přece jen vyžadovala určitou míru inovace tradičního způsobu zobrazení a dožadovala se obrazů, které propojují umění s technickou prací, propagační funkci (prezentace národa jako moderního, architektonicky a technicky vyspělého) a funkci vzdělávací (vyzdvihování klíčových okamžiků z dějin daného národa) a sugestivně zpřítomňují jiný čas a prostor, než který obývá pozorovatel – jak dovolovaly obraz stereoskopický a dioramatický, respektive panoramatický.

Tyto tři typy zobrazování patentované mezi koncem 18. století a první polovinou století devatenáctého se na výstavách objevovaly v opačném pořadí, než je datován jejich vznik. Všechny zastupují dobové simulace a simulátory bytí v umělecké fikci. Ke své zprostředkovatelské, mediální roli přistupovaly však ze zcela odlišné pozice, než tak činí současné simulátory novomediální. Digitální prostředí se pod označením virtuální realita přiklání daleko více k pólu virtuality a odpoutávají diváka od základních souřadnic aktuálního světa a přemísťují ho do umělé hyperreality. Média 19. století sice rovněž poznamenává fascinace virtualitou, na straně druhé je však charakterizuje i zvýšená potřeba posilovat vazbu na skutečnost. Cílem zmiňovaných výstavních atrakcí tedy sice bylo, aby obraz „obrazovost co nejvíce setřel a hranice mezi plastickou realností a plošností malby před našima očima smazal“<sup>46)</sup> a otevřel se do virtuálního světa náhradní reality – národních dějin či krajin, zároveň se tyto atrakce vždy vracely k materialitě žitého světa. Tento typ zobrazení (na základě dobových výzkumů smyslového vnímání, které ukazovaly, že člověk považuje zrak za oklamatelný smysl, zatímco hmat spojuje s realitou) redukoval odtělesněný pohled a atakoval i ostatní smysly plastičností a neiluzivními objekty.<sup>47)</sup> Nejpřesvědčivějšího vstupu do jiného světa bylo tak možné dosáhnout kombinací imateriální iluze a materiálního aparátu, tedy pomocí zesílené iluze na jedné straně a autoreferenčního zviditelnění aparátu jako takového (trojdimenzionální objekty před plátnem, kruhová rotunda podtrhující zakřivené plátno, nebo samotný aparát, který si přikládáme k očím) na straně druhé.

Takto hybridním médii byly stereoskopické obrazy, které měly v době pořádání výstav částečně ambivalentní status, protože zatímco se v rovině účinku vztahovaly k virtualitě a fantasmatičnosti, v rovině formy vycházely z materiality.<sup>48)</sup> Stereoskopický obraz měl tedy na jedné straně obdobný status jako neviditelné energie, atmosférické jevy a projevy elektrických výbojů a jeho úkolem bylo, naučit diváka prostřednictvím tohoto přezívacího média vnímat nově. Například Ernst Mach kombinoval stereoskopickou fotografii s rentgenem při výzkumu pohybu, Vojtěch Šafařík a Karel Václav Bedřich Zenger vytvá-

45) Tamtéž.

46) Karel Č u p r, *Panorama bitvy u Lipan, Zlatá Praha*, 15, 1897–1898, č. 37, s. 438.

47) Zájem o plastičnost objektů je na výstavě všudypřítomný; mimo snahy o iluzi trojrozměrnosti vznikající pomocí hybridních médií, jsou na výstavách vystavovány plastické mapy či například fotoreliéfy Josefa Trousilka předznamenávající dnešní trojdimenzionální portréty.

48) Srov. Anne F r i e d b e r g, *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. Cambridge: MIT Press 2006, s. 7–12.



řeli stereoskopické astrofotografie při zkoumání vesmíru, stereoskopie se však také používala v meteorologii, například k fotografování kulového blesku a k lepšímu určení jeho rozsahu a tvaru v prostoru.<sup>49)</sup> I přes svou fantasmatickou podstatu však stereofotografie provokovala svou realističností, který utvrzoval příznak haptičnosti narušující distanci mezi divákem a obrazem, který se u stereoskopu projevuje jednak v materiální, fyzické rovině (přikládáním aparátu k očím), jednak v rovině fiktivní iluze (řazení jednotlivých obrazových plánů za sebou při pohledu do stereoskopu). Autenticita stereoskopického zobrazení samozřejmě velkou měrou vycházela také z podmiňujícího média stereoskopu, z fotografie, která byla pro svou indexikalitu spojována s jednoznačnou průkazností, s pravdou. Výsledný obraz srovnávající dva fotografické důkazy byl tak považovaný za nezfalšovatelný, detailnější a skutečnější než skutečnost s potenciálem nahradit skutečnou vzpomínku.<sup>50)</sup> Aby bylo možné návštěvníka výstavy sugestivně provést českým světem a dokončit tak to, co započaly jednotlivé stavby a expozice lokálních kultur, byla u stereoskopů zdůrazňována spíše konkrétnost a mimetičnost než atmosférická abstrakce. Geografický transfer umožňovala stereoskopická panoramata na jubilejní výstavě představovaná Klubem českých turistů a na Výstavě architektury a inženýrství zastoupená panoramatem Národní jednoty pošumavské. Tyto panoramy divákovi zprostředkovávaly iluzi pohledu do trojrozměrných krajin nejkrásnějších částí Čech a Moravy<sup>51)</sup> nebo do míst, která navštívili čeští cestovatelé. Stereoskopické fotografie se pokoušely návštěvníkům zprostředkovat odlišný zážitek tím, že je promění na „obyvatele celé země“ a přinese jim „svět na práh jejich domovů.“<sup>52)</sup> Tento typ iluzivní směny mezi aktuálním prostorem a prostorem reprezentace pak dokládá zejména způsob inzerce. Například výstavní stereofotograf František Krátký již od počátku své kariéry nemluvil o stereofotce pouze jako o okrasné pohlednici, ale svou sadu fotografií *Letem českým světem* doporučoval turistům<sup>53)</sup> a zdůrazňoval její funkci jako učební pomůcky k vyučování zeměpisu a dějepisu. Právě učitelé věřili v zázračné schopnosti „tělesných obrazů“ a tvrdili, že jeden takový obrázek nahradí dlouhé výklady, „uměleckým pojetím a provedením i vkusnou úpravou

49) Dále viz *Živa*, 24, 1914, č. 6, s. 183. Pavel S c h e u f l e r, *Fotografické album Čech 1839–1914*. Praha: Odeon 1989.

50) Stereofotografie tak mohla, i přes svou fantasmatickou podstatu, nahrazovat hmotný důkaz, a proto se na přelomu 19. a 20. století stereoskopické snímky využívaly k portrétní identifikaci, rozpoznání místa činu, při rekonstrukci zločinů a při soudních pitvách, ale stávaly se i součástí vědeckých ověřování vlastností lidskému oku neviditelných obrazů a obrazců. Srov. B. T. I v a n o v – A. L. L e v i n g t o n, *Stereoskopická česká fotografie*. Moskva: Gosudarstvennoje izdatelstvo Iskusstvo 1959. Arthur W. J u d g e, *Stereoscopic photography: Its Application to Science, Industry and Education*. London: Chapman & Hall LTD 1950.

51) Na výstavách byly předváděny fotografie zejména od Františka Krátkého, Jindřicha Eckerta a Josefa Picka.

52) Judith B a b b i t s, *Stereographs and the Construction of Visual Culture*. In: Lauren R a b i n o v i t z – Abraham G e i l (eds.), *Memory Bytes: History, technology and digital culture*. Durham – London: Duke University Press 2005, s. 135–139.

53) Ze světových průvodců lze jmenovat např.: James Henry B r e a s t e d, *Egypt through the Stereoscope: A Journey through the Land of the Pharaohs*. New York: Underwood & Underwood 1905. Daniel James E l l i s o n, *Italy through the Stereoscope: Journeys in and about Italian Cities*. New York: Underwood & Underwood 1903. Tyto průvodce vyzdvihují, že potenciální výletníci se zase mohou předem připravit na procházku mezi mrakodrapy vzdálených měst a naučit se orientovat v ulicích. Představa, že obrazový materiál umožní divákovi věrně a „lépe“ cestovat prostorem, předem se naučit trasu nebo si připomenout již absolvovaný turistický výlet, se přenáší i do současnosti. A opět připomeňme program od firmy Google Street View.



slouží výborně k vzdělání a vkusu a citu pro krásu, takže předčí podobné sbírky cizí“.<sup>54)</sup> Izolovaný pohled do stereoskopu eliminující okolní svět byl ve své době chápán jako médium, které se snaží zmírnit následky percepční nejistoty, odstínit rozptýlení neurotizující modernity a pevněji umístit diváka do „skutečné“, geograficky jednoznačně vymezené oblasti, jak naznačuje dobová reklama: „Sto stereoskopických fotografií určité země Vás uspokojí daleko více, než stejné množství rozptýlených pohledů na různé země.“<sup>55)</sup> Vlasteneckému duchu výstav však konvenoval mnohem více než let nad českými zeměmi přenos v čase a transport historických postav a událostí do soudobé skutečnosti, o čemž svědčí i velký ohlas světelného obrazu Jana Žižky malovaného malířem Národního divadla Robertem Holzerem pro zahajovací slavnost jubilejní výstavy. Nad Žižkovem bylo vztyčeno plátno obřích rozměrů a bylo nasvíceno čtyřmi elektrickými reflektory tak, aby z co nejvíce pražských lokalit bylo možné sledovat, jak „září nocí gigantická socha Žižky, vrch pod ní zmizel ve tmách a postava národního hrdiny vznáší se ve vzduchu jak světlé zjevení, jež hlídá usínající Prahu“.<sup>56)</sup> Nad Prahou se vztyčil „plamenný meč českého národa“<sup>57)</sup> jako upomínka na „všechny ty zkazky, pohádky a pověsti, které se jako palimpsest při každé příležitosti vrací do slábnoucí paměti“.<sup>58)</sup>

Ze stejného důvodu budily velkou pozornost dioramata a později panoramata, tedy hybridní média na půli cesty mezi starým a novým, mezi materialitou a imaterialitou, spojující architekturu, malbu a sochařství, realistickou malbu a transparentní iluzi, přesnou konstrukci strojového typu a umělecké ztvárnění fikce. Jubilejní výstava plánovala představit Praze panorama, avšak kvůli nedostatečným finančním prostředkům se návštěvníci museli spokojit s dioramatem Karla a Adolfa Liebscherových, znázorňujícím bitvu studentů se Švédy na Karlově mostě. Ač bylo diorama vnímáno jako méně dokonalé než panorama, protože „co diorama ukazuje jako obraz se čtyř stran uzavřený, to panorama rozvinuje zdánlivě beze všeho prostorného obmezení“,<sup>59)</sup> přesto bylo v roce 1891 vyzdvihoáno jako působivý obraz se znamenitou perspektivou, u něhož zejména díky zatemnění a vrchnímu osvětlení „jako by to nebyl před vámi obraz, ale skutečnost“.<sup>60)</sup>

Plnou imersi a tedy i sugestivnější přenos diváka do středu bitvy přinesla až následující výstava realizující Panorama bitvy u Lipan od Ludka Marolda za spolupráce Václava Jansy, Karla Rašky, Karla Štapfera, Theodora Hilšera a Ludvíka Vacátka.<sup>61)</sup> Panorama,

54) Pavel S c h e u f l e r, *František Krátký: Český fotograf před sto lety*. Praha: Baset 2004, s. 19. Pedagogové věřili, že silný vizuální vjem zlepší paměť žáků. Výchovný potenciál nepřestaly zdůrazňovat ani stereoskopické fotografie, které se znovu objevují od třicátých let 20. století. (V českém prostředí lze jmenovat například učebnice od Rudolfa Prunera doprovázené stereoskopickými kresbami. Rudolf P r u n e r, *Plastické obrazy zoologické*. Praha: Rudolf Pruner 1936. Rudolf P r u n e r, *Prostorově viděné modely (anaglyfy) pro vyučování geometrie na hlavních a nižších středních školách*. ad.) ani dnešní stereoskopické kino či kino IMAX.

55) Daniel James E l l i s o n, *Italy through the Stereoscope: Journeys in and about Italian cities*. New York: Underwood & Underwood 1903, s. 687.

56) *Hlas národa*, 17. 5. 1891, s. 2.

57) *Příloha Národních listů*, 15. 5. 1891, s. 2.

58) - r, *První příloha Hlasu národa*, 16. 5. 1891, s. 1.

59) Karel Č u p r, *Panorama bitvy U Lipan, Zlatá Praha*, 15, 1897–1898, č. 37, s. 439

60) - l f, *Příloha Národních listů*, 31. 5. 1891, s. 1.

61) Během výstavy bylo umístěno v dvanáctiúhelné, uvnitř kruhové budově podle projektu stavebního výboru tesařského mistrem Františkem Vajtrem. Josef K a f k a (ed.), *Výstava architektury a inženýrství*:

byť médiem patentovaným sto let před pořádáním výstav, podle organizátorů přesně splňovalo hlavní cíle výstavy a reprezentovalo ono stále proklamované spojení techniky a umění. Mohlo tak vyhovět všestranně zaměřenému publiku a přesvědčivě demonstrovat milníky české historie, „zápas za idee Husovy“<sup>62)</sup> a „boj české demokracie proti pá-nům“.<sup>63)</sup> K dosažení přesvědčivé simulace náhradní krajiny<sup>64)</sup> bylo nutné transformovat základní definiční parametry tradičního obrazu – rám, plochu a plošnost. Rám nově zastoupil rámec budovy, ve které byl obraz umístěn: „Oba horizontální kraje kruhového, vlastně cylindrického obrazu jsou zakryty, hoření okrajem velikého středového stinidla, spodní v dovedně upraveném plastickém terrainu.“<sup>65)</sup> Obraz se zakřivujícím se povrchem se začal rozpínat do prostoru, a dovoľoval tak divákovi uplatňovat percepční zvyklosti z žitého prostoru na prostor iluze; divák mohl skenovat pohledem povrch obrazu, otáčet hlavu za periferními obrazy a detaily obrazu, vyvazovat se z ideální pozorovatel-ské pozice a volně se procházet v kruhové aréně panoramatu.<sup>66)</sup> Prolnutí těchto dvou percepčních modů ještě umocňovala nezbytná haptičnost obrazu, kterou zastupoval plastický terén sestávající se z trojdimenzionálních objektů mířících do žitého prostoru diváka. Již diorama se pokoušelo zastřít iluzivnost a rozšířit prostor obrazu před plátno: „skuteč-né kamení, skutečné dělo tu stojí s ochrannými koši, dlaždice a vytrhané kamení [...] skutečné meče a přilby švédské na zemi“.<sup>67)</sup> Kombinace těchto prostředků imersivního obrazu a uvolněný pohled pak vedly diváka „na výšinu, odkud se mu rozevírá pohled kolkol dokola až k samotnému horizontu kraje, nejnak, nežli jako by stál venku ve sku-tečnosti a byl přímým pasivním ovšem účastníkem zobrazené scény“<sup>68)</sup> a fascinovaly ne-vídanými a nevyzpytatelnými věcmi, „při nichž se hlava točí kolem osy a hlava jde ko-lem“.<sup>69)</sup> Oslňující divácký zážitek vznikající na spojnici několika smyslových podnětů<sup>70)</sup> pak byl u obou těchto simulací popisován jako reálný:

---

*Spojená s výstavou motorů a pomocných strojů pro malozivnostníky, s přidruženou výstavou vynálezů pro živnostníky a s odbornou výstavou klempířů zemí Koruny české v Praze 1898: Hlavní katalog a průvodce.* Praha: Nákladem Výkonného výboru 1989, s. 34.

62) Tamtéž, s. 35.

63) Tamtéž.

64) Srov. Lev Manovich, Lev M a n o v i c h, *The Language of New Media*. Cambridge – Massachusetts: MIT Press 2001, s. 111–116. Jedna z prvních funkcí panoramatu byla simulace vojenských operací navazující na detailní záznamy krajiny. Panoramatické obrazy se svou reálností a sugestivností měly umožnit lepší plánování vojenských zásahů a učit vojáka důkladněji pozorovat krajinu. Oliver G r a u, *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. Cambridge: MIT Press 2003. Mnohem později se pokouší realitu simulovat i médium filmu. Například širokoúhlý film se obdobně snaží expandovat do prostoru. („Ve snaze upoutat filmového diváka a vytvořit mu na promítací ploše dokonalou iluzi skutečnosti, užívá kinematografie téměř na celém světě širokoúhlého filmu.“ Jiří P o l á š e k, Anamorfoické zobrazení a optika v kinematografii. *Filmový technik* 1957, č. 10, s. 152–154.) Tato tendence je ještě mnohem výraznější u omnimaxu a částečně i IMAXu.

65) Zvláštnosti jazykového projevu ponecháme ve všech citacích v původním znění včetně chyb oproti dnešním pravidlům. Karel Č u p r, Panorama bitvy U Lipan, *Zlatá Praha*, 15, 1897–1898, č. 37, s. 439.

66) Virtuální pohyb prostorem koresponduje s rozmáhajícími se dobovými zálibami, jako je např. balonové létání, které umožňují vidět „jinak“.

67) *Hlas národa*, 29. 5. 1891, s. 2.

68) Karel Č u p r, Panorama bitvy u Lipan, *Zlatá Praha*, 15, 1897–1898, č. 37, s. 439.

69) K. M. Č a p e k, „Bitva u Lipan“ v Práci. *Světobzor*, 15. 4. 1898, s. 273.

70) Ani audiální složka nezůstala neaktivována. Dobovou atmosféru umocňoval pěvecký soubor Hlahol,

V poslední chvíli našeho prodlení necháváme spočinouti oslněnému oku na frapantním „skutečném“ terénu, který i s četnými atrapami a přechetnými rekvizitami vytvořil chvalně známý všeuměl mezi našimi malíři Karel Štapfer. Nehledíc ani k mistrovsky napodobenému válečnému vozu s husitskou monstrancí a jiným úžasným podrobnostem, hlásí se o naši pozornost hlavně způsob, jakým dovedl Štapfer klamavě převést skutečný terén do malovaného, takže na některých místech těžko poznati, kde přestává šalba a kde začíná malba.<sup>71)</sup>

Atrakce známé hlavně ze zábavních parků amerického kontinentu se pokoušely rozptýlit diváka a odvést jeho pozornost od každodenních starostí a výstavního ruchu pomocí technického a mechanického provedení.<sup>72)</sup> Přední média dvou českých výstav se však snažila návštěvníkovi zprostředkovat přenos v časoprostoru a umožnit mu virtuální komunikaci se slavnými hrdiny českých dějin.<sup>73)</sup> Jelikož zapomínání a rozpomínání na hranici mezi minulostí a přítomností, mezi „malbou a šalbou“, bylo možné zejména při zvýšené míře realismu zobrazení, nikoli při posilování virtuální abstrakce, stalo se ideálním, nejpokrokovějším médiem panorama, byť bylo ze jmenovaných médií nejstarší.<sup>74)</sup>

---

schovaný před zraky návštěvníků za panoramatickým obrazem, zpívající husitský chorál „Ktož jsú boží bojovníci“.

71) Karel Č u p r, Panorama bitvy U Lipan, *Zlatá Praha*, 15, 1897–1898, č. 37, s. 439.

72) Viz Lauren R a b i n o v i t z o v á, Slastná pokušení: Nicklodeony, zábavní parky a předvádění ženské sexuality v tomto čísle *Iluminace*. Ben Singer, Modernita, hyperstimuly a vzestup populární senzacnosti. 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 & synové 2004, s. 190–204. Obě české výstavy měly atrakce blízké těm, jež se objevovaly v amerických zábavních parcích. Jubilejní výstava nabízela návštěvníkům obří skluzavku o délce 110 metrů a převýšení 6 metrům, která vzbuzovala nemalá očekávání: „bude přitažlivá, málokdo by nebažil po komické episodce, zajisté během krátké jízdy rychle se střídající značnou rychlostí vozu a zejména zajímavou stále se měnící polohou jedoucích osob.“ *Hlas národa*, 16. 3. 1891, s. 3. Výstava architektury a inženýrství nabízela návštěvníkům zase jízdu na kruholetu; 23 stupňů natočené, cyklicky se otáčející kruhové ploše, označované jako jedinečný český vynález patentovaný v několika zemích. Svědectví popisující nový tělesný zážitek, jsou pak velmi blízká těm, jež známe z amerického kontextu: „Pocity kruholety sdělně jsou nové i neobvyklé, velice příjemné i zábavné.“ Kruholet na výstavě. *Kurýr*, 23. 8. 1898. Obě atrakce však byly pouhými doplňky, které nebudily významný rozruch.

73) Fascinujícím tématem pro další práci zůstává, že hrdinství českého národa reprezentují zejména obrazy utrpení, porážek českého národa v duchu hesla: „Jsme syny národa ve stálém boji žijícího“. Výjev dioramaty ukazuje boj, vedený jesuitou Plachým, proti Švédům, je však nutné připomenout, že tento boj „platil vlastně celé české emigraci, která se Švédy domů se vracela, že to byl boj katolicismu proti našim ze země vypovězeným otcům, že to bylo dovršení té veliké porážky, která národ náš stihla na Bílé Hoře a jejíž následky cítíme ještě dodnes.“ – I f, *Příloha Národních listů*, 31. 5. 1891, s. 2. Panorama zas ukazuje, „že v záplavě krve zahynula česká demokracie a udoláno bylo nejnárodnější a nejvznešenější hnutí, jakým se dějiny našich předků mohou vykáhati [...]“. Karel Č u p r, Panorama bitvy u Lipan, *Zlatá Praha*, 15, 1897–1898, č. 36, s. 423.

74) Bitva u Lipan, *Národní listy*, 28. 5. 1898, s. 2.

### Ambivalentní povaha médií české modernity a pivo

Milá Karlo! [...] Z počátku chtěla jsem Ti nakreslit obraz výstavy, abys aspoň poněti měla o těch divech a krásách, jež jsme tam nanesli, však přesvědčila jsem se, že bych tomu měla zapotřebí nejméně rys papíru. Ne, má drahá, musíš co nevidět sama přijet. [...] Co mi zbylo jiného, než v pavillonu smíchovského akciového pivovaru konati studia, chutnější-li ležák nebo to druhé, jež nalévají do bavorských džbánků. Můj muž byl rozhodně pro bledé, já pro černé, protože moc příjemně sládne.

*Národní listy*, 21. 5. 1891

Na základě této črty vystavovací praxe konce století se před námi jasněji rýsuje nejen soudobá heterogenita mediálního vymezení, ale i ambivalentní postoj k novinkám a technickým vynálezům, jež modernita prosazovala. Můžeme vidět, že elektřinu se svou schopností „oživovat“ neživé, ovládat aparáty, komunikovat, zprostředkovat přenos mezi soukromým a veřejným prostorem, vykreslovat nové, půvabné obrazy můžeme považovat nejen za dobový objev, ale i za element, který obdobně jako magnetické a rentgenové paprsky aspiruje naplnit všechny funkce právoplatného média. Virtualita, imaterialita těchto médií, nespoutanost a neohraničenost jejich obrazů byly dobově preferovány nad čistě materiálními médii, protože zprostředkovávaly odlišný zážitek; dobový diskurs je i proto považoval za legitimní součást umění, kultury, techniky i populární zábavy. Tato média lépe konvenovala dobové euforii z toho, že konečně se český národ může světu pochlubit přehlídkou novinek. Tryskající fontána, ohňostroje a barevné iluminace mohly nejlépe ze všech médií proměnit pražské výstaviště na prostor festivalu a nepřetržité oslavy českého vítězství. Všudypřítomný nacionální duch však potřeboval rovněž tradičnější média, která ožíví národní mýty a symboly. Proto byly obrazy imateriálních médií velmi často podřizovány pevným rámcům a rámcům, tradičnější kompozici a mimetičnosti a obracely se k (stereo)fotografiím, dioramatickým a panoramatickým obrazům. Použijeme-li symbolického obratu, elektřina byla posléze „uzavřena“ do stroje vystavovaného před zraky diváků po další století – do kinematografu, jenž diváky fascinoval svou přesností, technickým, materiálním základem i materií viditelného stroje a opět – realističností a mimetičností vytěšňující abstraktní, atmosférické obrazy centrálně perspektivní kompozicí obrazu. Českou modernitu tedy necharakterizuje touha po neustálých novinách a dynamickém rozptýlení, ale udržování neustálé ambivalence mezi moderním a tradičním, podporování napětí mezi předmoderním a moderním obrazem, dějinnou událostí a fikcí, skutečností a virtualitou. Tak se v heterogenním výstavním prostoru propojily obrazy materiální i jejich nehmotné protějšky, aby občerstvily diváka unaveného sledováním přehlídky pokrokových výdobytků.

Vztah k abstraktním, imateriálním zážitkům byl vyvažován nejen tradičnějšími dojmy, ale i pozitivky „solidnějšími“, jež návštěvníkům parku doprávalo na šedesát ochutnávání hojně navštěvovaných v návaznosti na tradici pojímání hostinců jako míst národnostního zápasu a téměř jediného veřejného prostoru, v němž se od poloviny 19. století „virtu-



## ILUMINACE

Lucie Česálková – Kateřina Svatoňová: Mezi malbou a šálbou



Křížikova fontána – kresba Jiří Vilímek. *Zlatá Praha*, 12. 6. 1891.



ální realita“ jungmannovského projektu českého světa stávala skutečností.<sup>75)</sup> Ochutnávárny potvrdzovaly, že žijeme „ve vlasti piva“,<sup>76)</sup> známého symbolického slovanského nápoje, který velmi často vstupoval do symbiózy s vlasteneckou emblematickou, zejména husitskou; neřídka se setkáme s komentářem, že návštěvník se šel nejprve podívat na „Husa“ vystaveného v retrospektivní a umělecké expozici a zbytek dne strávil „studiem“ nejruznějších druhů pív.<sup>77)</sup> Zdá se tedy, že hlavním médiem těchto výstav bylo pivo, specifický produkt mnoha českých průmyslníků, neustále skloňované jako národní nápoj, jehož popularita zcela zastiňovala ostatní atrakce a exponáty. V ochutnávárkách spojených s mnohačetnými národnostními konotacemi tak vznikl prostor pro projevy národní hrdosti a nadšení z toho, že se „virtuální projekt“ definitivně podařilo ukotvit v každodennosti a v rovině institucionální.<sup>78)</sup> Dobový komentář „co pak je to vlastně zahájeno? Naše radost, rozechvění nad slavností, vzrušenost sváteční je zahájena, je dokonalá a ta je vlastně hlavní atrakcí“<sup>79)</sup> dokládá, že atraktivita výstavy nespočívala ani tak na jednotlivých vystavených exemplářích, ale vázala se na celistvý výstavní prostor jako dynamickou exhibici národního vítězství. Bylo tedy vcelku logické, že právě ochutnávárny, z nichž bylo možné sledovat celistvé „diorama“ výstavních prostorů, vystavené materiální, imateriální obrazy a objekty, vidět fontánu, vzlet balónu a bylo možné slyšet hlas z Národního divadla, tvořily nejen středobod výstavního života, ale i architektonických plánů pražského výstaviště.

### Mgr. Lucie Česálková, Ph. D. (1983)

Je odbornou asistentkou na Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně. Věnuje se především problematice nonfiktivního filmu, konkrétně pak jeho vzdělávací a propagační roli. Zabývá se však i mediálněarcheologickým výzkumem české modernity. (Adresa: Ústav filmu a audiovizuální kultury, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Arne Nováka 1, 602 00 Brno; lucie.cesalkova@gmail.com)

### PhDr. Kateřina Svatoňová, Ph. D. (1978)

Je odbornou asistentkou na Katedře filmových studií FF UK v Praze. Věnuje se především mediálněarcheologickému výzkumu (české) modernity, proměnám vnímání prostoru a času ve vizuální kultuře a vztahu filmu a jiných médií. (Adresa: Katedra filmových studií, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova v Praze, Náměstí Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1; katerinasvatonova@gmail.com)

75) Vladimír M a c u r a, Hospoda v české vlastenecké kultuře. In: Vladimír N o v o t n ý (ed.): *Hospody a pivo v české společnosti*. Praha: Academia 1997, s. 29.

76) *Národní listy*, 31. 5. 1891, s. 5.

77) Četnost tohoto obrazu potvrzuje i to, že se stává ústřední osou putování Matěje Broučka na výstavu, který opouští své oblíbené místo v hostinci u Kohouta pod obrazem Husa, aby se přesvědčil, zda na výstavě je opravdu vystaven obří sud piva. Svatopluk Č e c h, *Matěj Brouček na výstavě*. In: Svatopluk Č e c h, *Pestré cesty po Čechách*. Praha: Fr. Topič 1892.

78) Jak dokládají provolání typu: „nejenže chceme žít – my najednou také žít *dovedem*“. *Příloha Národních listů*, 17. 5. 1891, s. 1.

79) *Příloha Národních listů*, 15. 6. 1891, s. 1.

SUMMARY

BETWEEN PAINTING AND DECEPTION

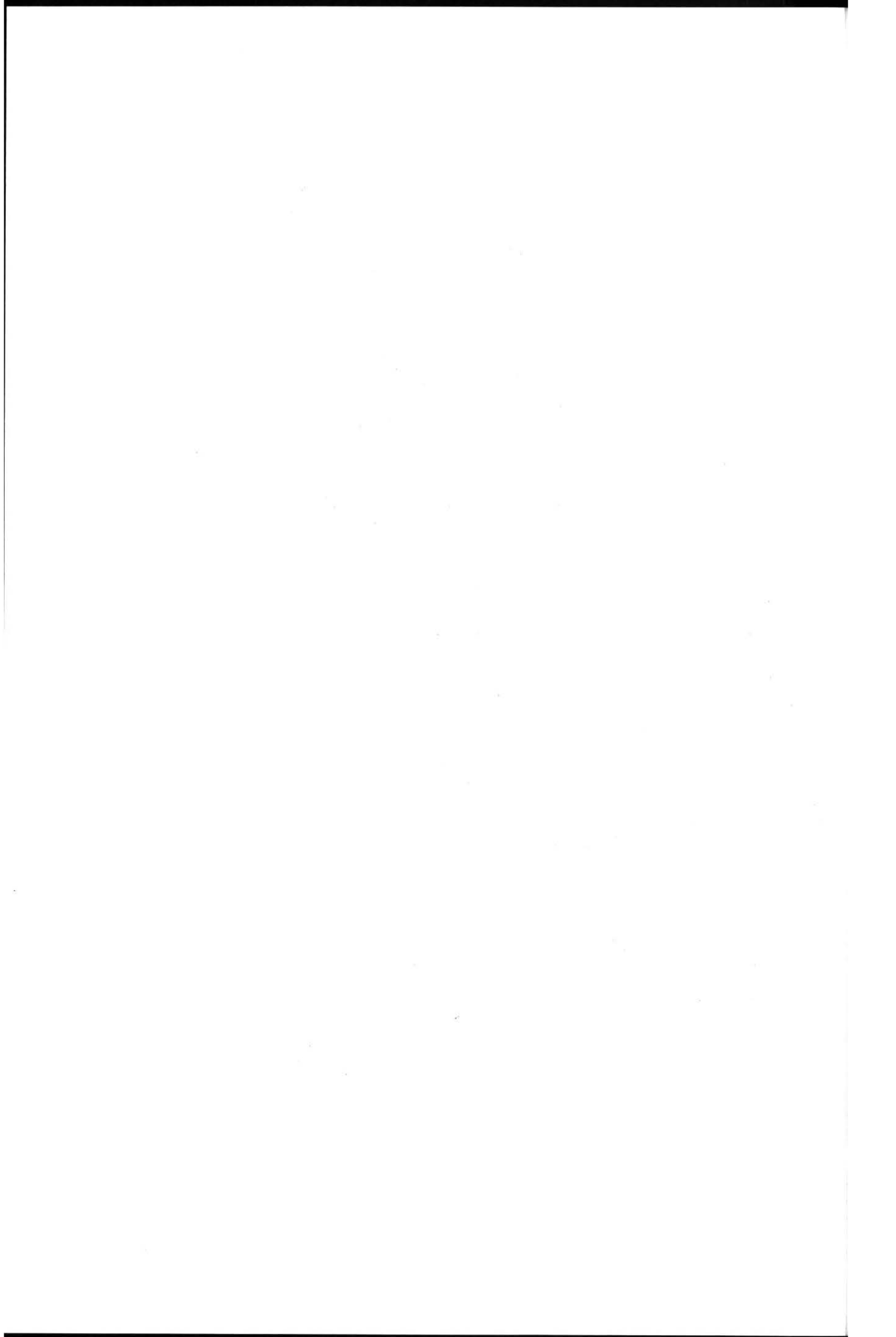
Im/material Images of Czech Modernity

Lucie Česálková – Kateřina Svatoňová

This media-archeological study examines the environment of Czech modernity, delineated by two crucial events organized at the turn of the 19<sup>th</sup> century in Prague – the first entirely Czech *General Global Exhibition: In Honor of the Centennial of the First Industrial Exhibition in 1791* (*Všeobecná zemská výstava: Na oslavu jubilea první průmyslové výstavy roku 1791 v Praze*, 1891) and the *Exhibition of Architecture and Engineering: Together with Exhibition of Motors and Auxiliary Machines for Small Businesses, and with Professional Exhibition of Metalworkers of the Lands of the Bohemian Crown* (*Výstava architektury a inženýrství: Spojená s výstavou motorů a pomocných strojů pro maloživnostníky, s přidruženou výstavou vynálezů pro živnostníky a s odbornou výstavou klenpířů zemí Koruny české*, 1898), the latter being understood as a demonstration of the upcoming century, in which the medium of cinema as well as existence of the state itself fully developed. Within the space of exhibitions — those fascinating environments forming the visual experience of modernity and at the same time environments of an inter-discursive, inter-medial and inter-disciplinary overview of images-attractions — it is revealed how the interaction of individual innovations brought about by the end of the century influenced the definition of medium, how the definition of medium became expanded or narrowed, and how this dynamic influenced the shape of certain representations. Exhibitions allowed visitors to see different varieties of material images (diorama, panorama, stereoscopic panoramas), as well as immaterial images constructed by invisible rays and energies (X-ray images, kinetic images of a colossal magnet, but, above all, images of a light fountain and electric lighting), exhibited also as a product of legitimate contemporary media.

The study does not offer just an argumentation for media heterogeneity at the end of the 19th century and period differentiation of media definitions, but focuses also on manifestations of such media variegation in very specific local conditions. In order for these exhibitions to be able to demonstrate the continually promoted idea of a well-developed nation and to stimulate the spirit of enterprise in Czech industrialists, the newest inventions of Czech industry, engineering, science and culture were exhibited. At the same time, however, the conception of the exhibitions was subjected to national needs, and this is the reason why also thematically and technologically much more traditional images were exhibited, constructing a seeming continuity of historical development of the Czech nation. Thus, end-of-the-century media in the Bohemian lands were affected by two perspectives: In concordance with radical changes of modernity, the exhibitions were focused on future development, and at the same time, they were looking back into history at adored Czech national symbols in an effort to bridge the long period of the Czech nation's submission. The study reveals that Czech modernity of this era was not characterized by a typical desire for constant innovations and dynamic "dispersion," but rather sustaining a constant ambivalence of modern and traditional, support of tensions between pre-modern and modern image, historical event and fiction, reality and virtuality. These seemingly contradictory features are connected in media and in the whole space of exhibitions, together with the symbolic national beverage – beer, in order to refresh the spectator tired by everyday observations of the innovations provided by progress.

Translated by Jan Hanzlík



Rozhovor

## DĚJINY MÉDIÍ A MÉDIA DĚJIN

*Rozhovor s Bernhardem Siegertem*

Kateřina Krtilová

Bernhard Siegert je profesor dějin a teorie kulturních technik na Bauhaus-Universität ve Výmaru a od roku 2008 spolu s Lorenzem Engellem ředitelem Mezinárodního centra pro výzkum kulturních technik a filosofii médií (Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie). Studoval germanistiku, filosofii, obecnou a komparativní lingvistiku, judaistiku a historii na Albert-Ludwigs-Universität ve Freiburgu; po promoci působil na Katedře estetiky a dějin médií Institutu teorie kultury a umění na Humboldt-Universität v Berlíně. V roce 1999 spolu s Wolfgangem Schäffnerem založil výzkumný program Evropa jako spojení kódů, médií a umění, v roce 2004 inicioval spolu s Josephem Voglem, Lorenzem Engellem a dalšími osobnostmi doktorský program Mediální historiografie (Mediale Historiographien) na univerzitách ve Výmaru, Erfurtu a Jeně. K jeho publikacím patří: *Relais: Geschicke der Literatur als Epoche der Post (1751–1913)* (1993), [...] *Auslassungspunkte* (2003), *Passage des Digitalen: Zeichenpraktiken der neuzeitlichen Wissenschaften 1500–1900* (2003), *Passagiere und Papiere: Schreibakte auf der Schwelle zwischen Spanien und Amerika* (2006). Rozhovor byl veden ve Výmaru, v prosinci 2010.

\* \* \*

*Tento rozhovor připravujeme pro tematické číslo Iluminace „Archeologie médií v postmediální době“. V Německu získala mediálně-historická perspektiva v posledních desetiletích významné postavení a institucionální podporu, etablovaly se nové směry či školy spojené s kulturními technikami (Kulturtechniken) nebo mediální historiografií (mediale Historiographien), které nejsou v Čechách až tak známé. Jaký význam má v tomto kontextu archeologie médií a jak se vztahuje k těmto mladším pojetím mediálních dějin?*

V osmdesátých letech 20. století bylo módní v návaznosti na koncepte historika a filosofa Michela Foucaulta zkoumat archeologii všeho. Proto i studia mediální kultury<sup>1)</sup> ve své rané fázi od Foucaulta přebrala mnoho konceptů, mimo jiné také pojem archeologie, který v jeho textech zcela jis-

---

1) K německé kulturwissenschaftliche Medienwissenschaft, tedy doslova kulturně-vědní mediální vědě, neexistuje v českém prostředí odpovídající obor; ekvivalentem českých mediálních studií je v Německu Kommunikationswissenschaft, další samostatný obor. Proto je v tomto rozhovoru obecný název Medienwissenschaft překládán jako mediální věda, nikoliv mediální studia. Pozn. autorky rozhovoru.

tě hraje prominentní roli – ve smyslu archeologie humanitních věd. Bohužel začalo být s tímto pojmem spojováno mnoho nedorozumění. Což samozřejmě vedlo i k tomu, že dnes máme institucionalizovanou mediální vědu, mediální katedry a instituty.

Dnes mnoho lidí chápe pojem archeologie médií jako skutečnou archeologii, tedy jako by se doslova hledala a vykopávala média. To je opravdu až groteskní nedorozumění: archeologie médií znamená něco úplně jiného, totiž archeologii něčeho, co právě média *nejdou*. Jde o zmíněnou foucaultovskou archeologii humanitních věd, tedy například archeologii humanity člověka, ducha, mozku, času, archeologii dějin, prostoru, subjektu, objektu atd., tedy archeologii všech velkých konceptů, které humanitním vědám leží na srdci. O archeologii médií se mluví jednak kvůli tomu, že se tyto koncepty ukázaly jako dějinné, a tedy výrazně proměnlivé v čase, jednak že existuje *něco*, díky čemu tyto koncepty vůbec mohly vzniknout a získat takovou moc, až si lidé začali myslet, že to všechno existovalo odjakživa: prostor, čas, člověk, subjekt atd. Archeologové médií naopak tvrdili, že se tyto pojmy a fenomény objevily (ve světě a myšlení) právě až díky médiím. Podstata archeologicko-mediální metody tedy nesouvisí s vykopáváním médií – média jsou naopak vnímána jako prostředí, *ve kterém* provádíme vykopávky. To je nutné zdůraznit, protože jinak by byla archeologie médií jen jiným složitým označením dějin médií a změnilo by se pouze pár drobností v postupech historiografické práce, k čemuž ostatně v současné historické vědě dochází běžně. Ani výzkumy nové filmové historie již nepojímají dějiny médií teleologicky, jejich argumenty nejsou monokauzální a podobně, to je však ještě neřadí do archeologie médií, byť se někteří autoři z okruhu nové filmové historie pojmem *archeologie* zaštiťují, jako například když Thomas Elsaesser mluví o filmové archeologii (*film archaeology*) nebo archeologii médií (*media archaeology*). Jelikož je toto směřování v odborných debatách z oblasti dějin médií matoucí, pokusme si nejdříve objasnit pojmy, ze kterých při svém bádání vycházíme.

*Jak byste tedy definoval pojem a výzkum kulturních technik?*

Výzkum kulturních technik existuje přibližně deset nebo dvanáct let, což ale neznámá, že by samotný pojem „kulturní techniky“ nebyl mnohem starší. Objevuje se někdy v druhé polovině 19. století a původně označoval vše z oblasti inženýrství v oboru *agrikultury*, zemědělství: tedy terasování, stavby kanálů, úpravy toku řek atd., to je kulturní technika v původním slova smyslu. Rád to připomínám, protože se domnívám, že by si dnešní výzkum kulturních technik měl uvědomit tento vztah ke všemu elementárnímu.

Výzkum současných kulturních technik lze definovat obsahově, metodicky a programově. Obsahovou definici lze asi nejlépe přiblížit pomocí příkladů: za elementární kulturní techniky je již dlouho – asi od sedmdesátých let 20. století, kdy ještě tento pojem nebyl předmětem diskuze v rámci teorie médií – považováno čtení, psaní a počítání, já bych ještě doplnil malování nebo kreslení. Východiskem této definice je však ještě pojem kultury, který ji v zásadě ztotožňuje se symbolickými praktikami vzdělávání a odvolává se na takzvanou vysokou kulturu; jde tedy o „buržoazní“ pojetí kultury, které jsme samozřejmě již opustili, proto do kulturních technik zahrnujeme i ty ne-symbolické. Například techniky těla – tedy i způsob, jak různé kultury usedají ke stolu, jak provozují tělesné aktivity, jako je chození, běhání, plavání, potápění – tyto příklady si vypůjčuji z eseje Marcela Mause „Les techniques du corps“ z roku 1934.<sup>2)</sup> Uvedu dva příklady

2) Marcel M a u s s, Les techniques du corps. *Journal de Psychologie* 32, 1936, č. 3 a 4, s. 271–293.



archaických, elementárních kulturních technik. První z nich je příprava jídla a vaření. Každý ví, že odlišné kultury připravují jídlo jinak, ale až Lévi-Strauss na základě různých způsobů přípravy jídla, tedy zda se vaří, smaží, kvasí atd., koncipoval celé pojetí antropologie. Druhým příkladem mohou být způsoby bydlení, které rovněž rozlišují jednotlivé kultury. Je známo, že lidé v Asii bydlí jinak než v Evropě a že my dnes bydlíme úplně jinak než naši praprarodiče. Takto lze tedy přiblížit obsahovou definici kulturních technik.

Zajímavější je asi metodická definice, která vychází z toho, že výzkum kulturních technik se v první řadě nezajímá o uzavřené pojmy médií, ale o *operace*, tedy jednoduše řečeno: nezajímá se o obraz, písmo a číslo, ale o malování, kreslení, tvoření obrazů, psaní a počítání. Od podstatných jmen se přesouváme ke slovesům, středem zájmu jsou činnosti, *praktiky* a ne *pojmy*, které vždy předpokládají, že dané praktiky byly již reflektovány. Ač lidé vytvářeli obrazy desítky tisíc let, trvalo hodně dlouho, než lidstvo začalo obrazy izolovat, dospělo k jejich pojmenování, než se vytvořil odpovídající diskurz a příslušné koncepty. Podobně tomu bylo s počítáním; pojem čísla je ještě složitější než pojem obrazu, a přeci lidé od pradávna počítají. Například z historie Babylonu víme, že písmo pravděpodobně vzniklo na základě operací s kamínky (*calculi*), které sloužily kulturní technice počítání a sčítání.

A nakonec ještě zbývá programová definice, která souvisí s tímto přesunutím zájmu od předmětů k praktikám a od pojmů k operacím. Lze říci, že při výzkumu kulturních technik dochází k podstatnému rozšíření pojmu média: médium zahrnuje příslušné předměty i praktiky, neboť většinu praktik lze nějakým způsobem spojit s jejich předměty, například psaní s nějakým druhem pera nebo jiným náčiním, kterým se může rýt či kreslit. Rozšíření pojmu média na soubor praktik a objektů je nutné i proto, že jednotlivé praktiky hledáme i v médiích-aparátech: například ve fotografii je třeba znovu objevit dějiny psaní, a nejen dějiny optiky a chemie.

Výzkum kulturních technik – alespoň jak si ho představuji já – jde dokonce tak daleko, že již vůbec nevychází z daných, uzavřených médií, ale tato média rozkládá a hledá jejich operativní prvky. Abych opět uvedl příklad: výzkum kulturních technik se nebude tolik zajímat o dějiny počítače, jako spíš o dějiny elektrického obvodu, digitálního obvodu jako operativního momentu. Co jsou tyto obvody, které až uvnitř počítače umožňují počítat s nulou a jedničkou nebo které dovolují, že je na obrazovce vidět obraz? Na tuto otázku může odpovědět až archeologie obvodu, tedy výzkum toho, co je archeologie symbolismu zakládajícího elektrický obvod, co je to za typ přítomnosti a nepřítomnosti písma, odkud pochází, kde najdeme příklady a příběhy, které nám umožní sledovat stopy designu obvodu v dějinách matematiky až k počítání s písmeny (k algebře) nebo až k zavedení indicko-arabských číslic. Předmětem výzkumu kulturních technik je ale i hardware obvodu. V němčině a angličtině se prvky obvodu označují slovy „Gatter“ či „gate“, jednotlivé typy obvodu se pak pojmenovávají jako ANDGate nebo OR-Gate nebo EXOR-Gate. Označení „Gatter“ nebo „gate“ je pozoruhodné zejména proto, že se jedná o prastarou kulturní techniku. „Gatter“ (mříž, vrata) původně oddělovala člověka od zvířete, a umožňovala je tak od sebe operativně rozlišit. Tento první „obvod“ byl zásadním přechodem od kultury lovců ke kulturám, které zvířata nelovili, ale domestikovali – k čemuž potřebovali oplocení (mříž/vrata). Zpětně se tak ovšem domestikoval i člověk. Ač to může působit zcela šíleně, právě těmito tématy se zabývá výzkum kulturních technik.

*Nejmladší ze zmíněných pojmů je „mediální historiografie“, která se vztahuje ještě k další specifické otázce vztahu médií a dějin, tedy k médiím dějin...*

Tento pojem zavedli vydavatelé časopisu *Archiv für Mediengeschichte* v roce 2000.<sup>3)</sup> Nerozšířil se zdaleka tolik jako archeologie médií a kulturní techniky, ačkoli je zcela zásadní, a to nejen pro náš výzkum ve Výmaru, kde existuje i stejnojmenný doktorandský program. „Mediální historiografie“ (v plurálu) se nezabývá pouze dějinami médií či mediální archeologií v uvedeném významu, ale ptají se na mediální rozměry historie samotné. Zaprvé sledují smysl vstupování médií do dějin, který Joseph Vogl nazval „stávání se médiem“. <sup>4)</sup> Zadruhé se zabývají otázkou specifických typů dějinnosti (*Geschichtlichkeiten*), z nichž média vycházejí. Jestliže dějiny neexistují nezávisle na médiích, můžeme říci, že různá média vytvářejí různé druhy dějin, dějinnosti: například historismus vychází z nejznámější podoby dějinnosti, která se váže na médium knihy; dějinnost, jež vychází z představy, že dějiny souvisí s prameny, s jejich výkladem a kritickým čtením, že jsou vázány na archiv a podobně. Dnes se ptáme: jaký typ dějinnosti vytvářejí elektronická média, telegrafie, rádio, televize, film, počítač? Třetí, asi nejvýznamnější oblastí mediálních historiografií je problematika samotných médií dějin. Jaká média jsou nositeli historického diskursu? Pojem renesance například označuje od 19. století jednak historickou epochu, jednak koncepci historie. Renesance tedy není omezena 14. a 15. stoletím, ale může se odehrát kdykoliv – může dojít k renesanci středověku nebo renesanci renesance (jak se stalo například v 19. století). Tato problematika se tedy týká koncepce dějin. Začtvrté můžeme přemýšlet o souvislostech všech těchto perspektiv, tedy jaká média vytvořila renesance a jaká média naopak renesanci umožnila stát se „renesancí“. Vlastním úkolem mediálních historiografií je tedy propojit dějiny médií a média dějin, nezabývat se těmito oblastmi odděleně, ale usouvztažnit je. Když se toto propojení podaří, výzkum začíná být opravdu napínavý.

*Ve vašem nedávno vydaném článku v rámci diskuze o „rekurzivitě“<sup>5)</sup> píšete o „nemožnosti psát dějiny médií“ a dokládáte to právě touto vzájemnou propojeností médií dějin a dějin médií. Jak se tedy v souvislosti s rekurzivitou proměňuje význam historického bádání?*

Pojmem rekurzivita nebo rekurze míním právě východisko mediálních historiografií, že média sama vytvářejí určitou formu historicity, která potom působí rekurzivně v okamžiku, kdy se stanou médii psaní dějin. Z této pozice je potom nutné se ptát na to, v jaké formě historičnosti vstupují média do dějin, jak se média stávají sama pro sebe historickými. To je otázka, kterou si musí položit každý, kdo nechce psát dějiny médií pouze jako zprávu o minulosti. Nemůžeme se chovat tak, jakoby média měla neutrální vztah k dějinám, a tím i k možnostem jak psát dějiny. Nemůžeme se tvářit, jako by knihtisk neměl nic společného s tím, jak se dějiny myslí a jak se píše. To, o čem se píše, neustále zasahuje do způsobu, *jakým* se píše. Například o knihtisku nemohu psát jinak, než že jdu do knihoven a čtu knížky. Může se zdát, že se jedná o velmi banální poznatek, ale je to velmi podstatné z toho důvodu, že právě předmět našeho psaní nám nehybně stojí v cestě – chci-li

3) Lorenz Engell a Joseph Vogl – v roce 2001 vydali první číslo časopisu *Archiv für Mediengeschichte*, téma: „Mediale Historiographien“ (Weimar: Universitätsverlag).

4) Joseph V o g l, Medien-Werden. *Archiv für Mediengeschichte* 1, 2001, č. 1, s.115–123.

5) Bernhard S i e g e r t, Von der Unmöglichkeit, Mediengeschichte zu schreiben, In: *Rekursionen. Von Faltungen des Wissens*. München: Fink 2010.

o něm psát, nemohu jej nepoužít. Nemyslím, že by předmět kniha byl neutrální vůči historickému předmětu knihy, tak jako televize nebude nikdy neutrální vůči historickému předmětu televize. Představme si, že bychom se zabývali dějinami televize a neměli vůbec žádná jiná média kromě televize – jak by pak asi dějiny televize vypadaly? Přesně v této situaci jsou historici knihtisku, o knihtisku nemají jiné prameny než knihtisk sám a jeho produkty.

*Tím se dotýkáte jednoho z východisek teorie médií obecně: médium „spolupracuje“ na tom, co je myšleno, psáno, pozorováno...*

Přesně tak, a tento přístup zde aplikujeme na proces dějin. Pro výzkum kulturních technik a jejich reflexi historie je ještě podstatné Foucaultovo rozdělení dokumentu a monumentu. Osvícený historik si vždy musí být vědom toho, že takzvané prameny výzkumu nejsou jen nějaká okna, skrze která hledíme na historickou skutečnost. Nechci polemizovat s tradiční historiografií, ale právě toto pojetí pramenu v ní dlouho přetrvávalo – jdeme do archivu a najdeme tam tisíce, možná i miliony pramenů, které vnímáme jako svědectví či jako okna do historické skutečnosti. Arogantní historik považuje tato svědectví za subjektivní, zpochybňuje pravdivost pramenů, a tak je začne kriticky přehodnocovat. Řekne si, že daný svědek nemohl znát některé okolnosti nebo mohl být určitým způsobem předpojatý. Proto při své práci relativizuje vše, co pramen obsahuje.

Tento postup práce však výzkum kulturních technik odmítá. Badatel se zajímá o to, jak se pramen vůbec stal pramenem, zkoumá archiv jako mocenský nástroj, vychází z předpokladu, že archiv není nevinným oknem, které nám ukazuje minulost, nýbrž zkoumá, jaké praktiky – diskurzivní a ne-diskurzivní – vůbec umožnily daný zápis, odkud se bere ona vůle něco zaznamenávat. Myšlenka, že by se měly v archivech uchovávat dokumenty pro historiky, je poměrně nová, jednou z funkcí archivu se stala až teprve na konci 18. století. Do té doby archivy sloužily něčemu úplně jinému, byly to nástroje moci. Nástroje, které pomáhaly utvářet politiku, zakládat státy a spouštět válečné mašinérie. Proto se musí historik kulturních technik, který chápe i samotný pramen jako kulturní techniku, ptát na to, proč vůbec sledovaný zdroj nechápeme pouze jako dokument, ale také jako monument. Jak je možné, že zde existuje něco, přes co nelze pohlédnout, co je neprůhledný *monument*, do kterého doslova vrazím? A jaká rozhodnutí, jaké změny a zlomy v dějinách vědění zapříčinily, že se najednou začaly dané údaje vůbec archivovat? Proč se například ve středověku náhle začaly pořizovat seznamy zboží, proč se v archivech najednou objevila svědectví o způsobu života lidí, jejich biografie?

*Z dějin mediální a kulturní vědy je známé, že ve svých počátcích měly mnohem blíže k literární vědě než k historii. Jak byste tuto vazbu zhodnotil z dnešního pohledu? Do jaké míry například ovlivnila a stále ovlivňuje literárněvědná práce s textem metody mediální vědy?*

Vztah mezi německou literární a mediální vědou úzce souvisí s archeologií médií. Začátky dnešní mediální vědy a výzkumu kulturních technik jsou spojené především s literárními vědci, kteří nebyli spokojeni s hermeneutickými metodami interpretace. Byli přesvědčeni, že s literaturou, k literatuře nebo o literatuře lze říct ještě něco více, než nám nabízí výklad autorských intencí. Nejprve z toho vzešla nietzscheovská radostná věda, nevědecká, nedostatečně precizní a naivně novátorská: badatel si vybral Kafku, Brechta, Goetheho, Schillera nebo nějakého dalšího kanonického autora a v nejruznějších archivech a knihovnách studoval texty, které byly do té doby li-

terární vědou považovány za naprosto obskurní, jako například texty k dějinám psacího stroje či telefonu, práce z dějin psychiatrie a podobně, a začal – takřka zvnějšku – hledat vztah těchto textů k textům literárním. Vznikly tak práce o významu psacího stroje v díle Gottfrieda Benny nebo o roli pošty u Franze Kafky. Nejednalo se však o výzkum určitých literárních motivů, nešlo o *motiv* psacího stroje u Benny nebo *motiv* pošty u Kafky, nýbrž o konstitutivní podmínky literatury. Německá mediální věda měla vždycky tento sklon k hledání podstaty – myslím, že když je věda dobrá, je fundamentální, když není, je od mediálních studií jiných zemí téměř k nerozeznání.

Historická vazba literární a mediální vědy tedy existuje a domnívám se, že mediální vědě dodnes velmi prospívá tato inspirace literárněvědným metodologickým přístupem. Nechci tím říct, že bychom média měli zahrnout pod obecnější pojem *text* a jako o textu o nich mluvit, jak navrhuje například Clifford Geertz. Existují i hranice textu, i ne-textuální oblast, která se primárně vzpírá určení jasného smyslu, a tím obsahuje i ne-smysl. Právě vymezení této hranice je věcí mediálně-kulturního výzkumu, který se zaměřuje na prostor mezi smyslem a ne-smyslem. Tento přístup má společné rysy s přístupem literární vědy, sám sebe označujícím za dekonstrukci, jenž se rezolutně vzdává pojmů, jako je dílo a autor, a spíše se zaměřuje na vznikání či vyvstávání smyslu v textu, na němž má velký podíl právě ne-smysl. Právě v tomto bodě se dnes setkávají metody literární vědy a výzkum kulturních technik, jedna z oblastí studií mediální kultury. Když se literární věda začne zajímat o mediální okraje a operátory textu, transformuje se do určitého typu mediální vědy. Co to však je tento „okraj“? Každá knížka má mnoho okrajů, na každé stránce a vepředu a vzadu, nahoře a dole. Jak by například vypadala filologie interpunkce, jakou moc mají uvozovky? Literární věda a literatura by fungovaly úplně jinak bez operátorů, které odlišují cizí promluvu od vlastní a umožňují tak seberefereci. Dalším příkladem mohou být mezery mezi slovy, *spatium*, které ukončilo písmo *scriptura continua*, užívané až do raného středověku. *Spatium* vytváří zcela jiný pojem psané řeči, teprve díky němu se vyděluje slovo jako základní jednotka textu. Jelikož tyto mezery nejsou ničím „přirozeným“, souvisejí s určitou kulturní technikou. Knihtisk, řečeno s McLuhanem, otupil naše vnímání a náš způsob čtení tak, že si myslíme, že text je lineární. Ačkoliv jsou texty dvojdimenzionální a člení se na části, které jsou nahoře a které jsou dole, nelze je redukovat pouze na posloupnost a linearitu. Pochopení této dvojdimenzionality jako něčeho, co se podílí na smyslu, na jeho vyvstání, zajímá jak progresivní literární vědu (která zjišťuje, jak sama literatura reflektuje tento ne-smysl, jenž ji konstituuje a z nějž vyvstává smysl), tak také výzkum kulturních technik a mediální vědy. Stále tedy existuje inspirativní metodická blízkost, kterou literární věda může dále přenášet i na jiná, netextuální média či mediální praktiky. Badatel poučený Derridou byl šťastný, když se zabýval elektronickými zařízeními a narazil na samospouštěcí a sebereflexivní obvody, které pro něj představovaly princip dekonstrukce – žádný elektrotechnik by nikdy nepochopil jeho radost.

*Naznačil jste rozdíly mezi německou mediální vědou a jinými typy mediálních studií. Můžete tyto rozdíly ještě více přiblížit? Jak se německá mediální věda liší od angloamerických mediálních a kulturních studií, která znáte z vlastní zkušenosti asi nejlépe?*

Hlavním rozdílem je oddělování komunikační vědy (*Kommunikationswissenschaft*) a výzkumu médií, které v americkém prostředí splývají. Jestliže v komunikační vědě jsou klíčové zejména sociologické otázky, mediální věda spíše zkoumá proměny vědění a vnímání. Přesněji řečeno: německou mediální vědu ani tolik nezajímá, *co* je v médiích reprezentováno, *jakým* způsobem, proč



právě *takto* a s jakými (většinou manipulativními) úmysly. Domnívám se, že tento přístup často vede ke stereotypním, předem známým odpovědím. Jeho součástí jsou recepční studie, vztahování jejich výsledků k analýze obsahů v médiích a následné zjišťování vlastního cíle výzkumu. Jsem-li kupříkladu marxista, vždycky potvrdím dané mediální obsahy jako určité komodity a zájmy mediálních koncernů; jsem-li přívrženec kulturních studií, naleznu vždy *rasové*, *třídní* a *genderové kategorie* jako určující pro sémantiku zkoumaných obsahů, protože jsem je od začátku chtěl najít. Teorie médií v Německu se posouvá od výzkumu reprezentace k jejím *podmínkám*, které rozhodně nejsou myšleny pouze technicky – týkají se celých dějin materiality médií v nejširším slova smyslu, mediálních dispozitivů jako základní podmínky možných reprezentací, zahrnují systémy záznamu, kulturní techniky, určité formy a formace vědění a vědy.

*Vaše charakteristika přístupu německé mediální vědy již naznačuje, že vedle historického výzkumu a přístupů literární vědy je zde také přítomný značný vliv filosofie. Ve vašem výzkumu zátiší a miméze se zdá, že se z jiného hlediska ptáte na otázky, které řeší filosofie médií a (filosofická) teorie obrazu, jako například: V jakém smyslu je obraz médiem a kdy se jím vůbec stává? Do jaké míry je váš přístup blízký této filosofii obrazu nebo „obraznosti“ či „vizuality“ a do jaké míry se vůči němu vymezujete?*

Výzkum kulturních technik a filosofii médií spojují četné vazby a zároveň si mohou oba přístupy sloužit jako korektiv. V mnohém jsou však tyto přístupy velmi rozdílné. Spíše tedy můžeme hovořit o pluralitě perspektiv než o konfliktu. Výzkum kulturních technik se například rozhodně nevěnuje teorii obrazu a už vůbec ne obraznosti – oproti filozofii médií se zabývá *praktikami*, a věnuje-li se obrazům, tak ho zajímají zejména obrazy jako materiální objekty. Při výzkumu obraznosti není podstatné, zda se jedná o olejomalbu či fresku, já bych naopak vždy spíše hovořil o olejomalbě a malířství, freskách a knižní ilustraci – tam teprve pro mě začíná být obraz zajímavý.

Ukázat to mohu na zmíněném příkladu zátiší. Zajímám se o určité, lze říci stereotypní fenomény v holandských zátiších 16. a 17. století. Na devadesáti devíti procentech všech zátiší vidíte například stůl s naaranžovanými květinami, ovocem a dalšími předměty. Kunsthistorie se těmito květinám a ovoci věnovala do všech podrobností, zkoumala jejich ikonografii, vysvětlovala kompozici obrazu a podobně. Pro mě je však mnohem podstatnější stůl jako součást zátiší, jehož hrana je většinou v bezprostřední blízkosti zorného kužele, tedy plochy obrazu, takže vše, co tuto hranu přesahuje, můžeme považovat za *trompe-l'œil*. Dospěl jsem mezitím k přesvědčení, že tato praxe má svůj příběh,<sup>6)</sup> je součástí mediálních dějin zátiší. Zátiší se vyvinula ze způsobu zobrazování *bordur* pozdně gotických knih hodinek, a tvořila tak přechod od iluminované knihy k deskovému obrazu. Jejich raná podoba tedy může vykazovat nerozhodnost, ambivalenci, kolísání mezi tím, jestli je odpovídající kulturní technikou zátiší prohlížení, nebo čtení, jak dokládá několik obrazů z Holandska. Tento vývoj lze také velmi dobře ukázat na tom, jak ve vlámských *bordurách* a v burgundských knihách hodinek byl problematicky vnímán vztah mezi stranou knihy jako nosičem obrazu a miniaturami, které se nacházely obvykle uprostřed stránky. Konflikt mezi *bordurou* a miniaturou tedy znejišťoval status stránky knihy – pokud je na stránce zaznamenán text i obraz, *prohlížím si ji, nebo ji čtu?* Což s sebou nese další komplikaci – zatímco při prohlížení je stránka chápána jako obraz s hloubkou prostoru, při čtení jako vertikální plocha. Tento konflikt řeší

6) V němčině *Geschichte*, tedy zároveň „dějiny“. Pozn. autorky rozhovoru.



horizontální plochy v bordurách na iluminované stránce, do nichž lze v imaginárním prostoru „umístit“ dané předměty či postavy. Předměty a postavy tedy již nejsou jen namalované na pergamentu – mimochodem přibližně od roku 1470 to byla už jen *trompe-l'œil* – ale iluminátor považoval za nutné umístit je na diegetický podklad. I zde hraje velkou roli rekurzivita, totiž rekurzivita mezi nosičem obrazu a jeho předmětem – plocha stolu v zátiší je nosičem obrazu, který se proměnil v jeho předmět. Zátiší tedy odkazuje na původní nosič obrazu a zároveň jej zapírá, zpracovává tak vlastní mediální minulost knihy hodinek v odvozené mediální podobě. Kniha hodinek jako mediální forma a původní nosič obrazu nebyla jednoduše nahrazena, ale zůstává přítomná díky odkazu, jenž se nachází v předmětu obrazu.

*Toto „rozložení“ média obrazu na praktiky, způsoby zacházení s konkrétními obrazy, koresponduje s vaším výzkumem předmětů nebo témat, která jsou v rámci teorie médií neobvyklá: dveří a lodi. Do jaké míry souvisí s proklamovaným „fundamentálním“ rysem mediální vědy?*

O dveřích jsem již hovořil v souvislosti s vraty/mřížemi („Gatter“). Dveře jsou hezkým příkladem nejdříve ne-symbolické kulturní techniky, která se posléze změnila v kulturní techniku symbolickou. Dveře „procesují“ jednotu difference uvnitř a vně, a zakládají jako materiální operátor symbolický řád. Loď je téma ještě mnohem složitější – jedná se o velmi specifickou architektonickou konstrukci se všemi jejími zvláštnostmi a je snad největším arzenálem lidské představivosti. Neexistuje téměř nic od antiky až po současnost, co by se týkalo člověka a co by zároveň nemělo své vyjádření v metafoře lodi: stát, církev, život, čtení, ale také šílenství (loď bláznů), smrt (plavba do zázvěti) až po navigování, surfování po internetu. Blumenberg ve své fascinující esejí „Schiffbruch mit Zuschauer“ („Ztroskotání s diváky“) ukazuje, že ač je člověk pozemský živočich, všechny metafory své existence čerpá z oblasti, která mu není určena. Může se jí však přiblížit právě díky lodi – a proto se loď od počátků umělecké tvorby objevuje všude tam, kde se jedná o původ člověka a lidství. Zkoumání lodi se tedy dotýká jak metafyziky, tak techniky. Dovolte mi jeden citát, začátek sborové ódy ze Sofoklovy *Antigony*:

„Mnoho je na světě mocného,  
nic však mocnější člověka.  
On i za větrů bouřlivých  
přes moře siné se vydává  
A proniká přívalem hlučných vln [...]“<sup>7)</sup>

V řeckém originále činnost lidí – a jsem opět u praxe – popisuje sloveso *chorein*, příslušným podstatným jménem je pak *chora*, jež je později nahrazeno pojmem *prostor* – jelikož v této tradici neexistuje představa prostoru, existuje pouze pojem pro *místo*. *Chora* je v Platónově filosofii určitým typem jsoucna, něčím, co nikdy ke jsoucímu nepatří, protože jsoucímu umožňuje zaujmout určité místo. Je něčím, co – jak říká Heidegger – udělá místo, aby jsoucí našlo své místo. Jestliže to tedy slyšíme v citaci, která je věnována mořeplavectví, znamená to, že toto *chorein* dělá z člověka nejodcizenější ze všech bytostí, je médiem stávání se člověkem, dělá z něj kulturní bytost. *Chora* a *chorein* teprve činí z moře něco prostorového a dějinného. Řecké myšlení vyjadřuje, že mořepla-

7) S o f o k l é s, *Antigoné*. Praha: Mladá fronta 1976, s. 217.

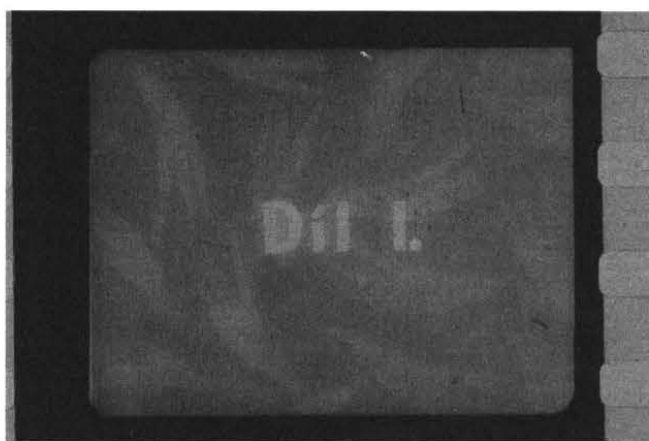
vectví teprve otevírá prostor pro dějiny, do něžž potom může být vepsána geografie. Moře se stává prostorem, a tím i dějištěm historie, příběhů (například Odyssey), dějin válek a interkulturních setkání. Loď však otevírá otázku, co tomuto procesu předcházelo, co otevírá možnosti reprezentace.

Opět se tak dostáváme k jádru německého zkoumání médií: nezajímají se ani tak o reprezentaci samotnou, ale o to, co ji umožňuje. Loď zastupuje původní způsob tázání se – fundamentalističtější otázka snad ani neexistuje. Naši mediální vědu odlišuje právě onen způsob kladení otázek, jímž se z určitých věcí stávají média: loď se stává médiem člověka jako kulturní bytosti, médiem dějin a médiem prostoru; umožňuje reprezentaci, otevírá prostor historie, v němž se kulturní dějiny v obvyklém slova smyslu vůbec mohou odehrávat. I kulturní studia se zajímají o loď, ale ptají se na moře jako kulturní zónu navazování kontaktů. Naše otázky tomu však předcházejí – ptáme se, jak se moře vůbec stává historickým, jaké jsou podmínky toho, aby se moře stalo prostorem setkání jednotlivých kultur. Stejně jako se mění mořeplavba, mění se i tento prostor, proměňují se dějiny jako takové, transformuje se lidská bytost.

*Edice a materiály*

**Filmová historie z odpadkového koše**

Ivan Klimeš



?, Praha? – Fotogram z úvodního ochranného pásu prvního dílu kopie české verze filmu Roberta Wieneho KABINET DOKTORA CALIGARIHO (1919–1920).

Národní filmový archiv, KABINET DOKTORA CALIGARIHO, česká verze (Das Cabinett des Dr. Caligari; režie Robert Wiene; Decla-Bioscop 1919–1920), kopie č. 24706.



?, Praha? – Fotogram z úvodního ochranného pásu druhého dílu kopie české verze filmu Roberta Wieneho KABINET DOKTORA CALIGARIHO (1919–1920).

Národní filmový archiv, KABINET DOKTORA CALIGARIHO, česká verze (Das Cabinett des Dr. Caligari; režie Robert Wiene; Decla-Bioscop 1919–1920), kopie č. 24706.



?, Praha? – Fotogram z úvodního ochranného pásu čtvrtého dílu nitrátového negativu české verze filmu Roberta Wieneho KABINET DOKTORA CALIGARIHO (1919–1920).

Národní filmový archiv, KABINET DOKTORA CALIGARIHO, česká verze (Das Cabinett des Dr. Caligari; režie Robert Wiene; Decla-Bioscop 1919–1920), negativ č. 3437.

Toto vlastně není edice v tradičním smyslu, nýbrž velmi specifický druh faksimilového vydání. Specifický proto, že zde prostřednictvím tří fotogramů chceme ve skutečnosti symbolicky editovat tři filmové pásy v délce od půl do jednoho metru. Tyto pásy jsou zvláštní i tím, že jde o obrazy, které nemají být divákem spatřeny. Užití přítomného času je zde zcela příčné – nebylo tomu tak vždy.<sup>1)</sup>

Všichni jsme odjakživa zvyklí vnímat filmové médium jako promítaný obraz, lhostejno jakou technologií, ale odsud pramenící divácká zkušenost by nám na tyto tři fotogramy nestačila. Než se tedy ponoříme do jejich dobrodružných kontextů, podstupme kratičké školení ve filmově technickém minimu. V následujícím odstavci volně parafrázuji příslušná hesla z encyklopedie *Film a filmová technika*.<sup>2)</sup>

Existuje několik typů filmového pásu, nás zde bude zajímat filmový pás distribuční kopie, který je ohraničen úvodním a koncovým pásem. Úvodní pás se skládá z ochranného pásu, který slouží k zakládání pásu do projektoru a k ochraně dalších částí pásu před poškozením (ta část pásu, kterou se zde budeme zabývat). Následuje pás určovací, který obsahuje název filmu, číslo distribučního dílu filmu, označení jazykové verze, poměr stran promítaného obrazu a druh zvukového záznamu. Na pás určovací navazuje pás rozběhový („start“), po němž již přichází pás obrazový (dějový) – to je ta část pásu, s kterou jako diváci přicházíme v kině do kontaktu (mimochodem na veřejnosti prezentovaná metráž filmu se týká právě a jenom této části pásu, nikoliv částí úvodních a vybíhacích). Závěrečné části tvoří koncový vybíhací pás, který navazuje na konec obrazové části dílu, koncový určovací pás, který vedle zopakování názvu filmu, čísla distribučního dílu a označení jazykové verze zahrnuje též grafické označení konce dílu, a celý díl uzavírá koncový ochranný pás, který stejně jako ten úvodní slouží k ochraně, tentokrát předchozích částí pásu.

Třetí fotogram pochází z negativu (na nitrátovém podkladu), který je strukturován analogicky.

Jistě se všichni shodneme na tom, že tyto titulky nevznikly proto, aby sloužily jako ochranný pás. Zcela nepochybně byly součástí pásu obrazového (dějového), otázka je ovšem z jakého filmu. Nemáme totiž žádnou záruku, že pochází právě z KABINETU DOKTORA CALIGARIHO a upřímně řečeno neexistuje způsob, jak to ověřit, můžeme pracovat jen s indiciemi až spekulacemi. Na ochranný pás se běžně užívá blank, tedy filmový pás bez obrazové informace. Přítomnost exponovaného filmu na této pozici je neobvyklá, ale čas od času se na ni narazit dá. Nejběžnější vysvětlení je, že zaváděcí pás je příliš krátký, a tak jej promítači nastaví čímkoliv, co mají právě po ruce. Takto řečeno to zní až banálně, ale můžeme to formulovat i závažněji – někdy někdo musel rozhodnout, že tyto titulky jsou v obrazové části filmového pásu zbytné, vystříhl je a vyhodil. Protože to, co jsme tu učinili předmětem našeho faksimilového vydání, je recyklovaný odpad. Otázkou zůstává, kdo to udělal, kdy a proč.

1) Tato studie vznikla v rámci projektu s názvem „Narativ optikou projektoru“ podpořeného grantem GA ČR č. 408/09/0879. Za cennou pomoc jsem zavázán Janě Příkrylové a Petře Korábové z Národního filmového archivu.

2) Otto Levinský, Antonín Stránský a kol., *Film a filmová technika*. Praha: SNTL 1974, s. 201–202.

## Kdo

Inu, to je otázka. O roli potenciálního „viníka“ spolu soupeří hned tři profese. Především se nabízí distributor, který mohl mít z nějakého důvodu na takové úpravě filmu zájem. Přizpůsobil tak kopii filmu nově nastalým historickým podmínkám předvádění filmu a činil tak cíleně. O promítačích už řeč byla, jejich motivace je ryze technického rázu a lze u nich předpokládat vysokou míru nahodilosti při volbě nastavovaného pásu. Konečně třetí adept je filmový archivář z raných etap této nové profese. Zásahy mohly souviset třeba s rekonstrukcí filmu nebo s nějakou technickou úpravou. Právě česká verze KABINETU DOKTORA CALIGARIHO takovou úpravu dokládá. Duplikační negativ č. 3437 má pět dílů o metráži 265; 216; 415; 189,5 a 286 m, neboť negativy se uchovávají na cívkách menší kapacity než pozitiv. Kopie č. 24706 je spojena z pěti dílů do dvou o metráži 678,7 a 707,2 m. Není to nic, co by snad nějak ovlivňovalo průběh představení, pokud ovšem nebyly jednotlivé díly ohlašovány titulkem a tyto titulky byly v nějaké fázi vystřiženy. Tady je nutno ještě upozornit, že kopie neobsahuje žádné narážkové titulky.<sup>3)</sup> Také je velmi důležité, že zmíněný dupnegativ neobsahuje žádné vlepky, že je to souvislý pás. To nás zpravuje o tom, že titulky ohlašující akty byly na pozici ochranného pásu již ve výchozí kopii, z níž byl tento dupnegativ pořízen (první dva fotogramy jsme převzali z pozitivu, ale stejně tak bychom tu mohli prezentovat jejich výchozí negativní verzi obsaženou v dupnegativu). Nejstarší záznam na identifikačním listu k tomuto negativu pochází z roku 1963, což nemusí znamenat, že nebyl pořízen ještě o trochu dříve.<sup>4)</sup>

## Kdy

I toto je otázka zodpověditelná pouze hypoteticky a každý případ je také nutno posuzovat samostatně. První příležitost k zásahům měli distributoři před premiérou filmu – nahrazovaly se kupříkladu originální mezititulky za titulky v lokálním jazyce. Další vlnu potenciálních zásahů mohl vyvolat nástup zvuku a snaha udržet ještě nějaký čas na trhu produkci němé éry ať už formou synchronizace, tedy ozvučení, nebo nějakou jinou úpravou. Konečně třetí etapa je spjata s rozvojem filmového archivnictví od čtyřicátých let před postupnou standardizací péče o filmové sbírky. Také jejich užívání v archivních kinech či filmových klubech v dřevních dobách mohlo zvyšovat riziko takových zásahů. Časový strop je dán oním nejstarším záznamem na identifikačním listu dupnegativu, tedy rokem 1963.

3) Jednookénkové titulky, které signalizují místa, kam se mají titulky rozkopírovat na vnímatelnou délku.

4) Výroba trinitrocelulózového materiálu (tzv. nitrátu) byla v Československu na přelomu padesátých a šedesátých let ukončena a nitrátový podklad se v ČSSR nadále používal už jen do vyčerpání stávajících zásob.



## SVATÝ VÁCLAV

Filmová epopej  
o prologu a deseti dílech

## PROLOG

Ateliéry AB Vinohrady  
Exteriéry na Strahově,  
v Boubínském pralesě  
a na Křivoklátsku

Vyrobil Elektajournal  
(František Horký, Karel Pečený)  
v roce 1929/1930  
pro Milenium-Film Praha

Nová kopie filmu byla pořízena  
v r. 1971  
pod přímým dohledem  
režiséra J. S. Kolára

## Proč

A to je, oč tu běží. Před časem jsme identifikovali fenomén cívkových aktů jako specifický případ strukturování hraných filmů desátých a dvacátých let. Jde o narativní praxi, na kterou lze narazit po celé Evropě, ale obzvlášť typická je pro střední a východní Evropu. Členění filmů do aktů souviselo s technickými limity tehdejších kin – velké množství kin mělo jen jeden projektor, takže představení bylo přerušováno technickými přestávkami na výměnu dílu v projektoru a filmový průmysl se na toto omezení adaptoval tak, že prolnul dělení filmového pásu do cívek s principem dramatické výstavby. Naopak máme dobová svědectví, že se tato praxe nepěstovala ve Spojených státech.<sup>5)</sup> To nás vedlo k odlišení dvou typů narativu – aktového a bezaktového.<sup>6)</sup> Výše publikované titulky ohlašující jednotlivé díly jsou právě stopou po této praxi. Víme, že KABINET DOKTORA CALIGARIHO byl pětiaktový, jak ostatně potvrzuje nejen dobová inzerce, ale i dochovaný scénář Hanse Janowitza a Carla Mayera.<sup>7)</sup> Diváci tak měli přehled o struktuře celku podobně, jako to zakoušejí na divadelních představeních. V řadě případů ale docházelo k vypouštění titulků ohlašujících začátek, případně i konec aktů, přičemž filmy se již předváděly bez pauz, takže dříve samozřejmá viditelnost struktury zanikla. Česká verze KABINET DOKTORA CALIGARIHO žádné akty neoznamuje.

Jiný konkrétní příklad skýtá film Jana S. Kolára SVATÝ VÁCLAV z roku 1929. Okázalý historický velkofilm se v roce 1971 dočkal rekonstrukce, kterou provedl František Balšán pod dohledem J. S. Kolára. O něm se traduje, že do svých filmů s odstupem let opravdu

5) Srov.: Ewald Andre D u p o n t, P o d e h l, *Wie ein Film geschrieben wird und wie man ihn verwertet*. Berlin: Gustav Kühn [1925], s. 42–43; Karel L a m a č, *Jak se píše filmové libreto*. Praha: Karel Lamač 1923, s. 12–13.

6) Původně jsem pracoval s pojmy jednoprojektorový a dvouprojektorový narativ. Srov.: Ivan K l i m e š, Narativ optikou projektoru. *Iluminace* 20, 2008, č. 4, s. 5–18.

7) Srov.: *Das Cabinet des Dr. Caligari. Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz zu Robert Wienes Film von 1919/20*. München: edition text + kritik 1995.

zasahoval. Filmu se dostalo nových titulků s řadou nových textových prvků (což není nic nestandardního). Jeden z nich po titulu filmu prohlašuje dílo za „filmovou epopej o prologu a deseti dílech“.<sup>8)</sup> Film také skutečně otevírá titulky s označením PROLOG. Žádný další díl už ale ohlášěn není.<sup>9)</sup>

### **Odpadkový koš, anebo úložiště?**

Uvedli jsme, že zde publikované fotogramy jsou recyklovaným odpadem. V jistém smyslu jím jsou už jenom proto, že se nenacházejí na svém původním místě, pro které tyto titulky vznikly. Znovu je třeba také zopakovat, že se sice dochovaly v dupnegativu a v kopiích české verze KABINETU DOKTORA CALIGARIHO, ale nemůžeme mít jistotu, že z něho opravdu pocházejí. Můžeme si být vzhledem k jejich výtvarnému řešení jisti jediné tím, že byly vyrobeny pro jeden a týž film. Jedna věc ale ještě stojí za zvláštní úvahu – oba pásy i čtvrtý díl dupnegativu spojují titulky téhož původu a jakási nezvykle logická pravidelnost jejich užití. První díl začíná „neviditelným“ ohlášením prvního dílu, druhý stejně „neviditelným“ oznámením dílu druhého, čtvrtý díl dupnegativu ohlášením dílu třetího. To na náhodu nevypadá a posiluje to naše přesvědčení, že z tohoto filmu opravdu pocházejí. Celé to působí spíše tak, jako by někdo chtěl ty titulky uchovat a úvodní ochranné pásy si vybral za úložiště, takže naše metafora odpadkového koše možná poněkud pokulhává. Jenomže pocházejí-li tyto fotogramy opravdu z české verze Wieneho filmu, pak titulky ohlašující díl čtvrtý a pátý v odpadkovém koši nejspíš opravdu skončily.

Naše „ohmatávání“ filmového pásu v jeho mimoobrazových částech nemá za cíl odhalit nějaký nový nástroj k analýze KABINETU DOKTORA CALIGARIHO, míří ke vzdálenějším a také širším horizontům. Hmatatelně dokládá zapomenutou narativní praxi i systematickou likvidaci stop po ní a spoluotevírá cestu k pojmenování obecného strukturního principu, jaký pěstovala ta část (přinejmenším) evropské produkce, která v éře němeého filmu pracovala s cívkovými akty. Vynořuje se tu před námi nové samostatné téma – co znamená pro divácký vjem sledovat film napsaný a natočený s vědomím, že se v něm divák bude orientovat mimo jiné za pomoci viditelné struktury, když byly následně veškeré signály tohoto zviditelnění odstraněny? Jak se tím mění identita díla, diváckého zážitku i vlastního filmového představení? Ale to už je téma na jiný, samostatný článek. A pořád zůstává záhadou, jak mohla v historické reflexi filmového média upadnout praxe aktového narativu tak snadno a rychle v zapomnění, jak se mohla během několika málo desetiletí vytvořit v kulturní paměti kaverna takového rozsahu a závažnosti.

8) Scénář Jana S. Kolára, Josefa Muncingera a Františka Horkého je členěn pouze do pěti dílů. Srov. Knihovna NFA, sbírka scénářů, sing. 300.

9) Rekonstrukci partitury Jaroslava Křičky a Oskara Nedbala provedl na základě dochovaných partů pro jednotlivé nástroje (Archiv ČRo) dirigent Českého rozhlasu Jan Kučera, film v roce 2010 vydal na DVD s hudebním doprovodem a obsáhlou studií Viktora Velka jakou svou reprezentační publikací Úřad vlády ve spolupráci s Českým rozhlasem, Českou televizí a Národním filmovým archivem.

**Ocean-Film, spol. s r. o.  
(1922–1950)**

U řady subjektů českého meziválečného filmového podnikání lze vystopovat několik společných jevů. Při založení společnosti, v jejímž čele stály zpravidla osoby podnikající v oborech zcela mimo sféru filmu, bývaly veřejně deklarovány dlouhodobé plány a ambiciózní cíle. Ty však poměrně záhy ztroskotaly a zůstaly nerealizovány. Docházelo k tomu především kvůli nesystémovému způsobu řízení, nezodpovědnému nakládání s finančními prostředky, častým personálním změnám ve vedení společnosti a prosazování osobních zájmů na úkor jednotné firemní politiky. Čím kratší bývala doba fungování společnosti, tím déle a nepřehledněji pak probíhal proces její úřední likvidace. Výše popsané typické rysy vykazuje i historie společnosti Ocean-Film, spol. s r. o. Ocean-Film, spol. s r. o., prodejna a půjčovna filmů (dále jen Ocean-Film) byla založena dne 20. července 1922 se záměrem nakupovat filmy světové produkce a následně je půjčovat kinům na území Československa. Jednateli společnosti se stali Otto Horáček (majitel domu na Vinohradech), Rudolf Sůva (soukromník na Smíchově) a Norbert Svatoš (majitel biografu v Praze 4). Prokuristou a zároveň ředitelem společnosti byl ustanoven Vojtěch Linhart (soukromník v Praze 2), který byl až do své smrti v roce 1932 klíčovou postavou společnosti.<sup>1)</sup>

Prvním sídlem společnosti se stala kancelář v ulici Na Perštýně v Praze 1, ale již roku 1923 se odtud společnost odstěhovala do kanceláře na Národní třídě č. 26. V roce 1926 byl kapitál společnosti navýšen na částku 420 000,- Kč a novým jednatelem se stal Antonín Raifanda (soukromník v Bubenči).<sup>2)</sup> V září roku 1927 se společnost přestěhovala z Národní 26 do paláce Olympic ve Spálené ulici 26, o rok později pak na Václavské náměstí 51.<sup>3)</sup>

Podíly O. Horáčka, A. Raifandy a R. Sůvy byly v říjnu 1929 převedeny na Josefa Tůmu (restaurátor v Praze 2). Ocean-Film tak nyní měl dva společníky: J. Tůmu s většinovým vkladem (360 000,- Kč) a V. Linharta s vkladem menšinovým (60 000,- Kč). Oba jmenovaní zůstali rovněž jednatelem společnosti, a to až do května 1930, kdy byla část Tůmova podílu převedena na V. Linharta a část na Stanislava Pokorného. S. Pokorný však téměř okamžitě převedl svůj podíl na V. Linharta. Jednatelství J. Tůmy bylo v květnu 1930 zrušeno a V. Linhart se tak stal jediným společníkem a jednatelem Ocean-Filmu.

Stav vzniklý z uvedených změn však neměl dlouhého trvání. V únoru 1931 si V. Linhart ponechal 126 000,- Kč a zbývající část podílu rozdělil mezi Cyrila M. Šimka (velkoobchodník v Praze 1),

1) Národní filmový archiv (dále jen NFA), fond Ocean-Film, spol. s r.o. (dále jen f. Ocean-Film), k. 1, inv. č. 1.

2) Státní oblastní archiv v Praze (dále jen SOA Praha), f. Krajský soud obchodní (dále jen f. KSO), spis sign. C XIV/160.

3) SOA Praha, f. KSO, spis sign. C XIV/160.

Rudolfa Průšu (major ruských legií ve výslužbě), Josefa Bartoše (obchodník v Praze 2), Karla Mervarta (komerční rada a továrník) a Karla Hrunka (majitel lakýrnického závodu v Praze 1).<sup>4)</sup> Společnost měla nadále tři jednatele, kterými se stali C. M. Šimek, R. Průša a V. Linhart. Dne 13. března 1932 V. Linhart zemřel, jeho podíl připadl vdově Vilmě Linhartové, ta jej v prosinci 1934 postoupila C. M. Šimkovi.

Fakt, že společnost od konce 20. let postupně upadala, stoupalo její zadlužení a záhy se ocitla téměř na pokraji krachu, se s ohledem na výše popsané rošády nejeví jako překvapující. Z důvodu pasivní bilance a všeobecně nepříznivé hospodářské situace se valná hromada v prosinci 1934 usnesla na likvidaci a následném zrušení společnosti. Od zmiňované prosincové valné hromady přestala společnost vykazovat činnost a v roce 1937 byla zcela bez prostředků. Berní správa však předloženou likvidaci odmítla schválit, neboť společnost měla podánu žádost o odpis dluhujících daní, která dosud nebyla vyřízena. Povolení k likvidaci bylo vydáno v březnu 1941, ale až do roku 1945 se společníci nesešli – o některých ani nebylo známo, kde se trvale zdržují. Likvidační peripetie tak ukončili až v letech 1946–1950 úředníci Československého státního filmu, výmaz z obchodního rejstříku byl proveden dne 28. července 1950.

Společnost Ocean-Film uváděla do tuzemských kin především filmy americké produkce. Ocean-Film získal v Československu generální zastoupení americké společnosti Vitagraph, dále pak uváděl filmy americké společnosti Film Booking Offices of America (F. B. O.), filmy společností First National a Columbia Pictures Corporation. Společnost Ocean-Film se věnovala i výrobě filmů, během své existence vyprodukovala tři němé filmy<sup>5)</sup> – FALEŠNÁ KOČIČKA (1926), LÁSKY KAČENKY STRNADOVÉ (1926), MILENKY STARÉHO KRIMINÁLNÍKA (1927) – a jeden zvukový film PRÁVO NA HŘÍCH (1932).

Při provádění likvidace Ocean-Filmu po roce 1945 bylo opakovaně konstatováno, že z činnosti společnosti se dochovalo pouze nevýznamné torzo její registratury, účetní knihy měly být údajně zničeny v revolučních bojích v květnu 1945.<sup>6)</sup> Toto tvrzení je v rozporu se současným stavem uspořádaného fondu, který kromě jednoho kartonu písemností obsahuje i 15 úředních knih z let 1925–1932.<sup>7)</sup> Ačkoliv se jedná především o pomocné účetní knihy, nelze vyloučit, že důkladná analýza a komparace by mohly pomoci rekonstruovat příčiny úpadku společnosti. Badatelské pozornosti by rovněž neměla uniknout kniha se záznamy o půjčovném za filmy z let 1930–1932, v níž jsou kromě finančních údajů uvedeny i názvy titulů, které Ocean-Film půjčoval, jakož i názvy a sídla biografů, které patřily v té době k odběratelům filmů z nabídky společnosti.<sup>8)</sup> V této souvislosti je třeba též upozornit na dochované dokumenty mapující obchodní vztahy Ocean-Fil-

4) C. M. Šimek, R. Průša, J. Bartoš, K. Mervart a K. Hrunek byli spolupodílníky Filmové skupiny Praha. Zůstává otázkou, zda při převzetí podílu Ocean-Filmu byli obeznámeni s prohlubující se zadlužeností společnosti. C. M. Šimek, R. Průša, K. Mervart a K. Hrunek figurovali od roku 1932 i ve vedení slibně se rozvíjející produkční společnosti Nationalfilm s. r. o., která se posléze stala jednou z největších tuzemských produkčních společností.

5) Společnost Ocean-Film bývá uváděna i jako výrobce filmu PLUKOVNÍK ŠVEC (1930), viz *Český hraný film I. 1898–1930*. Praha: Národní filmový archiv 1995, s. 150. Výrobu filmu však zřejmě financovala Filmová skupina Praha, která jej Ocean-Filmu předala k exploataci. Srov. NFA, f. Filmová skupina Praha, k. 1, inv. č. 30.

6) SOA Praha, f. KSO, spis sign. C XIV/160.

7) NFA, f. Ocean-Film, inv. č. 11–24, inv. č. 95.

8) NFA, f. Ocean-Film, inv. č. 95.

mu se společnostmi Columbia Pictures z New Yorku a Capitol-Film, A. G. z Berlína.<sup>9)</sup> S ohledem na celkové dějiny Ocean-Filmu nelze samozřejmě opomenout ani zápisy ze schůzí a valných hromad společnosti<sup>10)</sup> a protokoly ze schůzí jednatelů společnosti.<sup>11)</sup>

Tomáš Lachman

---

9) NFA, f. Ocean-Film, k. 1, inv. č. 92–94.

10) NFA, f. Ocean-Film, k. 1, inv. č. 1.

11) NFA, f. Ocean-Film, k. 1, inv. č. 2.



Obzor

**V barvách piva, medu a vychlazené vodky**

Petra Hanáková – Kevin B. Johnson (eds.), *Visegrad Cinema. Points of Contact from the New Waves to the Present*.  
Praha: Katedra filmových studií FF UK – Casablanca Publ. –  
Václav Žák 2010, 200 stran.

Název zní provokativně: jakápak visegrádská kinematografie? Nebylo snad založení V3 (z níž se záhy stala V4) v malebném podunajském městečku 15. února 1991 jen účelovým instrumentem, jenž měl koordinovat společné úsilí Československa, Maďarska a Polska na cestě do budoucí Evropské unie? Zatímco politickým idejím Visegrádské čtyřky se reprezentanti našich zemí v lepších dobách přibližují a v horších vzdalují, funguje stabilně a nezpochybnitelně Visegrád kulturní. A to nejen v přítomnosti, ale i ve vzpomínkách na doby, kdy ještě neměl svoje jméno, byl však prožíván doslova fyzicky: na rockových koncertech v Pešti nebo ve vydýchaných sálech filmových klubů, když se hrál nový Zanusso.

Vzájemnost uvnitř jedinečného kulturního prostoru neztrácíme ze zřetele ani při četbě sborníku, jenž vznikl ze série přednášek uskutečněných v roce 2009 na Katedře filmových studií Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Projekt byl podpořen Mezinárodním visegrádským fondem a jeho výsledkem je nyní hodnotná čítanka, využitelná pro výuku domácích i zahraničních studentů. Nevýšla v žádném z visegrádských jazyků, nýbrž anglicky, což je spravedlivé i praktické. O sedm studií se podělili badatelky a badatelé z našeho regionu (Iwona Kurzová, Ewa Mazierska a Piotr Zwierzchowski z Polska, Jana Dudková a Monika Mikušová ze Slovenska, András Szekfü z Maďarska a Petra Hanáková z Česka), jednu napsal Američan Kevin B. Johnson, devátá je závěrečným esejem posluchačky daného kurzu Agnieszky Zielińskiej. Univerzitní přednáška coby výchozí žánr ovlivnila i rétorickou podobu těchto příspěvků: většinou se jedná o vtipné, kontaktně a temperamentně formulované texty se zesílenou ambicí třídit a objasňovat. Dodejme, že visegrádské země jsou čtyři, ale domovských národů, o nichž vypovídají jejich filmy, je nejméně šest (kromě Poláků, Čechů, Slováků a Maďarů také Romové a Židé). Důležité jsou vztahy k Němcům a Rusům, stejně jako přesahy do kinematografií Rumunska a NDR. Všechny tyto kontexty kniha reflektuje.

Hned první stať Piotra Zwierzchowského „Druhá světová válka v polské kinematografii 60. let“<sup>1)</sup> naznačuje, že nepůjde o žádný reparát ze zažitých přístupů a kanonizovaných děl; zabývá se totiž obdobím, jež bývá v tradičních výkladech zastíněno heroičtějšími epochami polské filmové školy či kina morálního neklidu. Režim Władysława Gomułky, v němž měla vlivnou pozici skupina takzvaných partyzánů kolem generála Mieczysława Moczara, podněcoval v šedesátých letech natáčení válečných filmů a televizních seriálů, které měly ideově negovat předchozí etapu, jež v dílech

1) Názvy kapitol i další citáty z recenzované knihy zde uvádím ve vlastním překladu (pozn. aut.).

Andrzeje Wajdy či Andrzeje Munka akcentovala mučednictví, tragičnost i nehrdinskou směšnost polských válečných osudů. Tvůrci národně vlasteneckého proudu Jerzy Passendorfer či Ewa a Czesław Petelští vytvářeli imaginární obraz o druhé světové válce a upevňovali rétoriku vítězství: „Sláva polských ozbrojených sil, národní jednoty, spojení se Sovětským svazem a boj proti nacistickému agresorovi: tyto čtyři prvky byly vzájemně spojeny na mnoha úrovních“ (s. 22). Také zobrazování Rusů bylo stereotypní: vystupovali jako „starostliví spojenci, soudruzi ve zbraních a moudří poradci“ (s. 28). Studie Piotra Zwierzchowského, jenž se specializuje na stalinismus a socialistický realismus, vychází vstříc širšímu a velmi potřebnému proudu současné historiografie, jenž se snaží postihnout minulost a její každodennost nejen ve skutečích odboje, ale i v méně spektakulárních obdobích souhlasu a konformity.

Kevin B. Johnson v eseji „Erotismus, moc a osud v kinematografii střední Evropy“ překročil dané téma jak časově, tak místně, když do svého ohniska zahrnul i němé filmy G. W. Pabsta nebo východoněmecké melodrama LEGENDA O PAVLOVI A PAVLE (Die Legende von Paul und Paula, 1972). Jeho příspěvek čtu jako vzorový exemplář „akademického psaní“: začíná od Milana Kundery, pokračuje neméně předvídatelně Michelem Foucaultem a Laurou Mulveyovou, odkazuje na Sigmunda Freuda i Herberta Marcuse. Disponuje širokým rozhledem, zná významná díla našich kinematografií, ale cituje o nich jenom to, co bylo publikováno anglicky.

Shrnující funkci plní kompilace Moniky Mikušové „Obrazy holokaustu v polské a dalších kinematografiích visegrádského regionu 1948–1968“. Některé údaje bohužel autorka převzala z druhé ruky bez ověření; na s. 71 píše, že OSVĚTIM (Ostatní etap, 1948) Wandy Jakubowské nebyl v Polsku úspěšný. Ve skutečnosti jej do roku 1974 navštívilo 7,743 miliónů diváků, což v poválečném dvacetiletí znamená desáté místo mezi domácími snímky.<sup>2)</sup> Zdráhám se přitakat interpretaci, že tak reálné prvky koncentračního tábora, jako jsou noční příjezd transportů, elektrické ostnaté dráty či holení fungují ve filmu OSVĚTIM jako symboly, i když platí, že se později staly „integrální součástí ikonografie holokaustových filmů“ (s. 70).

Mikušová také tvrdí, že DALEKÁ CESTA byla krátce promítána v březnu 1949, brzy poté zcela zakázána a znovu veřejně uvedena v roce 1991 (s. 78). Vychází zřejmě ze stati Jiřího Cieslara „Living with the Long Journey: Alfréd Radok's Daleká cesta“ ze sborníku *Holocaust and the Moving Image*.<sup>3)</sup> Tuto legendu přitom již o deset let dříve zpochybnil Zdeněk Hedbávný, když zjistil, že Radokův film „nebyl zakázán, nýbrž pouze odsunut z Prahy a minimálně promítán na venkově.“ Podle Hedbávného si Radok do deníku poznamenal, že v létě 1954 byl film promítán „v některých periferních pražských kinech.“<sup>4)</sup> Dle statistických údajů se v českých zemích do 31. prosince roku 1987 uskutečnilo 6 919 představení DALEKÉ CESTY s celkovou návštěvností 1 112 511 diváků.<sup>5)</sup> Kde se onen více než milión diváků vzal, mělo-li být uvádění tak sporadické? Stále tu bohužel

2) Stanisław J a n i c k i, *Film polski od A do Z*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1977, s. 152.

3) Jiří Cieslar zde poněkud zkratkovitě napsal, že Radokův film měl „(...) only a limited release and was then banned completely. (...) The Czech people were not able to see THE LONG JOURNEY again until after the Velvet Revolution, when in 1991 it received its television premiere.“ Toby H a g g i t h – Joanna N e w m a n (eds.): *Holocaust and the Moving Image. Representations in Film and Television Since 1933*. London: Wallflower Press 2005, s. 218.

4) Zdeněk H e d b á v n ý: *Alfréd Radok. Zpráva o jednom osudu*. Praha: Národní divadlo v Praze – Divadelní ústav 1994, s. 169.

5) 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. 29.

straší prastará zpráva, že „film byl uveden pouze v mimopražských kinech“, <sup>6)</sup> aniž by se badatelé ptali, do kdy tomu tak bylo, o která mimopražská kina šlo a jak se DALEKÁ CESTA hrála v jiných centrech republiky. Podle databáze projektu *Filmová kultura: Brno 1945–1970. Dějiny distribuce, uvádění a recepce* se Radokův film v roce 1954 promítal například v brněnských kinech Lípa (9.–12. 7.), Osvěta (11. 8.), Mír (14.–16. 9.) a také od 6. do 9. ledna 1956 v kině Vlast. <sup>7)</sup>

Promítání DALEKÉ CESTY od poloviny padesátých let potvrzuje i dopis odbojáře a bývalého terezínského vězně Stanislava Šteindlera, jak ho v dubnu 1956 uveřejnil časopis *Kino*. Jeho text mimo jiné dokládá, že kritický názor na Radokovu práci nesdílel pouze Václav Kopecký s Otakarem Vávrou, jak by snad vyplývalo z dnešních reflexí Vávrovy kariéry v bulvárním tisku, ale výhrady měli i účastníci zobrazených událostí:

Hlavní nedostatek filmu bych viděl [...] v jeho ideové zmatenosti a nepravdivém vykreslení prostředí koncentračního tábora v Terezíně. Všichni židé jsou tu zobrazeni jako skupina nenormálních, záporných tvorů a jedinou opravdu kladnou postavou je nežidovský manžel hlavní hrdinky. [...] Film nic neříká o tom, že Terezín nebyl jen místem utrpení, kde lidé byli všeho schopni za kus chleba či cigaretu, ale také místem velkého lidského sebeobětování a hrdinství.

Stanislav Šteindler proti DALEKÉ CESTĚ kladl nejen OSVĚTIM Wandy Jakubowské, ale i maďarský snímek Félixé Máriássyho POSLEDNÍ HODINY (Budapesti tavasz, 1955). Nakonec vyjádřil přesvědčení, že se „umělec velkého formátu“ Radok „jistě sám dívá na DALEKOU CESTU jako na omyl. To není důvodem, proč by neměl dostat novou příležitost k filmování, jako to není omluvou pokoutního uvádění DALEKÉ CESTY do našich kin v době, kdy již proběhla mnoha zeměmi. Kéž je i oficiální mlčení prolomeno s konečnou platností.“ <sup>8)</sup>

András Szekfű ve vzpomínkově zabarveném příspěvku „Umělecké dialogy ve visehradské kinematografii 60. let“ nabízí komparativní analýzy snímků Romana Polaňského, Istvána Szabóa, Lívie Gyarmathyové, Gyuly Gazdaga a Miloše Formana. Zkoumá a přiloženou tabulkou dokládá, které filmy z Polska a Československa se tehdy promítaly v Maďarsku: nejen v široké distribuci, ale i v rámci dnů národních kinematografií, ve Filmmúzeu, v klubech, na vysokých školách, v kulturních střediscích socialistických zemí či v uzavřeném kruhu funkcionářů. Jistě bychom uměli odpovědět podobně koncipovanou statí o tom, jaký význam pro české a slovenské cinefilly měla při analogické distribuční praxi a za obdobného ideologického dozoru maďarská a polská kinematografie 70. a 80. let.

6) Nedávno se tato věta, po desítky let opisovaná z knížky do knížky, vynořila znovu v lexikonu *Český hraný film III 1945–1960*. Praha: Národní filmový archiv 2001, s. 32.

7) Online: <<http://www.phil.muni.cz/dedur/?id=13028>>, [cit. 23. 6. 2011].

8) Stanislav Šteindler: K filmu „Daleká cesta“, *Kino* 11, 1956, č. 9, s. 140. Šteindlerovo kritické stanovisko po letech fakticky potvrdil Arnošt Lustig v rozhovoru a Jiří Š. Cieslarovými: „Chybí mi kontrasty. Jediným kontrastem jsou zubožení Židé a arogantně sebevědomí Němci, kteří jsou přesvědčeni o své nadřazenosti. Nejcennější vlastností umění je představit v jednotě protiklady. Kdežto Radokův film je monotónní, pasivní, depresivní. [...] Není tam ani zmínka o odboji, který v Terezíně skutečně existoval. Působilo tam silné sionistické a komunistické hnutí.“ Eva Stelíková (ed.): *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*. Praha: AMU & NFA 2007, s. 80.

Vizuální antropoložka Iwona Kurzová ve stati „Našinci“:<sup>9)</sup> Obyčejní lidé v československém a polském filmu kolem roku 1968“ píše, jak byla v Polsku přijata Papouškova trilogie o rodině Homolkových. Prvý díl ECCE HOMO HOMOLKA se promítal pod titulem STRASZNE SKUTKI AWARII TELEWIZORA čili „Strašlivé následky poruchy televizoru“. Veřejnost se prý domnívala, že změna názvu byla motivována neblahou podobností s příjmením stranického šéfa Gomulky, Iwona Kurzová uvažuje též o snaze vyhnout se odkazu k Ježíšovi („ecce homo“, s. 100). Autorka dále (podobně jako Zwierzchowski a Mikušová v předchozích statích) zkoumá, jak se ve filmech odrazily polsko-židovské vztahy, a analyzuje případ trezorového snímku Janusze Nasfetera DLOUHÁ NOC (Długa noc, 1967), jehož uvedení bylo znemožněno po šestidenní izraelsko-arabské válce.

S aktuálními trendy ve společenských vědách bývá v česko-slovenském filmologickém kontextu nejlépe obeznámena Jana Dudková. Nezklamala ani ve stati „Problematické Jiné a (ne)možnost mezikulturního dialogu ve slovenské kinematografii po roce 1993“. Začíná několikastránkovým výkladem o postkoloniálních teoriích, které reprezentují Homi K. Bhabha, Edward W. Said a Gayatri Chakravorty Spivaková, pokračuje konceptem polycentrického multikulturalismu podle Elly Habiby Shohatové a Roberta Stama, a když už se čtenář začíná ptát, co to má společného s vise-gráfským prostorem, strhne náhle pozornost k magickorealistickejšímu eposu Juraje Jakubiska TÍŠÍCROČNÁ VČELA (1983), aby v jeho zanzibarských motivech odhalila stopy slovenské koloniální imaginace. Perfektně gradovaná stať vrcholí brilantní kritikou nové vlny oceňovaných slovenských dokumentů (INÉ SVETY, MY ZDES). Jen u středometrážního snímku režisérky Daniely Rusnokové O SONI A JEJ RODINĚ nachází Jana Dudková prvek mezikulturní vzájemnosti: „Je to jeden z mimořádně vzácných slovenských filmů, ve kterých nejsou Romové ukazováni jako příklad lacanovských „Jiných“, ale jsou doslova pojímáni jako partneři v dialogu“ (s. 128).

Agnieszka Zielińska v eseji „Státní moc a tělo: (Anti)potratová legislativa komunistického Rumunska a postkomunistického Polska ve filmech 4 MĚSÍCE, 3 TÝDNY A 2 DNY a NIC“ vychází z faktu, že represivní populační politika Ceașeskova režimu nalézá pokračování v dnešní legislativě její katolické vlasti. Zielińska konstatuje, že „bez ohledu na ideologické zdůvodnění je reprodukční legislativní politika vždy formulována podle abstraktních principů, které s jednicí a jejich těly nakládají jako s hmotnými veřejnými statky a ignorují přímé a často tragické životní zkušenosti, jež z takových měřítek vyplývají“ (s. 176). Již v roce 1998 natočila Dorota Kędzierzawska na potratové téma snímek NIC, jehož sdělení bylo filmem Cristiana Mungia 4 MĚSÍCE, 3 TÝDNY A 2 DNY (4 luni, 3 săptămâni și 2 zile, 2007) v polských debatách nově aktualizováno.

Ewa Mazierska poskytla v článku „Hlavní tendence v polské postkomunistické kinematografii: auterismus, žánr, vernakularismus“ užitečnou bilanci posledních dvaceti let, včetně periodizace a rozlišení tří proudů zmíněných v titulu. Pojem „vernakulární filmy“ razí pro filmy, které prezentují obyčejný každodenní život specifických lokalit.

Také Petra Hanáková pojmenovala v české polistopadové produkci základní proudy: filmy hřejivé (warm movies), které malují obraz češství v barvách piva a medu (OBECNÁ ŠKOLA, KOLJA), a filmy chladné (cold movies) v odstínu vychlazené vodky (MISTŘI, KAMENNÝ MOST). Vedle toho rozpoznává třetí kategorii zvanou „cool film“ (SAMOTÁŘI), což bychom mohli přeložit jako „pohodový film“ (tímto překladem ovšem vyprchá původní „teplotní“ metafora). K nápojové komparaci se uchýlila i Iwona Kurzová, když protiklady mezi polskou a českou národní identitou dokládá mimo

9) V originále „Our Folks“, což je anglický titul veselohry Sylwestera Chęcińskiego SAMI SWOI (1967), která se u nás hrála pod názvem DOBRÝ DEN, SOUSEDE.

jiné nejen opozicí Kmicic<sup>10)</sup> versus Švejk, ale i vodka versus pivo (s. 101). Odstíny chmele, piva a medu dominují také obálce knihy, jak ji navrhl Jan Dobeš.

Navzdory pečlivé redakci se do svazku vloudilo několik chyb. Rejstřík sloučil pod jednu položku SĄSIEDZI (Sousedé) stejnojmenný film Aleksandra Ścibora-Rylského z roku 1969, jak se o něm píše na stranách 21, 23 a 28, a polský název českého loutkového seriálu PAT A MAT ze s. 101. Na s. 75 a v rejstříku je mylně uvedeno jméno Sylwester Szyszka, v nominativu se tento režisér jmenuje Szyszko. Na s. 147 se mluví o filmaři jménem Jerzy Kutz, z kontextu usuzuji, že jde o Kazimierze Kutze. Kameramanem Formanových filmů byl Miroslav, nikoli David Ondříček (s. 92). SKŘIVÁNCI NA NITI dostali v Berlíně Zlatého, nikoli Stříbrného medvěda (s. 48, pozn. 10). V SEDMIKRÁSKÁCH Věry Chytilové se stěží něco může stát po 80 minutách (s. 59), když stopáž celého filmu nepřesahuje 73 minut.

Hodnota odborné studie bývá tím větší, čím rozsáhleji nás přiměje revidovat či přerátovat dosavadní poznatky a metodologické koncepty. Z tohoto hlediska se cítím nejvíce obdarován příspěvky Jany Dudkové, Ewy Mazierské a Piotra Zwierzchowského, přijímám i pedagogickou inspiraci ze stati Petry Hanákové.

Jaromír Blažejovský

---

10) Šlechtický důstojník Andrzej Kmicic je bouřliváckým hrdinou románu Henryka Sienkiewicze *Potopa* (Potop); ve stejnojmenné adaptaci Jerzyho Hoffmana (1974) ho ztělesnil Daniel Olbrychski.



Obzor

**Béla Balázs – Chvála filmového umenia**

*12. česko-slovenská filmologická konferencia,  
Asociácia slovenských filmových klubov a Slovenský filmový ústav,  
Levoča, 22.–25. októbra 2009*

V poradí dvanásť česko-slovenská filmologická konferencia sa niesla v duchu chvály filmového umenia, tak ako ju vo svojich teoretických prácach pomenoval Béla Balázs (1884–1949). Príspevkom Miroslava Petříčka sa odvíja línia úvah reflektujúcich Balázsovu teoretickú prácu. Pri-  
pomeňme si prvé Balázsove knihy o filme *Viditeľný človek alebo kultúra filmu* a *Duch filmu*, v ktorých sa autor snažil pomenovať základné princípy filmu chápaného ako „nové umenie“. So snahou zaistiť filmu štatút samostatného svojbytného umeleckého druhu hľadal estetickú špecifickosť a podstatu filmu. Estetika filmu prvej tretiny 20. storočia sa sústreďovala na obhajobu filmového umenia schopnom pohybovať sa medzi fikciou a non-fikciou, vedou a zábavou. Film ako nové umenie je novým zmyslovým orgánom a predpokladá určitý spôsob vzťahovania sa ku svetu. Jeho možnosti sú objavované iba vtedy, keď sa stanú skutočnosťami. Vyzdvihuje zároveň dôležitosť a nutnosť teórie. Čo je to teória, čo anticipuje? Predvída koncept, ktorý predstavuje osvetľujúcu skratku, skicu, či náčrt. Vychádzame z predstavy, že film stojí pred pomyselnou bránou Akadémie krásnych umení. Chce vstúpiť a potrebuje mať svoju teóriu. Teória akoby znamenala rozšírenie vlastnej slobody, ktorej objaviteľom je tvorca, ale aj teoretik.

Nad Balázsovou filmovou teóriou sa zamýšľajú príspevky Petra Mareša, Jany Dudkovej, Vlastimila Zusku a Juraja Oniščenka. Chvála filmového umenia sa stotožňuje s chválou vizuálnej kultúry stavanou do ostrého protikladu ku kultúre slova. Jazyk mimiky a gesta nazýva prvým medzinárodným jazykom. V knihe *Duch filmu* na začiatku éry zvukovej kinematografie vyložil svoju predstavu toho, ako by malo vyzeráť vysoké umenie zvukového filmu. Skúma špecifickú reč filmu oslobodenú od prevažujúcej logocentrickej kultúry a vychádza z predpokladu, že film „zviditeľňuje javy voľným okom neviditeľné“, ktorý znamená vytrhnutie z racionality slovnej kultúry a navrátenie do alternatívnych svetov vizuálneho a zvukového výrazu. V knihe *Film. Vývoj a podstata nového umenia* vníma film ako samostatnú estetickú štruktúru v kontexte ostatných umeleckých druhov a vymedzuje ho voči divadlu, literatúre a výtvarnému umeniu. Detailný záber, najmä detail tváre ako špecifický výrazový prostriedok filmu, ktorým sa líši od divadla, otvára špecifický myšlienkový okruh vedúci k uchopeniu filmu ako zobrazenia vnútra subjektu.

Publikácia *Béla Balázs – chvála filmového umenia* mapuje okrem teórie aj prínos praktizujúceho teoretika a autora scenárov. Jan Bernard sa zameriava na Balázsovu spoluprácu s Leni Riefensthalovou na filme *Modré svetlo* (1932) a Tibor Žilka bližšie analyzuje film *Niekde v Európe* (1947) režiséra Gézu von Radványiho už tradične pokladanom za vrchol Balázsovej tvorby. Príspevky Jeleny Paštěkovej, Martina Kaňucha a Petra Michaloviča tematizujú scenáristov podiel na príprave adaptácie novely Dobroslava Chrobáka *Drak sa vracia*. Režisér Eduard Grečner z vlastnej skúse-

nosti spomína na zápas o to, aby film mohol vôbec vzniknúť. Spletitá predhistória ohľadne realizácie rovnomennej snímky tvorí súčasť druhého bloku príspevkov zborníka, ktorý čitateľom a divákovi poukáže v neposlednom rade i na dianie v slovenskom filmovom priestore.

Muž s hlbokou jazvou na tvári a čiernou páskou okolo ľavého oka predstavuje záhadného Draka. Čierno-biely záber na obálke zborníka zachytáva postavu Martina Lepiša, ktorú vo filme Eduarda Grečnera *Drak sa vracia* z roku 1967 stvárnil český herec Radovan Lukavský. Ľudia sa Draka strania pre inakosť, nenávidia ho pre jeho ničím a nikým neobmedzenú voľnosť. Renomovaný filmový teoretik a scenárista si vybral Chrobákovu novelu ako predlohu pre film. Napísal synopsu scenára a ako prvý sa pokúsil novelu o „hľadanie stratenej cti, lásky a dôvery ľudí“ adaptovať. Režisér filmu mal byť slovenský divadelník Ján Jamnický. Film sa však dočkal svojho spracovania až o niekoľko rokov neskôr v čase, kedy Balázs už nežil. Režisér Eduard Grečner bol priamym účastníkom filmologickej konferencie, kde sa tento problém pertraktoval a uvádza dôvody ukončenia projektu v tvorivom úsilí Chrobák – Balázs – Jamnický. Iná kultúrna orientácia komunistickej ideologickej nadvlády označila projekt ako nevhodný do budovateľskej tematiky. Boli navrhnuté úpravy. Drak sa počas neprítomnosti v dedine mal v robotníckom prostredí zmeniť a vrátiť sa do dediny ako uvedomelý jedinec, ktorého kolektív továrne zbavil svojrázneho individualizmu. Násilné zmeny Jamnický i Balázs odmietli. Výsledkom bolo zakázanie Balázsovej scenára, de facto beznádejná realizácia filmu o Drakovi.

Retrospektíva na tému spracovávanie scenára k filmu *Drak sa vracia* a konečná rezignácia na nakrútenie filmu sa dotýka i problému, či bolo v konečnom dôsledku správne, že ku sfilmovaniu Draka s Balázsovým scenárom nedošlo. Jeho verzia by taktiež výrazným spôsobom posunula zmysel Chrobákovho pretextu. Balázs od prvých obrazov preferuje sociálno-kritické hľadisko, ideové a dramatické stvárnenie. Využil fabulu Chrobákovho textu, vytvoril nový sujet a pridal cudzie motívy. Drak neodchádza z dediny do prírody, ale do mesta, kde sa mení na robotníka. Z pôvodného príbehu sa vytráca rozprávko-mýtická rovina. Na rozdiel od literárnej predlohy, Balázsova adaptácia pracuje s kvalitatívnym rozlíšením dvoch kolektívov, dedinského a mestského. Je nutné poznamenať, že obe interpretácie, nezrealizovaná Balázsova i neskoršia Grečnerova vo filme *Drak sa vracia*, rušia pôvodnú Chrobákovu autorskú intenciu o Drakovom návrate medzi obyvateľom dediny. Outsider Drak odchádza a paradoxne sa už nevracia...

Autorom hudby k snímke *Drak sa vracia* je Ilja Zeljenka. Na filmovú hudbu a Zeljenkov skladateľský vývoj nadväzuje príspevok Jozefa Červenku, ktorým sa uzatvára blok úvah na „drakovskú“ tematiku. Príspevky Evy Filovej, Evy Michalkovej, Márie Ferenčuhovej, Martina Ciela a Michala Michaloviča tvoria poslednú časť knihy. Zaoberajú sa témami ako koncept kolektívnych fyziognómií, dokumentárnym filmom v slovenskej kinematografii druhej polovice 20. storočia, historickou relevantnosťou filmových aktualít, kresleným filmom, detailom a tvárou vo filme. Spomínaná séria sa odlišuje od predchádzajúcich dvoch tým, že uvádza tematicky diferentné štúdie. Každá využíva určitý podnet a špecifikuje konkrétny problém inšpirovaný nosnou témou zborníka.

Konferencia sa uskutočnila v dňoch 22.–25. októbra 2009 v Levoči, meste, kde Béla Balázs ako

1) Miroslav Petříček – Petr Mareš – Jana Dudková – Jelena Paštéková – Martin Kaňuch – Eduard Grečner – Peter Michalovič – Jozef Červenka – Eva Filová – Eva Michalková – Vlastimil Zúška – Juraj Oniščenko – Jan Bernard – Tibor Žilka – Mária Ferenčuhová – Martin Ciel – Michal Michalovič, *Béla Balázs – chvála filmového umenia*. Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov v spolupráci so Slovenským filmovým ústavom a Filmovou a televíznou fakultou VŠMU 2010.

dieťa vyrastal. Pocta teoretikovi filmového umenia sa odhaľuje v sedemnástich samostatných príspevkoch, ktoré sú uchopené v publikácii<sup>1)</sup> venovanej tvorbe tohto maďarského filmológa v kontexte európskej filmovej kultúry.

Zuzana Chlebová

*Projekt*

**Sovietisation and Planning in the Film Industries of Soviet Bloc countries.  
A Comparative Perspective on East Germany and Czechoslovakia,  
1945–1960  
(A Book Project)**

The communist regimes established in Central- and East European countries after WWII attempted to develop a film culture that should follow the model (and instructions) implemented by the Soviet Union. This process could be considered as arguably “new” and foreign with regard to the pre-existing indigenous cinematic traditions. However ineffective the attempt proved to be in many aspects, there is no doubt that a specific mode of film production, distribution and exhibition was established – a system which was highly specific in many of its features. Despite the fact that the efforts to implement norms, values, approaches and traditions on a massive scale hit a large part of Europe and affected hundreds of millions of people, our knowledge of the “socialist cinema culture” is surprisingly weak.

In our books *Leinwand zwischen Tauwetter und Frost. Der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg* (*The Screen between Thaw and Frost: East European Cinema during the Cold War*; ed. Lars Karl, Berlin: Metropol 2007) and *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945–1960* (*Planned Cinema. The Czech Film Industry, 1945–1960*; ed. Pavel Skopal, Prague: Academia, will be published in 2012), we launched some explorations in this direction. The fact that research on the history of film industry in the GDR is by far the most advanced of the post-communist countries, and that significant historical work was done in the Czech Republic as well, offers a unique opportunity for a comparison. To take the inevitable next step for a more complex understanding of film culture(s) in communist countries, we invite interested researchers to adopt a “trans-national”, “inter-bloc” and comparative perspective to the topic and to answer the following questions:

- Which new norms and values were implemented to the process of filmmaking?
- What was the personal, structural, or value continuity concerning the war and pre-war tradition?
- How did the party apparatus try to shape the film industry and what were the main aims of the cultural policy?
- What kinds of distribution and exhibition quotas were applied and what were their sources and goals?
- How was the process of “cinefication” organized, and what was the ideological and economic role of permanent and travelling cinemas?
- What was the political, economic, ideological role of festivals and festivities on the international, national, or local level?
- What kind of alternative distribution circuits and tools existed, how were these tools ideologically supported and evaluated?

- What forms of censorship were applied to film production and distribution?
- What kinds of plans were applied to the film industry and how did its institutions react to the different temporalities of the state plan on one side, and of film production, economic values, technological datedness etc. on the other side?

We expect to segment the book into the following sections:

- I. General Historical, Institutional and Political Background
- II. Film Production
- III. Film Distribution and Exhibition

Each of the individual topics should be covered by corresponding studies on the situation in GDR, and in the Czech part of former Czechoslovakia, respectively. The common focus of the papers would be the process of Sovietisation (and/or “self-sovietisation”) of the respective film industries and film cultures, and the role of planning which was supposed to shape the film industry in all its aspects. This focus limits the time range to the years of the Stalinisation, the “Thaw”, and the conservative shift in the cultural policy at the end of the 1950s. The processes around an adaption of the Soviet model, as well as the implementation of the system of central planning, influenced the film industries of both countries on the organisational, infrastructural, and personal level and prescribed which values, norms, or practices should prevail. Research on the similarities and differences in these structuring demands could bring insights both into the way they were applied under different conditions and, above all, into particular reactions, caused mainly by specific national traditions and social milieu(s).

In the given context, we welcome papers on the following topics:

1. Cultural policy
2. Nationalisation and Soviet administration of film industry
3. Production culture in the film studios of DEFA and Barrandov
4. Short-film production
5. Film production for children
6. Co-productions
7. The system of distribution
8. Film festivals
9. Film acting and stardom
10. Cinema and/in television

The studies will be published in English in an edited book. Proposals of 400–500 words and a brief biographical statement should be provided in English. Please send proposals as email attachments to both [skopal@phil.muni.cz](mailto:skopal@phil.muni.cz) and [lars.karl@uni-leipzig.de](mailto:lars.karl@uni-leipzig.de) until July 31, 2011.

Pavel Skopal – Lars Karl



## Z přírůstků knihovny NFA

BAKER, Aaron

Steven Soderbergh / Aaron Baker. -- Urbana : University of Illinois Press, 2011. -- xii, 132 s. : il., portréty. -- (Contemporary film directors). -- Předmluva, výňatky, filmografie S. Soderbergha, o autorovi - Bibliografie na s. 123-128, rejstřík - Knižní monografie přináší podrobnou analýzu klíčových filmů amerického režiséra Stevena Soderbergha, kterou doplňují dva filmařovy rozhovory. -- ISBN 978-0-252-07796-8 (brož.)

BARTHES, Roland

Mytologie / Roland Barthes ; [výbor z francouzského originálu ... přeložil Josef Fulka ; odborný lektor, autor výboru a doslovu Petr A. Bílek]. -- 2. vyd. v českém jazyce. -- Praha : Dokořán, 2004. -- 170 s. -- (Bod). -- Předmluva k vyd. z r. 1970 a k vyd. z r. 1957, citáty, poznámky na s. 167-170, o autorovi - Bibliografie na s. 164-165 - Kniha semiologických textů, které zásadním způsobem přispěly k proměně francouzské intelektuální scény. Úvodní část tvoří řada krátkých úvah o některých dobových aspektech konzumní společnosti, druhá část zasazuje tyto texty do obecnějšího rámce. - Název originálu: *Mythologies* / Barthes, Roland, 1915-1980. -- [Paris] : Editions de Seuil, 1970. -- ISBN 978-80-7363-359-2 (brož.)

BÉLA

Béla Balázs : chvála filmového umenia : [zborník príspevkov z 12. česko-slovenskej filmologickej konferencie, ktorá sa konala 22.-25. 10. 2009 v Levoči / editor a zodpovedný redaktor Martin Kaňuch ; autoři textů Miroslav Petříček ... et al.]. -- 1. vyd. -- Bratislava : Asociácia slovenských filmových klubov : Slovenský filmový ústav : Filmová a televizná fakulta VŠMU, 2010. -- 171 s. : il. + 1 DVD (film Drak sa vracia). -- Úvod, poznámky v textu, filmografie v textu - Česko-slovenské filmologické konferencie - Sborník tvoří soubor 17 příspěvků z 12. ročníku česko-slovenské filmologické konference, která se uskutečnila ve dnech 22.-25. října 2009 v Levoči. Hlavním tématem pravidelného výročního setkání

českých a slovenských filmových historiků a teoretiků se stalo dílo filmového tvůrce a zároveň průkopníka filmové teorie první poloviny 20. století Bély Balázse (1884-1949), jehož část života i tvůrčí aktivity spojené s Českem a Slovenskem spolu s 60. výročím od jeho úmrtí se staly impulzem k retrospekci a zhodnocení jeho filmologických i tvůrčích výstupů v kontextu evropské filmové kultury. - Supplement: *Drak sa vracia*. -- ISBN 978-80-970420-0-4 (brož.)

BÍLÁ

Bílá loď uprostřed Ostravy 1961-2011 : 50 let Domu kultury města Ostravy v proměnách umění a doby / Martin Strakoš (ed.). -- Vyd. 1. -- Ostrava : Image Studio, 2011. -- 253 s. : (většinou barev.) il., portréty, faksim. -- Autor úvodu Petr Kajnar - Poznámky v textu, zkratky, o autorech - Bibliografie na s. 243 - Kino náročného diváka a filmový klub v Domě kultury / Milan Líčka - Jubilejní monografie mapující padesátiletou činnost Domu kultury města Ostravy v historických souvislostech. Zkoumá pozici tohoto zařízení, ukazuje šíři a různorodost zdejších aktivit, připomíná důležité osobnosti, události, hudební tělesa, koncerty, divadelní soubory a jejich nejlepší představení, dění v oblasti filmu a činnost tamního filmového klubu. -- ISBN 978-80-903902-3-2 (váz.)

BUCHAN, Suzanne

The Quay brothers : into a metaphysical playroom / Suzanne Buchan. -- Minneapolis ; London : University of Minnesota Press, 2011. -- xxvii, 308 s., [16] s. barev. obr. příl. : (některé barev.) il., portréty, faksim. -- Úvod, výňatky, poznámky na s. 269-284, filmografie, o autorce - Bibliografie na s. 285-293, rejstřík - První monografie analyzující originální tvorbu sourozenecké dvojice Stephena a Timothyho Quayových, jejich stylizované loutkové a kombinované filmy s bizarní a tajemnou imaginací vycházejí z poetiky expresionismu a surrealismu. Ve svých dílech rozvíjejí inspirativní duchovní podněty východoevropských animátorů (často připomínán vliv Jana Švankmajera), spisovatelů (Franz Kafka, Bruno

Schulz), malířů (Arcimboldo) a skladatelů. Jejich rozsáhlá tvorba zahrnuje nejen filmy z oblasti loutkové animace, kulturní dokumenty a televizní reklamy, ale i videoklipy. -- ISBN 978-0-8166-4659-3 (brož.)

#### ČERNOBÍLÝ

Černobílý snář Elmara Klose / Jan Lukeš (ed.) ; [autoři textů Dagmar Mocná ... et al.]. -- Vyd. 1. -- Praha : Národní filmový archiv, 2011. -- 339 s. : il., portréty, faksim. -- (Knihovna Iluminace ; 27). -- Úvod, poznámky v textu, ediční poznámka, filmografie E. Klose, o autorech - Bibliografie E. Klose - Reprezentační knižní soubor studií a dokumentů seznamuje čtenáře s životními i profesními etapami filmaře Elmara Klose (1910–1993) a usiluje o postižení všech podstatných dimenzí jeho tvůrčí osobnosti. Editor zařadil do publikace z bohaté písemné pozůstalosti i jeho esejistické úvahy a knihu doplnil o doposud netištěné příspěvky ze samizdatového sborníku ke Klosevým 65. narozeninám. Kniha je bohatě doplněna faktografickým aparátem a bohatým obrazovým doprovodem. Dále jsou v knize publikovány i kritické reflexe jeho díla a četné rozhovory i korespondence od kolegů a přátel. -- ISBN 978-80-7004-145-1 (váz.)

#### ČERNÝ, Jindřich

Jiřina Štěpničková / Jindřich Černý. -- V Praze : Nakladatelství XYZ, 2011. -- 269 s., [8] s. obr. příl. : il., portréty. -- Soupis divadelních a filmových rolí, o autorovi - Bibliografie na s. 267–269 - Biografie Jiřiny Štěpničkové seznamuje s jejím dětstvím, obdobím studií, účinkováním na divadle i ve filmu, obdobím popularity i následným uvězněním v 50. letech. Líčí její návrat na jeviště v 60. letech, soukromý život i vzpomínky na herecké kolegy. Publikace je doplněna fotografiemi, soupisem divadelních a filmových rolí. -- ISBN 978-80-7388-501-4 (váz.)

#### ČESKÁ

Česká fotografie 1938–2000 v recenzích, textech, dokumentech / Tomáš Pospěch (ed.). -- Vyd. 1. -- Hranice : DOST, 2010. -- 375 s. : faksim. -- Poznámka editora - Bibliografie v textu a na s. 361–366, rejstřík jmenový - První antologie významných studií, recenzí, programů a dalších textů změřených na českou fotografii v letech 1938–2000. Průkopnické dílo přináší 102 textů vybraných z dobových kulturních, uměleckých a fotografických časopisů, deníků, katalogů, sborníků. Některé z teoretických textů, manifestů nebo zakládacích dopisů nebyly dosud publikovány. Přetištěné články významných fotografů, historiků umění a kritiků jsou doplněny o úvodní glosy, které zasazují vybrané texty do obecnějšího kontextu. -- ISBN 978-80-87407-01-1 (váz.)

#### ČESKÁ

Česká literatura v intermedialní perspektivě : IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky : Jiná česká literatura (?) / Stanislava Fedrová (ed.). -- 1. vyd. -- Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR : Nakladatelství Akropolis, 2010. -- 516 s. : il., faksim. -- Autorka úvodu Lenka Jungmannová - Poznámky v textu, výňatky, citáty, anglická resumé, o autorech - Bibliografie v textu, rejstřík jmenový - Studie českých i zahraničních bohemistů a badatelů ze spřízněných oborů (dějin umění, estetiky, hudební vědy, filozofie) obsažené v tomto sborníku se věnují analýzám překračování mediálních hranic jak v rámci autorských poetik, tak uvnitř individuálních děl i mezi sémiotickými systémy: problematice filmové či rozhlasové adaptace literárních děl, komiksu, ekfrázi a dalším tematizacím výtvarného umění nebo hudebních motivů v literatuře, vztahu dramatu a divadelní realizace nebo reprezentaci skutečnosti či postupů jiných médií v literárních textech. -- ISBN 978-80-85778-73-1 (Ústav pro českou literaturu AV ČR : brož.). -- ISBN 978-80-87481-02-8 (Filip Tomáš - Akropolis : brož.)

#### DUNCAN, Paul

Stanley Kubrick : visual poet 1928–1999 / Paul Duncan. -- Köln : Taschen, 2008. -- 96 s. : (většinou barev.) il., portréty, faksim. -- Na obálce podnázev: The complete films - Úvod, citáty, životopisná chronologie režiséra, filmografie - Bibliografie na s. 96 - Výpravná monografie věnovaná životu a především filmové tvorbě amerického režiséra Stanleyho Kubricka. Kniha je vybavena bohatou obrazovou dokumentací z kvalitních fotografií. -- ISBN 978-3-8228-3115-1 (brož.)

#### HANÁČKOVÁ, Andrea

Český rozhlasový dokument a feature v letech 1990–2005 : poetika žánrů / Andrea Hanáčková. -- 1. vyd. -- Brno : Janáčkůva akademie múzických umění v Brně, 2010. -- 207 s. -- Úvod, poznámky v textu, o autorce - Bibliografie na s. 196–204, rejstřík jmenový - Cílem monografické práce je pojmenovat základní aspekty současné publicistické rozhlasové tvorby v kontextu uplynulých 15 let, utřídit ji podle témat, autorů, dramaturgických cyklů a nově ji nahlédnout z hlediska různých způsobů narace a použitých kompozičních prvků. Publikace jako vůbec první poskytuje kritický portrét tvorby několika významných českých rozhlasových dokumentaristů: Z. Boučka, M. Buriánka, J. Škápíkové, M. Janáče, A. Zemančíkové a dalších. -- ISBN 978-80-86928-79-1 (brož.)

#### HESLÁŘ

Heslář české avantgardy : estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958 / Jo-

sef Vojvodík, Jan Wiendl (eds.). -- Vyd. 1. -- Praha : Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta : Togga, 2011. -- 477 s. -- (Opera Facultatis philosophicae Universitatis Carolinae Pragensis ; vol. 9). -- Úvod, citáty, poznámky v textu, anglické resumé, o autorech - Bibliografie na s. 411-448, rejstřík jmenný - Film : sedmé umění, desátá múza / Petra Hanáková - Masová (re)produkce / Petr Málek - Město / Petr Málek - Heslář české avantgardy je kolektivním projektem, jehož cílem je rekonstrukce vybraných stěžejních pojmů a konceptů, které česká umělecká avantgarda zavedla zejména do literatury a výtvarného umění. Čtenář se v knize zpravidla nesetká s hesly věnovanými tradičním uskupením, jednotlivým „ismům“, periodikům či literárněhistorickým a umělecko-historickým kategoriím s jejich historizujícím popisem a výkladem. Jednotlivá hesla jsou především nekonstruktivním výkladem uměleckých konceptů, zohledňujících princip intermedialní reflexe, ale také specifických tvůrčích metod a postupů. Jsou proto pojata jako rekonstrukce vzájemných vztahů (text, obraz, hudba, divadlo, film, fotografie) k dobovému vědeckému a kulturně-filozofickému kontextu a k společensko-politickým aktivitám. -- ISBN 978-80-7308-332-8 (Univerzita Karlova v Praze : váz.). -- ISBN 978-80-87258-56-9 (Togga : váz.)

## HISTORIA

Historia del cine español / Román Gubern ... [et al.]. -- 7.a ed. -- Madrid : Cátedra, 2010. -- 652 s. : il., portréty. -- (Signo e imagen ; 121). -- Úvod, poznámky v textu, tabulky, kalendárium - Bibliografie na s. 539-607, rejstřík názvový a jmenný - Sedmé vydání souborných dějin španělské kinematografie. Pět autorů přibližuje v chronologicky a tematicky přehledných kapitolách klíčové momenty, osobnosti a filmy této národní kinematografie od němé éry až po aktuální současnost (2009). Historickou kroniku doplňují faktografická chronologie a podrobná, typově členěná bibliografie. -- ISBN 978-84-376-2561-4 (brož.)

## HORŇÁK, Pavel

Reklama : teoreticko-historické aspekty reklamy a marketingové komunikace / Pavel Horňák. -- Vyd. 1. -- Zlín : Radim Bačuvčík - VerBuM, 2010. -- 318 s. : (některé barev.) il., faksim. -- Úvod, o autorovi - Bibliografie na s. 291-294 - Monografie přehledně a názorně seznamuje s teorií, historií a různými aspekty reklamy, propagace a marketingové komunikace u nás i v zahraničí. -- ISBN 978-80-904273-3-4 (váz.)

## MCCOMBS, Maxwell

Agenda setting : nastolování agendy – masová média a veřejné mínění / Maxwell McCombs ; [z anglické-

ho originálu ... přeložil Tomáš Kačer a Vlastimil Nečas]. -- Vyd. 1. -- Praha : Portál, 2009. -- 251 s. - Úvod, předmluva, doslov, poznámka k českému překladu, výňatky, poznámky v textu a na s. 211-243, o autorovi - Rejstřík - Kniha představuje jeden ze základních konceptů současných mediálních studií, který navazuje na myšlenky klasika mediálních teorií W. Lippmana. Někdy až neomezená moc médií a její účinky na publikum se odvíjejí především od toho, jaká témata ve své agendě vybírají jako ústřední a jaké mínění si o nich vytváří veřejnost. Otázka zní, proč vyzvedávají převážně tzv. černou kroniku a negativní zprávy a nepřispívají spíše k diferencované politické orientaci a zasvěcenému názoru veřejnosti. Autor je zakladatelem teorií týkajících se konceptu agenda setting. Ve své knize shrnuje stovky mediálních výzkumů na toto téma a kritickým způsobem se zabývá prameny a dopadem agendy nastolované médii. - Název originálu: Setting the agenda / McCombs, Maxwell. -- Cambridge : Polity Press, 2004. -- ISBN 978-80-7367-591-2 (brož.)

## MÉDIA

Média dvacet let poté = media twenty years after / Jan Jiráček, Barbara Köpplová, Denisa Kasl Kollmanová (eds.). -- Vyd. 1. -- Praha : Portál, 2009. -- 383 s. : il. -- Část. anglický, německý a slovenský text - Úvod, poznámky v textu, anglická resumé, grafy, o autorech - Bibliografie v textu - Sborník textů analyzujících vývoj médií po roce 1989 v zemích střední a východní Evropy. Kniha, která pokrývá pohled na média z perspektivy transformujících se zemí i západních demokracií, vychází z příspěvků přednesených na stejnojmenné konferenci pořádané Fakultou sociálních věd UK a Goethe Institutem v Praze v květnu 2009. -- ISBN 978-80-7367-446-5 (brož.)

## MURPHY, Richard

Teoretizace avantgardy : modernismus, expresionismus a problém postmoderny / Richard Murphy ; [z anglického originálu ... přeložil Martin Pokorný]. -- Vyd. 1. -- Brno : Host, 2010. -- 294 s. -- (Cesta avantgardy ; sv. 1). -- Úvod, poznámky v textu, citáty, o autorovi - Bibliografie na s. 273-289, rejstřík jmenný - Výmarský němý film a expresionismus: zpodobňovací nestabilita a diskurz vzdoru v Kabinetu doktora Caligariho - Kniha Richarda Murphyho, profesora německé a komparativní literatury a filmu na University of Sussex, analyzuje problematiku avantgardní literatury a filmu z výrazně soudobé pozice: ukazuje propojenost modernistických a/nebo avantgardních konceptů s postmoderními způsoby výkladu. Propojuje první vlnu reflexe, vytvářenou W. Benjaminem či T. Adornem, s přístupy Lyotardovými, Habermasovými či Eagletonovými, jak byly postupně formulovány od 60. let do současnosti. Kon-

krétní analýzou literárních děl Döblinových, Bennových a Kafkových či filmů německého expresionismu reviduje tradiční přístupy k avantgardnímu umění. - Název originálu: Theoretizing the avant-garde : modernism, expresionism, and the problem of postmodernity / Murphy, Richard. -- Cambridge : Cambridge University Press, 1999. -- ISBN 978-80-7294-269-5 (brož.)

PETRÁŇ, Tomáš

Ecce homo : esej o vizuální antropologii / Tomáš Petráň. -- Vyd. 1. -- Pardubice : Univerzita Pardubice, 2011. -- 305 s. -- Úvodní poznámka, předmluva, poznámky v textu, anglické resumé, o autorovi - Bibliografie na s. 285-287, rejstřík věcný, jmenný a filmů - Kniha usiluje o definici a vymezení oboru vizuální antropologie v rámci sociální a kulturní antropologie a zaměřuje se především na souvislosti filmu a audiovizuálních médií s vědní disciplínou. Vedle historie etnografického filmu a popisu historických užití audiovizuálních prostředků v antropologii se práce snaží vymezit základní metodologii této antropologické specializace a nastínit možnosti interdisciplinárního přístupu v propojování uměleckých způsobů zakoušení světa s dispozitivem vědeckým. Publikace přináší ucelený přehled dosavadních odborných publikací v oboru vizuální antropologie se zaměřením na film a audiovizi a podává přehled paradigmatických posunů v interdisciplinárních přesazích. -- ISBN 978-80-7395-341-6 (brož.)

PHILOSOPHY

The Philosophy of Steven Soderbergh / edited by R. Barton Palmer and Steven M. Sanders. -- Lexington : The University Press of Kentucky, 2010. -- ix, 318 s. -- (The Philosophy of popular culture). -- Úvod, poznámky v textu, citáty, výňatky, o autorech - Bibliografie v textu, rejstřík - Kolektivní monografie poskytuje provokativní, pronikavou a poučnou analýzu kinematografické a filozofické významy tvorby amerického filmaře Stevena Soderbergha. -- ISBN 978-0-8131-2662-3 (váz.)

PILKA, Jiří

Jiří Srnka - 100 let : portrét hudebního skladatele / Jiří Pilka. -- Písek : Město Písek, 2006. -- 52 s. : portréty, il. + 1 CD. -- Úvod, diskografie - Bibliografie na s. 51-52 - Jubilejní biografická monografie přibližuje život a uměleckou tvorbu českého hudebního skladatele Jiřího Srnky, který svým dílem zanechal výraznou stopu v české kinematografii. - Supplement: Jiří Srnka - 100 let : portrét hudebního skladatele. -- (Váz.)

RAJADHYAKSHA, Ashish

Indian cinema in the time of celluloid : from Bollywood to the emergency / Ashish Rajadhyaksha. --

1st publ. -- Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press, 2009. -- x, 441 s. : il., portréty, faksim. -- (South Asian cinemas). -- Poznámky v textu, o autorovi. -- Bibliografie na s. 401-427, rejstřík. -- Rozsáhlá monografie zkoumá v širších kontextech sociální, společenské a estetické aspekty indické kinematografie. -- ISBN 978-0-253-22048-6 (brož.)

ROBERT

Robert Altman : critical essays / edited by Rick Armstrong. -- Jefferson, North Carolina : McFarland & Company, Inc., Publishers, 2011. -- vii, 197 s. : il. - Předmluva, výňatky, poznámky v textu, o autorech - Bibliografie na s. 181-187, rejstřík - Kolektivní monografie, v níž autoři ve svých esejích analyzují a interpretují z různých hledisek dílo amerického filmaře Roberta Altmana (1925-2006). Herci, historici, studenti a teoretici kultury přemítají o Altmanovi a jeho padesátileté kariéře a probírají význam hudby, historie a žánru v jeho filmech. -- ISBN 978-0-7864-4414-4 (brož.)

S

S firmou MICHRLicht ist sicher! : Vlasta Chramostová (\*17. 11. 1926) : Stanislav Milota (\*9. 3. 1933) / Jan Lukeš, Ivana Lukešová (editoři). -- Vyd. 1. -- Plzeň : Dominik centrum, 2011. -- 148 s. : portréty, il., faksim. + 1 DVD-video. -- (Edice Finále ; 5). -- Autor úvodu Václav Havel - Soupis díla V. Chramostové a S. Miloty, soupis obrazového doprovodu, ediční poznámka - Sborník věnovaný manželské dvojici, významné české herečky Vlastě Chramostové a kameramanovi Stanislavu Milotovi, který byl vydán při příležitosti jubileí obou umělců a jejich retrospektivy na Festivalu českých filmů Finále Plzeň 2011. Publikace je sestavena z rozhovoru s oběma jubilanty, ze vzpomínek jejich přátel a spolupracovníků (mj. Ilja Racek, David Prachař, Jaroslav Brabec, Vilma Cibulková). K publikaci je přiloženo DVD, které obsahuje různé dokumentární materiály, životopisy, filmografie, fotografie a především a záznam bytových představení Play Macbeth a Zpráva o pohřbívání v Čechách. - Supplement: S firmou MICHRLicht ist sicher! : (Vlasta Chramostová & Stanislav Milota) : Play Macbeth : Zpráva o pohřbívání v Čechách. -- (Brož.)

SMITH, Justin

Withnail and us : cult films and film cults in British cinema / Justin Smith. -- London ; New York : I.B. Tauris, 2010. -- xiv, 256 s. : il. -- (Cinema and society). -- Autor úvodu Jeffrey Richards. -- Úvod, výňatky, citáty, seznam vyobrazení, filmografie, poznámky na s. 221-236, o autorovi. -- Bibliografie na s. 237-250, rejstřík. -- Monografie mapuje cestu kultu v oblasti kultury prostřednictvím zkoumání deseti britských kultovních filmů: The Rocky Horror



Picture Show (1975), Performance (1970), Get Carter (1971), Mechanický pomeranč (1971), The Wicker Man (1973), Monty Python a svatý grál (1975), Tommy (1975), Muž, který spadl na Zemi (1976), Quadrophenia (1979), Withnail & I (1986) a Train-spotting (1996). -- ISBN 978-1-84885-092-7 (brož.)

SONTAG, Susan

S bolestí druhých před očima / Susan Sontagová ; [z anglického originálu ... přeložil Petr Fantys]. -- Vyd. 1. -- Praha ; Litomyšl : Paseka, 2011. -- 113 s. -- Citáty, poznámky v textu, o autorce - Přední americká autorka a kritička se ve svém nejnovějším knižním eseji zamýšlí nad dějinami zobrazování a vnímání násilí, bolesti a utrpení, jejich politickou a mediální manipulací i nad někdejšími vlastními úvahami o médiu fotografie a dospívá k novým, nezřídka krajně znepokojivým závěrům. - Název originálu: Regarding the pain of others / Sontag, Susan, 1933-2004. -- London : Hamish Hamilton, 2003. -- ISBN 978-80-7432-092-7 (váz.)

SOUKUPOVÁ, Jana

Nepoddajní, aneb, Nešlo to jinak : příběhy jihomoravských disidentů v 70. a 80. letech 20. století / Jana Soukupová. -- Vyd. 1. -- Brno : Host, 2010. -- 267 s. : il., portréty, faksim. -- Autor předmluvy Lukáš Jelínek - Výňatky, o autorce - Bibliografie na s. 257-259, rejstřík jmenný - Kniha mapuje situaci disentu v Brně a na jižní Moravě a její reportážové-portréty vycházejí z autentických vzpomínek samotných aktérů. Příběhy disidentů vytvářejí plastický obraz moravských opozičních aktivit v době normalizace a ukazují, že zde vyrostla řada osobností, které pak v mnoha oblastech ovlivnily i polistopadový vývoj u nás. Z osobností, které jsou nějakým způsobem spjaty s oblastí kinematografie, jmenujme herce Františka Derflera, herečku Evu Vidlařovou a filmového teoretika a pedagoga Jiřího Voráče. -- ISBN 978-80-7294-378-4 (brož.)

SVAZ ČESKOSLOVENSKÝCH SPISOVATELŮ. SJEZD (2. : PRAHA, ČESKO : 1956)

2. sjezd Svazu československých spisovatelů : 22. - 29. 4. 1956 / Michal Bauer (ed.). -- 1. vyd. -- Praha : Akropolis, 2011. -- 2 sv. -- Úvod, poznámky v textu, ve 2. sv. ediční poznámka anglické, německé a ruské resumé - Rejstřík jmenný - Obsahuje: Sv. 1. (protokol). 655 s. - Sv. 2. (přílohy). [200] s. - Souborné knižní vydání všech referátů (i nepřednesených) a diskusních vystoupení na 2. sjezdu Svazu československých spisovatelů v roce 1956. Východiskem se staly především stenografické záznamy uložené v Literárním archivu Památníku národního písemnictví v Praze. Ty editor konfrontuje s přetisky v dobových periodikách (zejména v Literárních no-

vinách), s interními sjezdovými brožurkami, jež obsahují hlavní referáty, a s dochovanými záznamy v archivu někdejšího Československého rozhlasu. Poprvé se tak veřejnosti nabízejí veškeré protokoly v autentické podobě. Knihu doplňují dobové fotografie ze sjezdového jednání a fotodokumentace související se spisovatelským sjezdem, jmenný rejstřík a stať upozorňující na základní souvislosti sjezdových vystoupení. Z filmařů zde vystoupil s kritickým příspěvkem režisér Jiří Krejčík. -- ISBN 978-80-87481-04-2 (brož.). -- ISBN 978-80-87481-29-5 (PDF)

SVOBODNĚ!

Svobodně! : Rádio Svobodná Evropa 1951-2011 / Marek Junek a kol. -- 1. vyd. -- Praha : Radioservis, 2011. -- 255 s. : il., portréty, faksim. + 1 CD. -- Úvod, výňatky, citáty, anglické resumé, o autorech - Bibliografie v textu - Publikace, která vznikla u příležitosti 60. výročí zahájení československého vysílání Rádía Svobodná Evropa, shrnuje informace o dějinách této legendární rozhlasové stanice od samých počátků až do 90. let minulého století. Připomíná známá jména české kultury spjatá se Svobodnou Evropou jako Ferdinand Peroutka, Julius Firt, Karel Kryl či někdejší filmaři Josef Kodíček a J. A. Holman, v nezbytných společenských souvislostech podrobně mapuje proměny programu. Nevyhýbá se ani negativním stránkám života redakce. Důležité místo je věnováno i reakcím komunistického režimu na vysílání RSE, pokusům diskreditovat stanici a znemožnit její příjem v Československu. V příloženém CD jsou ukázky z vysílání Svobodné Evropy. -- ISBN 978-80-86212-83-8 (váz.)

ŠOA

Šoa v české literatuře a v kulturní paměti / Jiří Holý ... [et al.]. -- 1. vyd. -- Praha : Akropolis, 2011. -- 309 s. -- Některé části textu ve slovenštině a němčině - Úvod, poznámky v textu, výňatky, citáty, redakční poznámka, anglické resumé, o autorech - Bibliografie v textu, rejstřík jmenný - Tématem monografie čtyř autorů z Ústavu české literatury a literární vědy Filozofické fakulty UK je šoa/holokaust v české literatuře s přihlédnutím k literatuře slovenské, dalším literaturám Střední Evropy a také k československému filmu. Jednotlivé studie zkoumají šoa v literatuře z různých stran, přehledově (Jiří Holý) i detailněji, z hlediska jednotlivých problémů (pamětní práce kultury - Petr Málek, šoa z pohledu viníků či traumatičnosti návratu - Jiří Holý) i autorových osobností a poetik (Michael Špirit se věnuje Josefu Škvoreckému, Filip Tomáš dílu Arnošta Lustiga a neprávem opomíjenému Jiřímu R. Pickovi). -- ISBN 978-80-87481-14-1 (brož.)



## UMĚNÍ

Umění po roce 1900 : modernismus, antimodernismus, postmodernismus / Hal Foster ... [et al.]. -- V Praze : Slovart, 2007. -- 704 s. -- Předmluva, slovníček pojmů, o autorech - Bibliografie v textu a na s. 690-694, rejstřík - Nejúplnější kritické dějiny umění dvacátého a počátku jednadvacátého století. V přístupném faktografickém uspořádání, které sleduje chronologii, předkládají autoři více než stovku přehledných statí, zaměřených vždy na jednu rozhodující událost - na vytvoření zásadního díla, vydání důležitého textu, zahájení významné výstavy - a vyprávějí nesčetné příběhy umění od roku 1900 do současnosti. Zabývají se do hloubky všemi rozhodujícími a průlomovými okamžiky modernismu a postmodernismu, četnými antimodernistickými reakcemi, které navrhovaly alternativní pohled na umění a svět. -- ISBN 978-80-7209-952-8 (váz.)

## VIZ

VIZ : texty o queer reprezentaci, kultuře, vizualitě / Ladislav Zikmund-Lender (ed.). -- Praha : Charlie : Interaktiv.cz, 2011. -- 48 s. : portréty. -- Hlavní název je uveden v podobě: V!Z - Poznámky v textu, anglická resumé, o autorech - Sborník odborných textů představuje především kulturní pohled na queer tematiku, nejrozličnější vědní obory od filmových studií přes vizuální studia po dějiny umění optikou gay a lesbických přístupů. Jakým způsobem jsou nebo byly queer osoby zobrazovány v televizi, filmu, literatuře a výtvarném umění. Sborník obsahuje především recenzované texty, které jsou opatřeny anglickými anotacemi, klíčovými slovy a medailonky autorů. -- ISBN 978-80-903904-8-5 (brož.)

## VIZUÁLNÍ

Vizuální antropologie : kultura žitá a viděná / David Čeněk, Tereza Porybná (eds.) ; [autoři textů Martin Soukup ... et al. ; z anglických a francouzských originálů přeložili David Čeněk a Tereza Porybná]. -- Cervený Kostelec : Pavel Mervart, 2010. -- 332 s. -- (Edice Estetika ; sv. 2). -- Úvod, citáty, výňatky, poznámky v textu, ediční poznámka, o autorech - Bibliografie v textu, rejstřík jmenný a názvů filmů - Sborník představuje v českém kontextu subdisciplínu s názvem vizuální antropologie a přináší českému čtenáři alespoň část rozsáhlé diskuse o vztahu antropologie k vizuálním reprezentacím, především o vztahu antropologie a filmu (resp. videa). „Etnografický“ film se zde představuje se všemi svými kontroverzemi, rozmanitou poetikou a fascinující schopností přiblížit nám svět tak, jak jej prožívají druzí. -- ISBN 978-80-87378-47-2 (váz.)

## VÝTVARNÉ

Výtvarné divadlo Kolotoč : k tématu vizuálního divadla v českých zemích / sestavil Jan Dvořák. -- 1. vyd.

-- Praha : Nakladatelství Pražská scéna, 2010. -- 260 s. : il., portréty, faksim. -- (Pražská pětka ; sv. 5). -- Ediční poznámka, soupis projektů, akcí, inscenací, filmů, televizních pořadů, videozáznamů a DVD se vztahem k souboru Kolotoč - Bibliografie na s. 254-258 - Kolotoč ve filmu Pražská 5, s. 212-227 - Publikace se zabývá vizuálním divadlem v českých zemích a speciálně se zaměřuje na Výtvarné divadlo Kolotoč, působící v letech 1981-1989 a náležející k volnému uměleckému sdružení Pražská pětka. Kniha kromě různých unikátních textových i fotografických dokumentů a výňatků z recenzí obsahuje též libreta inscenací. -- ISBN 978-80-86102-62-7 (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 obračejte na adresu: [szczepan@phil.muni.cz](mailto:szczepan@phil.muni.cz) nebo [ivan.klimes@volny.cz](mailto:ivan.klimes@volny.cz). V nabídce stručně popište koncepci textu; u původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran. Podrobné pokyny pro bibliografické citace lze nalézt na webových stránkách časopisu: [www.iluminace.cz](http://www.iluminace.cz), v položce Redakce/kontakty.

## Film a neuroestetika

(uzávěrka 31. srpna 2011)

hostující editorka: Tereza Hadravová

Entuziasmus neurovědce Semira Zekiho a úspěšná institucionalizace daly v devadesátých letech minulého století vzniknout novému oboru, neuroestetice. Zeki našel ve výtvarném umění nový prostředek výzkumu mozku, především systémů takzvaného raného vidění, jejichž mechanismus (někteří) malíři podle Zekiho dovedně využívají a potvrzují tak výsledky moderních laboratorních výzkumů a jeho vlastní formulaci teorie vizuálního vnímání. Zpráva, že umění může být zdrojem poznání mozku, se rychle rozšířila a iniciovala výzkumné projekty v laboratořích v Parmě, Kodani, Lipsku a jinde. Zekiho původní představa o neuroestetice vycházela ze zájmu neurovědce o průběh běžného vnímání. Někteří Zekiho kolegové se ovšem začali brzy zabývat neurologií „estetického prožitku“: jejich cílem se stalo zachytit – neurovědeckými termíny – to, co je specifické na vnímání umění.

I když se termín „neuroestetika“ uchytil převážně v souvislosti s výtvarným uměním, invazi neurověd do humanitních oborů zaznamenali i literární vědci a muzikologové. Film zůstává dosud spíše na okraji zájmu; přesto má tradice hledání vazby mezi kognitivními procesy a filmem hluboké kořeny. Jedna z prvních monografií o filmu, Münsterbergova *Fotohra* (1916), rozuměla filmové řeči jako objektifikaci mentálních procesů. Navíc, tradice kognitivního přístupu ve filmové teorii již od osmdesátých let programově vítá otevřenost různým typům empirických výzkumů – od experimentální psychologie přes evoluční biologii po neurovědy. Mnozí badatelé – například Gregory Currie a Uri Hasson – vidí ve spojení teorie filmu a současných neurověd inspiraci, či dokonce začátek nové éry filmových studií.

Neurovědecké výzkumy se zdají být přirozeným spojencem kognitivních filmových teorií: kognitivisté usilují především o objasnění filmového diváctví a programově využívají nejlepší dostupné teorie z kognitivních věd, mezi které neurověda patří. Je však třeba připomenout, že toto spojení nevyjadřuje vzájemný závazek: empiricky informovaný výzkum lze provádět i bez ohledu na vědy o mozku a stejně tak ani kognitivní paradigma není tím jediným, které může výsledky neurověd implementovat. Ne všichni (meta)teoretici však přistupují ke vztahu neurověd a filmových teorií takto neutrálně: setkáme se jak s tvrzením, že neurovědy poskytují *nutný* základ veškerých úvah o recepci filmu, tak naopak s názorem, že neurovědy jsou přinejlepším *nadbytečným* doplňkem teoretických modelů filmového diváctví. Uvítáme příspěvky, které se pokusí tuto debatu zachytit, ať už z jedné či druhé pozice, a především pak ty, jež svou polemiku ukotví v konkrétních empirických příkladech.

Tento tematický blok *Illuminace* si dále klade za cíl identifikovat konkrétní oblasti filmové teorie, které mají potenciál pro neurovědecký výzkum. Budeme se ptát: Jakým způsobem má filmová věda formulovat své problémy, aby k jejich řešení mohla přizvat kognitivní vědu a neurovědu? Jak se může poznání kognitivních procesů a neuronálních dějů promítnout do teorie filmového diváctví či filmové tvorby? Jaké konkrétní výsledky věd o mozku mohou mít dopad na filmová studia a v čem spočívá jejich potenciál?

Ke zpracování nabízíme následující témata (je však vítáno také vlastní vymezení dané problematiky):

1. Neurony a film – analýza dějin filmového zobrazování fungování mozku.
2. Historie empirických přístupů k filmovému diváctví, aneb Münsterbergova *Fotohra* po 95 letech.
3. Jak může empirická hypotéza o dvou proudech vizuálního vnímání (Goodale, Milner) přispět k porozumění filmovému vnímání?
4. Jak může objev zrcadlových neuronů (Rizzolatti) přispět k porozumění filmovému vnímání?
5. Jakou roli hrají „antropologické konstanty“ (Mukařovský) v diskuzi o estetickém vnímání filmu nebo o filmovém médiu?
6. Příběh, emoce, imaginace – neurologická perspektiva.
7. Film jako návod k prožitku: analýza „kognitivní mechaniky“ vybraného filmového díla.
8. Experimentální film z hlediska neurovědy.

Stručný výběr literatury:

Joseph Anderson, *The Reality of Illusion. An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale: Southern Illinois University Press 1996.

Noël Carroll, Art and Human Nature. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62, 2004, č. 2, s. 95–107.

Torben Grodal, *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture, and Film*. Oxford – New York: Oxford University Press 2009.

Torben Grodal, Film Aesthetics and the Embodied Brain. In: Martin Skov and Oshin Vartanian (eds): *Neuroaesthetics*. Amityville, N.Y.: Baywood Publishing Company 2009.

Uri Hasson – Ohad Landesman – Barbara Knappmeyer – Ignacio Vallines – Nava Rubin, and David J. Heeger, Neurocinematics: The Neuroscience of Film. *Projections: The Journal for Movies and Mind* 2, 2008, č. 1, s. 1–26. (český překlad in *Kino-Ikon* 2010, č. 1, s. 81–106.)

Norman N. Holland, *Literature and the Brain*. Gainesville (FL): The PsyArt Foundation 2009.

Zdeněk Holý, Neuroestetika: Budoucnost filmových studií? Úvod k překladu studie Neurocinematika: Neurověda filmu. *Kino-Ikon*, 2010, č. 1, 69–79.

Ira Konigsberg, Film Theory and the New Science. *Projections: The Journal for Movies and Mind* 1, 2007, č. 1, s. 1–24.

Hugo Münsterberg, *The Photoplay. A Psychological Study*. New York – London: D. Appellton and Company 1916.

*Projections: The Journal for Movies and Mind* (special issue on Cognitive Film Studies), 4, 2010, č. 2.

Semir Zeki, *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*. Oxford – New York: Oxford University Press 1999.

## České a slovenské filmové hvězdy

(uzávěrka 30. listopadu 2011)

hostující editorka: Šárka Gmitterková

Ačkoliv v českém kulturním prostředí pozorujeme určitý přetlak panující kolem hvězd (ať už máme na mysli herce z filmů pro pamětníky nebo současné herecké stálice), je s podivem, že česká filmologie tomuto tématu dosud nevěnovala pozornost. Od roku 1979, kdy vyšla klíčová studie Richarda Dyer nazvaná prostě *Stars*, přitom teorie hvězd a hvězdnosti (star studies) přináší možnost lepšího porozumění kinematografii jako celku. Hvězdy provázejí filmové dílo od počátku jeho vzniku: nezřídka se s nimi kalkuluje již při psaní scénáře (role ve filmech typu *star vehicle*, typové obsazování), zejména však vstupují do výroby jako výrazný faktor ovlivňující realizační i postprodukční náklady (honoráře, procenta ze zisku, předpoklad filmové série), neboť hvězdné obsazení slouží jako jedna ze záruk očekávaného zisku připravovaného snímku – byť je tato jejich role některými studiemi zpochybňována. Svě nezastupitelné místo mají hvězdy při propagaci filmů a divákům nabízejí podobnou jistotu při výběru titulu jako žánr a mnohdy i srovnatelnou senzaci jako technické inovace.

Metodologické spektrum star studies zahrnuje různorodé přístupy – od nové filmové historie, rekonstruuji prostřednictvím hvězd charakteristickou sít vztahů, dobových představ a ideálů, ale také každodenní výrobní praxi, přes analýzy hvězdných obrazů (star images), popisy klíčových rolí a kontextualizace ve vztahu k mimofilmovým diskurzům až po sociologické výzkumy divácké odezvy.

I za necelé tři dekády existence star studies můžeme vysledovat určitou dynamiku vývoje. Zpočátku se pozornost obracela ke starsystému v jeho nejčistší formě, tedy k éře klasického Hollywoodu 30. až 60. let 20. století. Sám Richard Dyer v předmluvě *Stars* varoval, že navzdory zobecnění je jeho koncepce hvězd a hvězdnosti cílená spíš na film než televizi a vztahuje se spíš na americkou než jakoukoliv jinou kinematografii. Postupem času však nabírá na síle snaha otevřít tuto disciplínu novým tématům (stále důraznější volání po vhodných nástrojích pro průzkum publika v reakci na současné hvězdy, televizní forma a její hvězdy), jevům (animované postavy jako specifické hvězdy) a médiím (internet, dvd a filmy o filmu, pohledy do zákulisí). Relativně nová je ale snaha vymezit se vůči převládajícím systémovým popisům, a to na bázi lokální historie; například v době maximálního vlivu klasického Hollywoodu poukázat na alternativní fungování národních kinematografií, které se sice v některých aspektech světově dominantní produkcí sytily a vzhlížely k ní, ale zároveň vyrůstaly ze specifického kulturně-politického prostředí.

Tento tematický blok *Illuminace* pojímáme jako součást širších snah o přeformulování stále převládající teorie hvězd a hvězdnosti, která se vyvinula na základě jednoho konkrétního období na konkrétním místě (klasický Hollywood). Jako taková již nemůže stačit dynamicky se rozvíjejícímu mikrohistorickému bádání, jež do centra pozornosti přivádí nová nebo dříve okrajová témata výzkumu. I star studies by tedy měly projít jistou inovací, aby se staly flexibilnější a adaptabilní i na lokální varianty hvězdnosti a popis jejich praktického fungování.



Cílem tematického bloku je tedy představit klíčové pojmy a strategie star studies a zároveň neztrácet ze zřetele lokální kontext, jenž užití některých termínů v daném prostředí komplikuje či dokonce znemožňuje.

Ke zpracování nabízíme následující témata, stejně jako vlastní vymezení dané problematiky:

1. Mezi kinematografií a divadlem – česká a slovenská herecká sláva a její historické kořeny v divadle; star divadla za první republiky coby líhně budoucích filmových talentů; hvězda versus umělec/umělkyně.
2. Filmové hvězdy za první republiky – kontext historický, nacionální, středoevropský, jazykový, genderový, dobové módy; téma lze zpracovat formou systémové studie nebo případové studie týkající se konkrétní osobnosti.
3. České a slovenské hvězdy a jiné kinematografie – úspěchy a kariérní zmary českých a slovenských stars v zahraničí; kontext, předpoklady a reflexe.
4. České filmové hvězdy versus slovenská kinematografie a naopak – prostupné, ale také skrytě konkurenční hvězdné prostředí, nadvláda českých hvězd do roku 1948, případ Paľo Bielik, dvě národnostní sekce nové vlny, slovenská herecká migrace po roce 1989.
5. České a slovenské filmové hvězdy před nástupem zvuku a po něm – nástup nových/jiných hvězd v závislosti na proměně žánrové produkce, nacionální a jazykové aspekty.
6. Artikulace hvězdnosti po roce 1948 – české a slovenské hvězdy v době budování socialismu, „býti hvězdou“ jako odměna za poctivou tvůrčí práci, rehabilitace hvězdnosti v 60. letech 20. století.
7. Reflexe zahraničních hvězd v české a slovenské kinematografii a médiích do roku 1989 – které hvězdy, odkud, proč a jak; které se naopak do místního kulturního povědomí dostat nemohly.
8. Současnost – české a slovenské filmové hvězdy po r. 1989; geneze, existence, reflexe, typologie.

Stručný výběr literatury:

Pam Cook – Philip Dodd (eds.), *Women and film. A Sight and Sound Reader*. London: Scarlett Press 1997, sekce Icons, s. 1–74.

Richard deCordova, *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*. Champaign: University of Illinois Press 2001.

Richard Dyer, *Stars*. London: British Film Institute 1998.

Richard Dyer, *Heavenly Bodies. Film Star and Society*. New York: Routledge 2004.

Joseph Garncarz, The Star System in Weimar Cinema. In: Christian Rogowski (ed.), *The Many Faces of Weimar Cinema*. Rochester: Camden House 2010, s. 116–134.

Paul McDonald, *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities*. London: Wallflower 2005.

Rachel Moseley (ed.), *Fashioning Film Stars – Dress, Culture, Identity*. London: British Film Institute 2005.

Laura Vichi, *L'uomo visibile / The Visible Man*. VIII International Film Studies Conference. Udine: Forum 2001.

Ginette Vincendeau, *Stars and Stardom in French cinema*. London: Continuum 2000.

## Počítačové hry jako expresivní médium

(uzávěrka 29. února 2012)

hostující editor: Jaroslav Švelch

Počítačové hry jsou relativně novým, překotně se vyvíjejícím médiem, jež se však již stalo objektem soustavné akademické pozornosti. Ačkoli se studium her zprvu zaměřovalo spíše obecně na jejich funkci ve společnosti nebo na jejich potenciální účinky na hráče, v posledních deseti letech se pozornost přenesla i na jejich schopnost vyjadřovat pomocí fikčního obsahu a systému pravidel postoje a emoce, a to záměrně i neúmyslně. Kritici, akademici i hráči se začali zajímat nejen o to, jak a proč se hry hrají, ale i o to, jaké významy nesou, a o to, co nám mohou říct o světě, o nás, o své vlastní vnitřní struktuře i o hrách jako svěbytném médiu. Symbolickým aktem uznání her jako expresivního média pak bylo rozhodnutí Nejvyššího soudu Spojených států, podle něhož se na hry vztahuje první dodatek ústavy o svobodě slova.

Zakládající texty disciplíny herních studií, jako knihy *Cybertext* od Espena Aarsetha a *Half-Real* od Jespera Juula, kladou důraz na systémovou povahu her jako média. Hry se sice mohou odehrávat v bohatě propracovaných alternativních vesmírech a fikčních světech, které známe z jiných médií, samotná interakce s nimi ovšem probíhá na základě určitých pravidel, která jsou neoddělitelnou součástí počítačových her coby počítačických objektů. Podle Marshalla McLuhana nová média obsahují média předchozí. Počítačové hry používají vyjadřovací prostředky filmu, literatury i komiksu, zároveň ovšem přinášejí novou možnost vyjádření: vyjádření procedurální.

Na vyjadřování počítačových her se můžeme dívat z mnoha úhlů pohledu. Prvním z nich se zaměřuje na vztah mezi systémem hry a systémem, jež simuluje. Už v devadesátých letech se diskutovalo o tom, zda simulace města v *SimCity* je vstřícnější k „levicovému“, nebo „pravcovému“ řízení. Ian Bogost v této souvislosti hovoří o procedurální rétorice – tedy o tom, že hrami lze vyjadřovat názor a že je lze používat jako persvazivní médium. Analyzuje například to, co hra *Grand Theft Auto: San Andreas* svými herními mechanikami říká o životě sociálně slabších vrstev v USA a o kultuře fast foodu. Jesper Juul hovoří o tom, že pravidla hry (či herní mechaniky) jsou ve vztahu k simulovanému systému nutně abstrakcí a zjednodušením. Toto zjednodušení přitom jen stěží může být neutrální, a proto se do pravidel simulací nutně promítají vztahy v naší společnosti a ideologie, které je vysvětlují.

Na hry se ovšem není nezbytné dívat jen technicistní optikou simulace a modelování. Herní mechaniky i hry jako takové lze vnímat i jako metafory. Doris Rusch a Matthew Weise píší o metaforickém herním designu a Jason Begy analyzuje například skákání v dvourozměrných „skákačkách“ ve stylu *Super Mario Bros* jako metaforu „získávání převahy“ založené na rozšířené metafoře „nahore je dobře“. Hry lze interpretovat jako morální podobenství (jak učinil Miguel Sicart se hrou *Shadow of the Colossus*) i jako podobenství o nejrůznějších aspektech lidského života (jak se běžně interpretuje například hra *Passage* o Jasona Rohrera). Hry také vytvářejí smyšlené prostory se specifickými pravidly, které mohou vypovídat o vztahu člově-

ka ke světu kolem něj. Podobné interpretace pochopitelně zásadním způsobem závisejí i na audiovizuální stránce her, jež spolu s herními mechanikami vytváří velice komplexní texty. Tento tematický blok *Illuminace* se pokouší identifikovat předpoklady pro schopnosti média počítačových her nabízet významy, stejně jako pro možnosti hráčů tyto významy identifikovat a účastnit se na jejich vytváření. Jedná se o první podobnou publikaci o tomto médiu v češtině, a proto uvítáme příspěvky z nejrozličnějších disciplín a subdisciplín vztahujících se k počítačovým hrám, jako jsou například mediální studia, filmová věda, literární věda, psychologie, kognitivní věda. Ke zpracování nabízíme následující tematické okruhy (je však vítáno také vlastní vymezení dané problematiky):

1. Ontologie počítačové hry jako média: Jaký typ objektu je počítačová hra a jak spolu souvisí její dílčí složky – obraz, zvuk, pravidla, kód.
2. Konvence a žánry v médiu počítačových her: Do jaké míry hry závisejí na zažitých vzorcích.
3. Hra, metafora, symbol. Jakým způsobem nám mohou literárněvědné, sémiotické a kognitivní teorie pomoci interpretovat počítačové hry?
4. Počítačové hry a ideologie. Které ideologie se ve hrách projevují a jak?
5. Světy počítačových her: Jakým způsobem jsou konstruované? Jak souvisí s fikčními světy v jiných médiích?
6. Počítačové hry, etika a agence: Jak interpretovat akty hráče ve světě počítačové hry?
7. Experimenty v herním designu. Co o médiu vypovídají?

Každé z těchto témat lze pojmut jako teoretickou, empirickou, historickou nebo případovou studii. Je možné věnovat se jak hrám samotným coby textům, tak recepci, produkci a hraní jako sociální aktivitě.

Stručný výběr literatury:

Ian Bogost, *Persuasive Games*. Cambridge, MA: MIT Press 2007.

Ian Bogost, Videogames are a Mess. Online: <[www.bogost.com/writing/videogames\\_are\\_a\\_mess.shtml](http://www.bogost.com/writing/videogames_are_a_mess.shtml)>.

Henry Jenkins, Game Design as Narrative Architecture. In: N. Wardrip-Fruin – Pat Harrigan (eds.), *First Person: New Media as Story, Performance, Game*. Cambridge: MIT Press 2004.

Henry Jenkins, Games, the New Lively Art. In: Jeffrey Goldstein (ed.), *Handbook for Video Game Studies*. Cambridge: MIT Press 2005, s. 175–189.

Jesper Juul, A Certain Level of Abstraction. *The Ludologist*. 2007. Online: <[www.jesperjuul.net/text/acertainlevel](http://www.jesperjuul.net/text/acertainlevel)>.

Jesper Juul, *Half-Real: Video Games Between Real Rules and Fictional Worlds*. Cambridge: The MIT Press 2005.

Jason Rohrer, The Game Design of Art. *The Escapist*, červen 24, 2008. Online: <[www.escapistmagazine.com/articles/view/issues/issue\\_155/4987-The-Game-Design-of-Art](http://www.escapistmagazine.com/articles/view/issues/issue_155/4987-The-Game-Design-of-Art)>.

Doris C. Rusch – Matthew Weise, Games about LOVE and TRUST? Harnessing the Power of Metaphors for Experience Design. In: *Proceedings of the 2008 ACM SIGGRAPH symposium on Video games*. New York: ACM 2008.

Miguel Sicart, *The Ethics of Computer Games*. Cambridge: MIT Press 2009.

3/2012

**Industrial Trends: Genre and the Movie Business**

Special English-Language Edition

*(deadline 30 June 2011)*

Guest Editor: Richard Nowell

Conceptions of film categories have served as a longstanding cornerstone of industry practice, one which preconditions the rationalization of production decisions, the mobilization of content and themes, the tailoring of distribution strategies, the formulation of marketing campaigns, and the nature of exhibition and delivery. Yet, despite calls for scholars to centralize consideration of industry logic and activity (Williams; Neale 1990), little is known about the precise and complex ways in which, what could loosely be called, "genres" have actually shaped, and continue to shape, the global movie business. The industrial dimensions of film genre remain sketchily theorized and poorly understood to such an extent that genre's contributions to relations between industrial operations, to the trans-media and transnational dynamics of global cinema, and to the industrial appropriation of extra-industrial discourses, remain something of an undiscovered archipelago obscured by canonicity and epoch-governed historiography. Nevertheless, an invaluable opportunity to reconsider how genre influences industry conduct has been provided by three key contributions to genre studies: recognition of the ever-changing and continuously contested discursive character of film groupings (Altman; Mittell; Naremore; Neale 1993); appreciation of the logic and results of calculatedly "hybrid" approaches to the content of motion pictures and their marketing campaigns (Altman; Balio; Klinger; Staiger); and deeper understandings of the opportunistic short-to-medium-term economic logic that ensures the generation of passing fads, cycles, and trends (Moretti; Nowell; Romao; Stanfield). Subjecting the industrial character of film genre to new and sustained scholarly interrogation is therefore both timely and essential given genre's status as a governing principle of industry activity, the impact of which is felt both vertically and horizontally, cutting, as it does, across the various branches and sectors of a given industry, as well as across media, across national borders, and across reception cultures. It is with these points very much in mind that *Illuminace*, the Czech Republic's leading film studies journal, is preparing a special English-language edition which will focus on how concepts of genre have shaped industrial logic, strategy, and conduct, in different locations, and at different historical junctures. Possible topics for essays which will be considered for inclusion in the special edition therefore include but are not restricted to:

- theorizing genres industrially
- the logic underwriting hybrid production and promotion strategies
- genres and high-end media properties
- genre in relation to sequels, adaptations, remakes, and "re-boots"
- largely ignored but industrially important product lines, film-types, and fads
- genre filmmaking and its relationships to topicality and "the newsworthy"
- intersections of public-sphere discourse and industry practice

- the functions and dimensions of genre categories in art and boutique cinema
- exploitation cinemas and their genres
- cross-media influences on industrial decision-making
- the transnational configurations of film fads, cycles, and trends
- genre's roles in distribution patterns and strategies
- invoking genres and generic discourse to promote and publicize movies
- genres of extra-filmic epiphenomena: posters, trailers, websites etc...
- genres and questions of exhibition practice
- packaging and repackaging genre films for home consumption

Please send by 30 June 2011 your 250 word abstract and a short academic biography to richard\_nowell@hotmail.com. All notifications of acceptance will be emailed no later than 14 July 2011. If an abstract is accepted, essays are to be 36,000–72,000 signs, which equates roughly to 5,500–9,000 words (including footnotes and a 100–200 word abstract). This special edition of *Illuminace* will be published in hardcopy in 2012 and will be accessible online through the EBSCO database.

Yours Sincerely,

Dr. Richard Nowell, Guest Editor, *Illuminace*.

Richard Nowell, currently lecturing in Prague, is the author of *Blood Money a History of the First Teen Slasher Film Cycle* and has articles published or forthcoming in *Cinema Journal*, *Journal of Film and Video*, *Post Script*, and *The New Review of Film and Television Studies*.

#### Works Cited:

Rick Altman, *Film/Genre*. London: BFI 1999.

Tino Balio, *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939 (History of the American Cinema, Volume 5)*. London: Simon & Schuster Macmillan 1993.

Barbara Klinger, Digressions at the Cinema: Reception and Mass Culture. *Cinema Journal* 28, 1989, n. 4, p. 3–19.

Jason Mittell, A Cultural Approach to Television Genre Theory. *Cinema Journal* 40, 2001, n. 1, p. 3–24.

Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History*. London: Verso 2005.

Steve Neale, Melo talk: on the meaning of use of the term 'melodrama' in the American trade press. *The Velvet Light Trap* 32, 1993, n. 3, p. 66–89.

Steve Neale, Questions of Genre. *Screen*, 31, 1990, n. 1, p. 45–66.

Richard Nowell, *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film*. New York: Continuum 2011.

Tico Romao, Engines of Transformation: An Analytical History of the 1970s Car Chase Cycle. *New Review of Film and Television Studies*, 1, 2003, n. 1, p. 31–54.

Janet Staiger, Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History. *Film Criticism*, 22, 1997, n. 1, p. 5–20.



Peter Stanfield, Crossover: Sam Katzman's Switchblade Calypso Bop Reefer Madness Swamp Girl or 'Bad Jazz', Calypso, Beatniks and Rock 'n' Roll in 1950s Teenpix. *Journal of Popular Music*, 29, 2010, n. 3, p. 437–455.

Alan Williams, Is a Radical Genre Criticism Possible? *Quarterly Review of Film Studies*, 9, 1984, n. 2, p. 121–125.

**4/ 2012**

**Alexander Hackenschmied Mami a Mimi**

*(uzávěrka 31. srpna 2012)*

editorka tematického bloku: Lucie Česálková

Hlavní náplní monotematického bloku *Illuminace* 4/ 2012 bude edice dopisů zasílaných Alexandrem Hackenschmiedem matce a přítelkyni Mimi (Jitce) Gollerové v letech 1931 až 1941. Toto archivní svědectví doplní několik hackenschmiedovských studií.

## Film a opera

(uzávěrka 30. listopadu 2012)

hostující editorky: Petra Hanáková a Kateřina Svatoňová

Přestože se *Illuminace* v minulosti zabývala vztahem filmu a jiných uměleckých druhů, opeře zde byla věnována jen minimální pozornost (výjimkou je například stručná zmínka v textu Lindy Hutcheonové „Co se děje při adaptaci“ z čísla 1/2010). Cílem připravovaného čísla bude jednak tuto mezeru částečně zaplnit, jednak otevřít v českém prostředí nová badatelská témata související s tímto vztahem. Zároveň chce tento tematický blok otevřít prostor pro zkoumání vizuální stránky operního představení a jeho vztahu k filmovému obrazu; nastínit tedy témata, která jsou díky své mezioborové pozici částečně opomíjena jak v muzikologických a teatrologických pracích, tak i ve výzkumech vizuálních studií.

Odborné texty zaměřené na vztah filmu a opery se obvykle soustřeďují na možnosti převedení opery do filmu z hlediska teorie adaptace. Mezi často zmiňovaná díla patří Syberbergova adaptace Wagnerova *Parsifala* nebo Powellova a Pressburgerova adaptace Offenbachových *Hoffmannových povídek* (obojí viz např. Citron 2000). Zajímavé adaptace lze ovšem nalézt i v českém prostředí – stejně jako jinde ve světě, již v éře němého filmu. Adaptace jsou nicméně jen jedním aspektem vztahu mezi operou a filmem. Některá operní představení využívají filmové projekce (za všechny lze uvést slavnou Chaseovu inscenaci Brittenovy opery *Utažení šroubu z roku 1969*). Dále je třeba zmínit filmy, které v jistém ohledu tematizují operní produkci (*AMADEUS*, *FARINELLI*) nebo využívají operu jako nediegetickou hudbu (*APOKALYPSA*, abychom uvedli často citovaný příklad, nebo současnější *MELANCHOLIA*). Vztahy mezi filmem a operou lze vnímat také z hlediska pohybu uměleckých pracovníků mezi filmovým a operním oborem. Původně filmoví režiséři se příležitostně pouštějí do operní režie a naopak. Sem patří například práce operního a filmového režiséra Patrice Chéreaux, autora slavné bayreuthské inscenace Wagnerovy tetralogie *Prsten Nibelungův* (1976–1980).

Audiovizuální záznam tohoto představení je v současnosti, podobně jako u mnoha jiných inscenací, distribuován na DVD nosičích, čímž se dostáváme k dalšímu okruhu témat: s rozvojem techniky audiovizuální reprodukce vztahy mezi filmem a operou ještě zintenzivňují. Svědčí o tom například živé přenosy z představení vídeňské Státní opery na obrazovku umístěnou před budovou na náměstí Herberta von Karajana. Na plátna kin se dostává tzv. „alternativní obsah“, tedy přímé přenosy divadelních představení, sportovních událostí a koncertů populární hudby. A právě přímé přenosy operních inscenací (u nás zprostředkovávané distribuční společností Aerofilms) znamenaly z hlediska úspěšnosti alternativního obsahu průlom. V divadelní sezóně 2009/10 se představení z newyorské Metropolitní opery promítala živě na 1000 pláten ve 44 zemích. Filmová studia zpočátku nepodporovala pronikání alternativního obsahu do kin, protože ho považovala za konkurenci. Tento trend se v poslední době mění a studia začínají alternativní obsah sama produkovat a distribuovat. Londýnský operní dům Royal Opera House se například ze své vlastní iniciativy spojil s montrealskou filmově-distribuční společností DigiScreen, která se nyní stará o záznamy představení a je-

jich distribuci na DVD nosičích i o živé vysílání do kin. Živý přenos může zpřístupnit operu publiku, které je zvyklé chodit do kina, ale do divadla by z různých, například finančních, důvodů nešlo. Pragmaticky orientovaná filmová studia se zase především snaží přilákat do kin příznivce opery, kteří jinak kina nenavštěvují.

I když tedy byla doposud věnována pozornost hlavně problematice adaptace, vztahy mezi filmem a operou jsou různorodé a lze na ně nahlížet z různých perspektiv. Podstatné je, že při všech těchto „relokačních“ procesech dochází k proměně divácké zkušenosti, ale i ke vzájemným prolínáním obou vstupních médií či k proměně formálních a kompozičních prostředků – a to jak v rovině výstavby prostoru děl a obrazů (do nichž vstupuje i prvek výtvarný, scénický a architektonický), tak v rovině herecké (ovlivňuje podobu figurace a gestiky). Rádi bychom omezili naznačený široký rozptyl témat v souladu s profilací časopisu *Illuminace* z posledních let a zaměřili se na ta, kterým pozornost zatím věnována nebyla. Pro připravované číslo jsou tedy vítány příspěvky zaměřené na společenský, ekonomický a technický (technologický) kontakt mezi operou a filmem, ale i na jmenované proměny kontextu kulturně historického. Číslo tak má být příspěvkem k dějinám specifické oblasti kinematografie, která bývá přehlížena, i k výzkumům vizuálních a performačních studií, spojených převážně s českým prostředím. Konkrétně se zaměříme na:

- ekonomické, společenské a technické aspekty distribuce přímých přenosů oper do českých kin: marketingové strategie, mediální reprezentace, kulturní (symbolické) významy, technická reprodukce, prostor divadla versus prostor kina...;
- záznamy operních představení na DVD; marketingové a distribuční strategie;
- historie, produkční kontext a recepce filmových adaptací opery v českém prostředí v období němého a zvukového filmu;
- propojování filmu a opery, vzájemné formální výpůjčky z hlediska intermediálních, intertextuálních či relokačních teorií;
- analýzy a komparace kompozičních, figurálních, či narativních struktur opery vs. její adaptace;
- příkladové studie vztahů mezi filmem a operou v českém prostředí;
- filmová opera v kontextu „performance studies“ jako možném metodologickém rozšíření vizuálních studií;
- film jako opera (či její nástupce), operní kvality filmu.

Stručný výběr literatury:

Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: Týž, *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon 1979.

Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale de jugement*. Paris: Éditions de Minuit 1979.

Gianfranco Casadio, *Opera e cinema. La musica lirica nel cinema italiano dall'avvento del sonoro ad oggi*. Ravenna: Longo editore 1995.

Martin Cikánek, *Kreativní průmysly – příležitost pro novou ekonomiku*. Praha: Institut umění – divadelní institut 2009.

Marcia J. Citron, *Opera on Screen*. New Haven – London: Yale University Press, 2000.

Nigel Culkin – Norbert Morawetz – Keith Randle, *Digital Cinema as Disruptive Technology*:

Exploring New Business Models in the Age of Digital Distribution. In: Shenja Van Der Graaf – Yuichi Washida (eds.), *Information Communication Technologies and Emerging Business Strategies*. London: Idea Group Publishing 2007, s. 160–178.

Exploring Alternatives. *Film Journal International* 113, 2010, č. 6., s. 3.

Is Alternative Content Working? *Film Journal International* 112, 2009, č. 10.

Youssef Ishaghpour, *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*. Paris: La Différence 1995.

Jaroslava Janáčková, Její pastorkyňa: kniha, opera, film a román ve vztahu k textu dramatu. In: *Česká literatura v intermediální perspektivě*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR – Nakladatelství Akropolis 2010, s. 359–368.

Joe Jeongwon – Theresa Rose (eds.), *Between Opera and Cinema*. New York: Routledge 2002.

Bernhard Kuhn, *Die Oper im italienischen Film*. Essen: Die Blaue Eule 2005.

Přemysl Martínek, Zapomeňte na Jarmusche, jdeme na fotbal / Dnešní alternativa vůči mainstreamu. *Cinepur* 17, 2010, č. 70, s. 6–9.

Opera & ballet at the cinema. *Cinema Technology* 22, 2009, č. 22 s. 44–48.

Réal La Rochelle, *Opérascope. Le film-opéra en Amérique*. Montréal: Triptyque 2003.



## 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 písemných 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](mailto:szczepan@phil.muni.cz) nebo [ivan.klimes@volny.cz](mailto: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 započatím 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 navrhuje přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučuje 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 nabízet 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](http://www.iluminace.cz)), je třeba sdělit nesouhlas písemně redakci.

Pokyny k formální úpravě článků jsou ke stažení na téže internetové adrese, pod sekci „Autoři článků“.

# Slovo *a* smysl

Časopis  
pro mezioborová  
bohemistická  
studia

---

A Journal  
of Interdisciplinary  
Theory and Criticism  
in Czech Studies

# Word & Sense

Časopis pro mezioborová bohemistická studia *Slovo a smysl / Word and Sense* byl založen v roce 2004. Vydává jej Ústav české literatury a literární vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze. Periodikum usiluje vytvořit prostor pro vědeckou diskusi a konfrontaci různých teoretických koncepcí a metodologických pozic se stálým zřetelem k literárněvědnému bohemistickému kontextu. Spolu s důrazem na publikaci pramenného materiálu, překladů původní české beletrie a světové literární teorie se snaží být pomocníkem při univerzitní výuce české literatury a literární teorie, a to nejenom v rámci českých univerzit, ale zvláště vzhledem k potřebám zahraničních bohemistických univerzitních pracovišť. Časopis vychází dvakrát ročně (redakce: slovoasmysl@ff.cuni.cz).

Aktuální číslo (15/2011)

**RADOSTNÝ GENDER / THE GAY GENDER**  
(editorky: Petra Hanáková – Libuše Heczková –  
Eva Kalivodová – Kateřina Svatoňová)

**LAURA MULVEY (interview) –**  
**Barbara Straumann – Elena Sokol –**  
**Zdeňka Kalnická – Jan Hušek –**  
**Tomáš Jirsa – Kamila Remišová**  
**Věšíňová – Martina Pachmanová –**  
**Kateřina Kunová – Libuše Heczková –**  
**Kateřina Svatoňová – Zuzana Ticháčková**  
(retrospektiva: Anna Pammrová)

Objednávky předplatného:

Vydavatelství FF UK,  
nám. Jana Palacha 2,  
Praha 1, 116 38  
(books@ff.cuni.cz).



# CEFS

ČESKÁ SPOLEČNOST  
PRO FILMOVÁ STUDIA

## VŠEM ZÁJEMCŮM O TEORII A DĚJINY FILMU A JEJICH REFLEXI V KULTURNĚHISTORICKÝCH KONTEXTECH

Platforma na bázi občanského sdružení pro studenty i profesionály.  
Chce rozvíjet komunikaci a informovanost a zároveň vystupovat  
vůči mezinárodním strukturám. Členové se dočkají zvýhodnění  
na filmových akcích, přístupu k unikátním informacím a další  
podpory.

[www.cefs.cz](http://www.cefs.cz)

Zakládající institucionální členové: FAMU, Katedra divadelních, filmových a mediálních studií FF UP v Olomouci,  
Katedra filmových studií FF UK v Praze, Národní filmový archiv, Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně

Roční členské příspěvky: 200 Kč pro studenty, 500 Kč pro ostatní, 5000 Kč pro instituce.  
Příhlášky: [katerinacvatonova@gmail.com](mailto:katerinacvatonova@gmail.com).



# ILUMINACE

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

www.iluminace.cz

*Redakce / Editors:*

LUCIE ČESÁLKOVÁ,  
JAN HANZLÍK, IVAN KLIMES

PETR SZCZEPANIK (Šéfredaktor / Editor-in-chief)

*Redakční rada / Editorial Board:*

ANNA BATISTOVÁ, PETR BEDNAŘÍK,  
PETR BILÍK, KAREL ČADA, JANA DUDKOVÁ,  
NATAŠA ĎUROVIČOVÁ, TEREZA DVOŘÁKOVÁ,  
MÁRIA FERENČUHOVÁ, PETRA HANÁKOVÁ,  
MARTIN KAŇUCH, TOMÁŠ LACHMAN,  
ALICE LOVEJOY, MIROSLAV MARCELLI,  
PETR MAREŠ, PETR MÁLEK,  
PETER MICHALOVIČ, PAVEL SKOPAL,  
KATEŘINA SVATOŇOVÁ, KAREL THEIN,  
VLASTIMIL ZUSKA

*Grafická úprava / Graphic layout:* Ivan Exner

*Tajemnice redakce / Editorial assistant:*

Ivana Lukešová

*Adresa redakce / Address:*

Národní filmový archiv, oddělení teorie a dějin filmu  
Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1  
tel. ++420/2/2423 1988, fax ++420/2/2423 1948

*Vydává / Published by:*

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV  
Malešická 12, 130 00 Praha 3  
tel. 271 770 509, fax 271 770 501

Iluminace je tiskovým orgánem Národního filmového  
archivu a České společnosti pro filmová studia (CEFS) /  
Iluminace is the publishing venue of the National Film  
Archive and the Czech Society for Film Studies

*Sazba:* studio@vemola.cz

*Tisk:* Marten, s. r. o.

Rukopis byl odevzdán do výroby v prosinci 2010

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 85,– Kč  
MK ČR E 55255; MIČ 47285

*Předplatné zajišťuje / Subscription information*

Roční předplatné pro tuzemsko  
300 Kč

*Adresa / Address:*

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,–

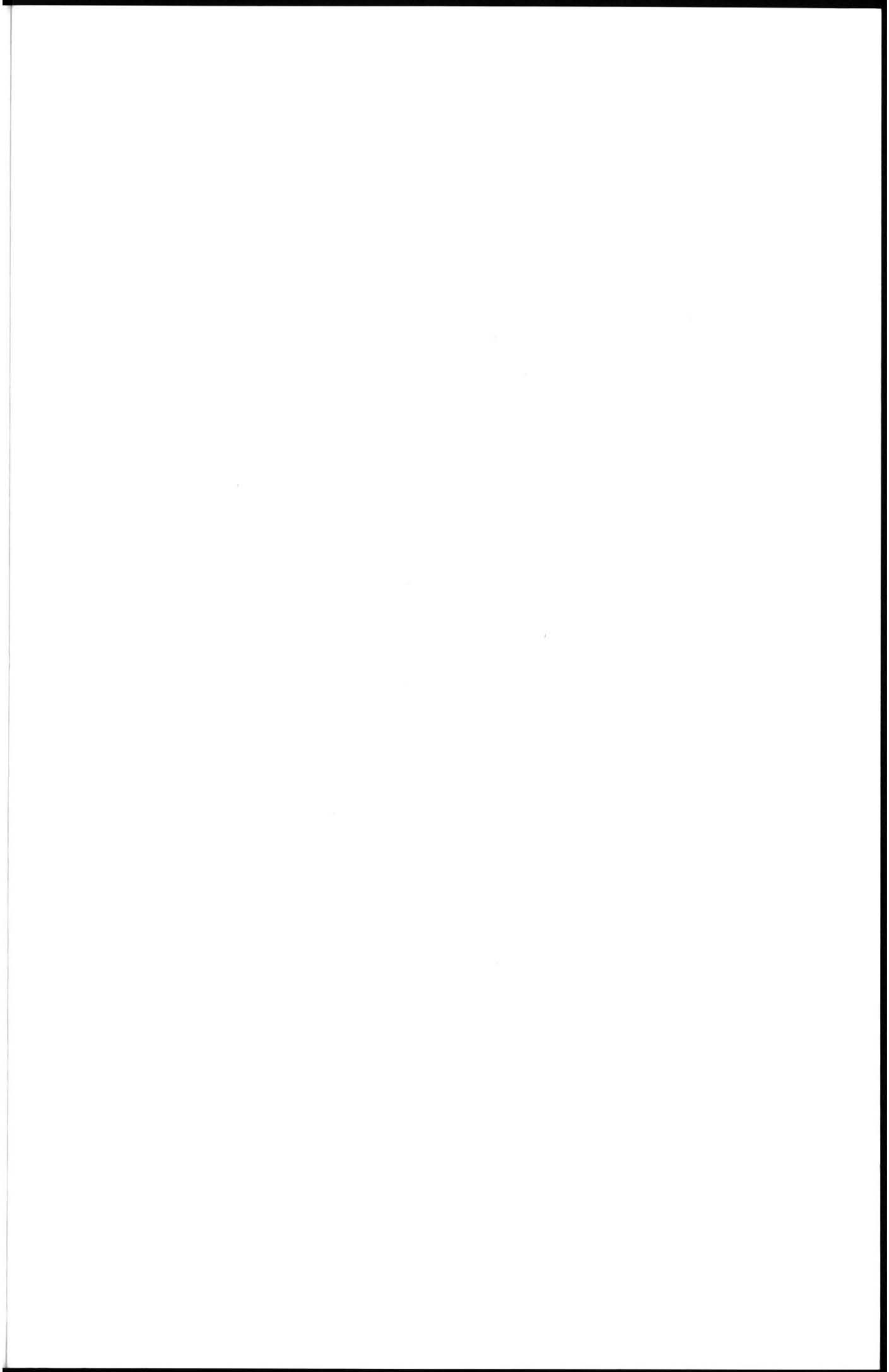
Iluminace is published four times a year

Prices include postage

Na obálce:

Sekce Obrázky pomocí paprsků Röntgenových. *Zlatá Praha*, roč. 8, 1895–1896, č. 19, s. 225.  
Původní popis: „Brejle skleněné v pouzdře z papíru, brejle křišťálové v pouzdře dřevěném, rýsovací  
v pouzdře z papíru a koženém, křišťálové závaží ve schránce ebonitové, ocelová péra ve skříňce dřevěné.  
Fotografoval prof. dr. Čeněk Strouhal. Ukázka ze Živy.“





35029/2011/2-C



10107594 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 přidrží analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i řád věcí vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdvížení ducha i skutečnosti do jasů, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochopně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energií přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvětlení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

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

Světlo je katem stínu, ale současně i jeho matkou. Hra světla a stínu, pravdy a klamu, poznání a zla – co víc je život? A co víc je film? Je film jen iluze, mihotavé chvění falše a ploché zábavy, nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v prapůvodním smyslu – odhalování 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 i přestěhování, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.