

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

1 / 2012



35029/2012/1

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. Vyzdvižení ducha i skutečnosti do jasu, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvícení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, 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 stínů, pravdy a klamu, poznání a zla — co víc je život? A co víc je film? Je film jen iluze, mihotavé chvění falše a ploché zábavy, nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v prapůvodním smyslu — odhalováním krásy, pravdy a dobra v podstatě lidské i v podstatě světa? ILUMINACE proto obrací kritický paprsek reflexe na film a jeho roli, na jeho historii, teorii i společenské souřadnice v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly — iluminace.

Front cover / Na obálce:

Skupinové foto (zleva) Jiřiny Sedláčkové, Viléma Prunera a Evy Matouškové.

Pavel Jiras, *Barrandov II, Zlatý věk*. Praha: Gallery 2005, s. 384.

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

1 / 2012

TÉMA:

ČESKÉ FILMOVÉ HVĚZDY

editorka tématu:

Šárka Gmitterková

OBSAH

Články

- Kateřina Svatoňová – Markéta Lošťáková:** Pojďte k filmu! Role zábavních periodik při formování (obrazu) českého (mezi)válečného filmového publika 5

Články k tématu

- Editorial 25
- Joseph Garncarz:** Hvězdný systém ve výmarské kinematografii 31
- Šárka Gmíterková:** Filmová ctnost je blond: Jiřina Štěpničková (1930–1945) 45
- Jindřiška Bláhová:** „Zde není místa pro podněcovatele míru.“ Charlie Chaplin, *Monsieur Verdoux* (1947) a československá komunistická propaganda 69
- Vladimíra Chytilová:** Olga Schoberová, filmová hvězda v kontextu československé kinematografie 60. let 87

Rozhovor

- Lucie Česálková:** Hvězdami budou ještě chvíli hlavně lidé.
Rozhovor s Ginette Vincendeau 113

Edice a materiály

- Šárka Gmíterková:** Případ Hugo Haas vs. Národní divadlo (1930–1935) 117
- Dovolená k filmování 120

Ad fontes

- Marcela Kalašová:** Film-Klub (1939–1956) 132

Obzor

- Anna Batistová:** „Cinefilové mají radši Howarda Hawkse“
(25. ročník festivalu Il Cinema Ritrovato 2011) 135
- Šárka Gmíterková:** Teď na rovinu, drahá... Další pohled na *Jih proti severu*
(*Molly Haskell, Frankly, My Dear. Gone with the Wind: Revisited*) 138
- Anna Batistová:** Bilíkova oblaka (*Petr Bilík, Ladislav Helge*.
Cesta za občanským filmem. Kapitoly z dějin československé kinematografie po roce 1945) 143

Obzor — diskuze a polemiky

- Petr Bilík:** Režisérská monografie versus habilitační práce.
Replika na kritiku knihy *Ladislav Helge. Cesta za autorským filmem* 150

Projekty

- Šimon Bauer:** Vztahy Československé televize a Československého státního filmu
v oblasti produkce v letech 1953–1972 152

Příloha

- Z přírůstků Knihovny NFA 157

CONTENTS

Articles

- Kateřina Svatoňová – Markéta Lošťáková:** Enter Film! The Role of Popular Film
Magazines in the Formation of (the Image of) Czech (Inter)War Film Audiences 5

Theme Articles

- Editorial 25
Joseph Garncarz: The Star System in Weimar Cinema 31
Šárka Gmíterková: Cinema Virtue is Blond: Jiřina Štěpničková (1930–1945) 45
Jindřiška Bláhová: “No Place for Peace-Mongers.” Charlie Chaplin,
Monsieur Verdoux (1947), and Czechoslovak Communist Propaganda 69
Vladimíra Chytilová: Olga Schoberová, a Film Star in the Context
of Czechoslovak Cinema of the 1960s 87

Interview

- Lucie Česálková:** People Still Have a Chance to Dominate Stardom for a While.
Interview with Ginette Vincendeau 113

Documents

- Šárka Gmíterková:** The Case of Hugo Hass in the Czech National Theater (1930–1935) 117
Holidays for Filming 120

Ad fontes

- Marcela Kalašová:** Film-Klub (1939–1956) 132

Horizon

- Anna Batistová:** “Cinephiles Prefer Howard Hawks”
(25. Il Cinema Ritrovato 2011) 135
Šárka Gmíterková: Frankly, My Dear... Another View of *Gone with the Wind*
(*Molly Haskell, Frankly, My Dear. Gone with the Wind: Revisited*) 138
Anna Batistová: Bilík’s Clouds (*Petr Bilík, Ladislav Helge.*
Cesta za občanským filmem. Kapitoly z dějin československé kinematografie po roce 1945) 143

Horizon — Discussions and Polemics

- Petr Bilík:** Director’s Monograph vs. Habilitation Thesis.
To the Review of the Book *Ladislav Helge. Cesta za autorským filmem* 150

Projects

- Šimon Bauer:** Czechoslovak Television and Czechoslovak State Film,
Relations in the Production Field (1953–1972) 152

Appendix

- Recent Acquisitions of the NFA Library 157

109145

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10109145 *Národní filmový archiv*

Kateřina Svatoňová – Markéta Lošťáková

Pojďte k filmu!

Role zábavních periodik při formování (obrazu) českého (mezi)válečného filmového publika

Co se týče obsahu, nová redakce přistupuje k vedení časopisu naprosto objektivně, nebyvši koupěna žádným klubem či filmovou organizací, žádnou filmovou společností. V této naprosté neodvislosti, bez osobních předsudků, bez polemik a stranického zájmu bude časopis referovati pouze o tom z filmového světa, co zasluhuje pozornosti lidí, kteří k světelné hře kinoplátka mají tak srdečný vztah jako čtenář k vyvoleným knihám.

Český filmový svět, 1928

Pokoušíme-li se zrekonstruovat chování filmových diváků v (mezi)válečných letech na českém území, nabízí se nám několik metod. Studia recepce, orální historie, výzkum spotřebitelských návyků apod. nám poskytnou informace o chování časově, místně, kulturně a sociálně definovaných diváků konkrétních filmových představení.¹⁾ Budeme-li zkoumat filmové reflexe, recenze, kritiky a teoretické texty o filmech zhlédnutých v kině, dozvíme se více o divácích poučených. V této stati chceme zkoumat, co vůbec v dobovém diskursu filmový divák představuje a jaký obraz filmového světa mu je předkládán.²⁾ Proto se věnujeme vztahu mezi divákem a filmem skrze obraz a schémata reprezentace, se kterými se můžeme setkat v dobových periodikách, zabýváme se vztahem mezi reprezentacemi diváků a způsoby oslovování čtenářů, vztahem mezi světem textu a světem čtenáře. Zvolily jsme textovou analýzu s přihlédnutím ke kontextu a intertextu, protože nám umožní popsat nejen taktiky časopisů a způsoby, kterými jsou diváci vybízeni k zaujímání požadované pozice, ale dovolí sledovat i soubory významů, jež jsou v dané době v oběhu, a zkoumat zpětnou vazbu skutečných diváků, kteří se tak zpětně podílejí na utváření dobového filmového diskursu.³⁾ Při analýze tex-

- 1) Srov. Yuri Tsivian, *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*. Chicago: University of Chicago 1994. John Sedgwick, *Popular Filmgoing in 1930s Britain: a Choice of Pleasures*. Exeter: Exeter University 2000. Mark Jancovich – Lucy Faire – Sarah Stubbings, *The Place of the Audience: Cultural Geographies of Film Consumption*. London: BFI 2003. Press 2000.
- 2) Srov. Kathryn Helgesen Fuller, Viewing the Viewers. In: Melvyn Stokes – Richard Maltby (eds.), *American Movie Audiences: From the Turn of the Century to the Early Sound Era*. London: BFI 1999, s. 112–129.
- 3) Srov. Annette Kuhn, *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory*. London: I. B. Tauris 2002. Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge – London: Harvard Uni-

tové složky kulturních, společenských, respektive filmových zábavních periodik vydávaných na našem území v období první republiky a v raných válečných letech⁴⁾ sledujeme, jaké redaktoři využívají strategie, aby aktivizovali čtenáře/diváka nejen ke koupi samotného časopisu, ale i k přímé participaci na dění v popkulturním poli, jakých společensko-kulturních procesů jsou součástí a co mohou vypovídat o dobovém mediálním systému. Podstatné je však i to, jakým způsobem byly tyto strategie interpretovány a používány čtenáři filmových časopisů, tedy do jaké míry se periodikům požadovaná aktivizace dařila.⁵⁾ Odpovědi na tyto otázky nám neposkytují pouze hlavní články, kterými jsou například senzační reportáže ze soukromého života hvězd či nejnovější zprávy ze světa filmu, ale můžeme je nalézt i ve zdánlivě periferních rubrikách filmových časopisů, jež tvoří reklamy, listárny, oddíly věnované soutěžím, kvízům a anketám či apelativní texty podporujících zájem o filmový svět.

Boj o čtenáře

Optickým fenoménem a dokonalou fikcí obrazovou chytá film prostého i školeného diváka. Špatný film může ohrožovati kulturu lidu i národní kulturu více než špatná kniha, dráždivou povahou může účinně podněcovati nezdravá hnutí v divácích a šířiti špatné mravy, zvyky i představy o životě.

Antonín Matula, *Česká osvěta*, 1930–1931.

Ač období první republiky a začátku války bylo v českém prostředí politicky a společensky velice proměnlivé, jeho časopisecká praxe byla ve svých strategiích čtenářského oslovování relativně konzistentní; proto si dovolíme zobecnění v takto dlouhém a dynamickém období. Jedná se o dobu s poměrně etablovaným žurnalismem, ale i relativně jasnou a neměnnou představou, jaký by měl čtenář být a jak by měl být časopisem „vychován“. Od dvacátých let 20. století se v českých zemích rozvíjejí populární časopisy určené širokému spektru čtenářů, společenská žurnalistika začíná být velice oblíbená a zároveň do značné míry přebírá roli učitele dobrého vkusu,⁶⁾ zaměřuje se na konstrukci moderního jedince, k jehož základním atributům patří dobrý vkus, vzdělávání, zdravý životní styl, moderní způsoby bydlení

versity Press 1991. Jean-Luis La utrat , *L'Alliance brisée, le Western des années 20*. Lyon: PUL 1985. Michèle La g n y o v á , Staveniště filmové historie: sociálně kulturní praxe. 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. 45–86. Barbara K l i n g e r o v á , Konečná a nekonečná historie filmu. In: Tamtéž, s. 87–112.

- 4) Text vychází z nadále probíhajícího výzkumu meziválečné kultury a opírá se o analýzu těchto filmových periodik: *Český filmový svět*, *Český filmový zpravodaj*, *Český kinematograf*, *Divadlo budoucnosti*, *Film*, *Filmová hvězda*, *Filmová politika*, *Filmová tisková korespondence*, *Filmová tribuna*, *Filmový kurýr*, *Filmová politika*, *Filmová práce*, *Filmová Praha*, *Filmové listy*, *Filmové noviny*, *Filmové zajímavosti*, *Filmový svět*, *Filmový věstník*, *Kino*, *Kino a film*, *Kinopublikum*, *Kinoreflex*, *Kinorevue*, *Náš film*, *Praha — Hollywood*, *Revue filmu*, *Svět ve filmu*, *Svět ve filmu a obrazech*. Jelikož těchto 28 filmových časopisů zahrnuje zábavní tisk, profesní i tzv. filmovou korespondenci, přesahuje zacílení tohoto textu. Příklady jsou proto vybírány zejména z časopisů zábavních.
- 5) Norman F a i r c l o u g h , *Media Discourse*, London: Edward Arnold 1995, s. 202–203. Srov. Miloš S e d m i d u b s k ý (ed.), *Čtenář jako výzva: Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno: Host 2001.
- 6) Pavel J a n á č e k , *Literární brak: Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951*. Brno: Host 2004. Výchovnou funkci využívají i reklamy na filmy, když je ukazují jako nástroje vzdělání a poučení: „Poučíme je [dcery, které opouštějí domov] filmem, nejlepším výukovým prostředkem moderní doby.“ *Filmový věstník* 3, 1923, č. 1, s. 14.

a smysluplné nakládání se stále se zvyšujícím množstvím volného času, k němuž patřila nejen záliba ve sportu, péče o tělo a zájem o módu, ale i návštěva kina.⁷⁾ Doba krize a první válečná léta pak paradoxně tyto záliby ještě upevňovala; rozvíjel se zábavní průmysl, potvrzovala se tržní hodnota kinematografie a časopisy se stávaly nástrojem propagace sociálního rozvrstvení obyvatelstva a jeho kulturního vyžití.⁸⁾ Do pozice významné, moderní volnočasové aktivity se dostal zájem o svět filmu a roli hrdinů každodenního života začaly zastávat filmové hvězdy.⁹⁾ Se stále rostoucí popularitou kina se tak zvyšovala nejen záliba ve filmu samotném, ale i ve sledování zpráv referujících o filmové výrobě, otiskovaly se fotografie filmových hereček a herců, zprávy z jejich života, stejně jako módní rubriky inspirující se filmovými kostýmy a mizanscénou. Proto se dobře vedená filmová rubrika a filmové zpravodajství etablovaly jako nezbytná součást novinářské praxe — film expandoval nejen do denních listů, ale také do mnoha magazínů a ilustrovaných časopisů.¹⁰⁾

Zprávy o filmu se pravidelně objevovaly už na stránkách novin a společenských časopisů, avšak až přelomové období mezi lety 1915 a 1920, tedy doba vyvazování českých filmových svazů z předlitavské ideologické koncepce a zároveň doba pluralizace časopisecké produkce s přesně vymezenou cílovou skupinou, přinesla seriózní i zábavné magazíny věnující se pouze filmu.¹¹⁾ V souladu s rozkvětem společenské žurnalistiky vznikala v poválečných letech populární filmová periodika, jejichž hlavním cílem bylo pobavit čtenáře/diváka, vzbudit jeho zvědavost a podpořit ho tak v další návštěvě kina.

Na trh přicházela populární filmová periodika dvojího druhu: časopisy produkované přímo některou filmovou společností (např. *Filmový věstník* /1921–1923/, který vydávala korporace Chicagofilm), nebo vznikající pod vedením soukromého majitele, jenž deklaroval objektivitu otištěných informací a absolutní nezávislost na filmovém průmyslu, jak dokládá úvodní motto této podkapitoly (*Kino, Svět ve filmu* /1932; v letech 1932–1934 vycházel pod názvem *Svět ve filmu a obrazech*/ aj.). V meziválečném období vycházelo v Československu přinejmenším 55 doložených filmových časopisů, z toho 10 německy a 4 slovensky.¹²⁾ Jelikož zdejší odbytiště bylo relativně malé a nedokázalo dlouhodobě zachovat při životě 20 až 30 časopisů stejného zaměření, udržely se pouze bohatě ilustrované magazíny, kterým v da-

7) Mezi společenské časopisy, které věnovaly prostor právě těmto moderním fenoménům, patří např. *Eva*, *Salon*, *Elegantní Praha* či časopis pro německy mluvící obyvatele Brna *Elite*.

8) Manifestace trávení volného času ale odpovídaly i eskapistické funkci populární kultury. Pavel Janáček, *Literární brak: Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951*, Brno: Host 2004, s. 56. Srov. Pavel Skopal, *Na cestu kolem světa. Iluminace* 20, 2008, č. 1, s. 85–126.

9) Srov. Naděžda Maštná, *Revue Eva 1928–1932: literatura a výtvarné umění v dobové reprezentativní revue, reflexe proměn životního stylu*. Diplomová práce, Ústav hudební vědy, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno 2011.

10) Jiří Havelka, *50 let československého filmu: Sběrka statistického a dokumentačního materiálu*. Praha: Československý státní film 1953, s. 16–22.

11) Konkrétně se pak jedná o časopisy profesní: *Kino* (1913), *Kinematografický věstník* (1914–1919), *Film* (1918–1919), *Kino* (1919), *Československý film* (1919–1921) aj., v meziválečných letech pak periodikum *Film* (1921–1938), navazující na *Československý film* a *Filmový kurýr* (1927–1944). Dále pak vycházely časopisy zábavní: *Kinopublikum* (1920), *Náš film* (1920), později *Divadlo budoucnosti* (1920–1922), *Český filmový svět* (1922–1928), *Český filmový zpravodaj* (1921–1942), *Kino* (1926–1927 a 1931–1934), *Svět ve filmu a obrazech* (1932–1934) aj.

12) Jiří Havelka, c. d., s. 18–22. Jednotlivé časopisy vycházely jako čtrnáctideníky nebo měsíčníky, a to na 4 až 20 stranách. Ve dvacátých letech bylo zvykem, že textová složka zaujímalá kolem 5 až 8 stran, zbytek prostoru

ném období nehrozila silnější konkurence. Rychlý zánik časopisů mohl mít několik důvodů, přičemž jedním z nich mohla být špatně zvolená finanční strategie jejich majitelů. List, který chtěl po určitou dobu vycházet pravidelně, potřeboval stálý finanční zdroj. Majitelé některých časopisů toto řešili tak, že se napojili na filmovou nebo společenskou organizaci, což se však brzy projevilo i na úrovni periodika. Finanční závislost přispívala k narůstajícímu propagačnímu rázu textů, transparentní reklamě a monotónnímu charakteru jednotlivých rubrik, a snižovala tak atraktivitu časopisu. Majitelé, kteří se nestali spojenci filmových či distribučních společností, se však potýkali s velkou ekonomickou nestabilitou. Jejich časopisy podléhaly velice častým redakčním změnám; počet členů redakce se neustále měnil v závislosti na úspěšnosti prodeje, a proto redakci velmi často tvořil pouze jeden řídící člen¹³⁾ a několik stálých zaměstnanců nebo dobrovolníků,¹⁴⁾ jejichž texty často překračovaly hranici druhořadého psaní.¹⁵⁾ Dokonce i solidnější publicistika se začínala po pár číslech od svého vzniku přibližovat populární či bulvární žurnalistice.¹⁶⁾ V této dynamické situaci se výjimečně můžeme setkat s protipohybem, kdy se z ryze reklamního časopisu vyvinulo periodikum profesionální kvality.¹⁷⁾ Jednotlivé konkurenční strategie a způsoby psaní se propojily v ma-

vyplnila reklama. Od třicátých let postupně přibýval počet článků; reklama nevymizela, ale byla více integrována do textu (z marketingového hlediska nejžádanější prostor představovala dvojstrana listárny nebo román na pokračování). Náklad listu zpravidla nepřesahoval 10000 výtisků. *Kinorevue* proklamovala, že dosáhla nákladu 40000 výtisků, *Svět ve filmu a obrazech* uváděl více než 30000 výtisků. Tyto údaje jsou však pravděpodobně pouze ilustrativní, neboť redakce jich často používala jako zdroj reklamy. Cena časopisu byla zavedena již po pádu rakousko-uherské monarchie a zůstala konstantní u většiny časopisů až do vzniku protektorátu a pohybovala se kolem 1 koruny za výtisk. Malý počet stran osazených textem patrně přispěl k tomu, že skupina čtenářů se často raději složila na jeden výtisk, než aby každý ze skupiny kupoval výtisk vlastní. Vyplývá to z reakcí některých čtenářů, např. z řad školní mládeže. Časopisy dražší než 2,50 Kč na trhu bojovaly o přežití. Lze to doložit na případě časopisu *Revue filmu* (1928), který stál na tuto dobu poměrně vysokou částku — 4,50 Kč — a zanikl tak po dvou číslech od prvního vydání. Co pro odběratele představovala částka vydaná za filmový časopis, můžeme porovnat s průměrnou cenou zboží a služeb v době vrcholné konjunktury na konci dvacátých let. Vstupenka do kina stála kolem 5 korun. V porovnání s touto cenou se jednotlivé číslo časopisu může zdát jako zábava nepoměrně lacinější. Roční předplatné časopisu však činilo již 40–80 Kč, což znamenalo nemalou zátěž i pro nejvyšší průměrný měsíční plat, který pobírali úředníci, tj. 1550 Kč (úřednice jen 842 Kč). Redaktoři časopisu *Divadlo budoucnosti* si tíživou finanční situaci uvědomovali, a proto své odběratele motivovali heslem: „[naš list je] stejně drahý jako dvě housky, lacinější než jedna jízda elektrikou.“ *Divadlo budoucnosti* 3, 1922, č. 1, s. 4. Další údaje viz Václav P r ů c h a, *Hospodářské a sociální dějiny Československa 1918–1992*. Brno: Nakladatelství Doplněk 2004.

13) Např. Quido Emil Kujal v *Českém filmovém zpravodaji* (1921–1942). Jiří H a v e l k a, c. d., s. 18–22.

14) Např. po dobu trvání *Českého filmového světa* (1922–1928) zde figurovalo devět vedoucích pracovníků. Jiří H a v e l k a, c. d., s. 18–22.

15) Vítězslav Č í ž e k, *Český odborný filmový tisk od svého počátku do znárodnění kinematografie*. Praha: Diplomová práce University Karlovy, Filosofické fakulty, Katedry divadelní vědy 1976.

16) Příkladem bulvárním psaním jsou texty do časopisu *Hollywood*, přílohy časopisu *Film*, vydávaného v letech 1927–1932, jehož cílem bylo informovat čtenáře nejen o filmových novinkách, zajímavostech, ale i o soukromí hollywoodských hvězd a odpovědět na jejich zvědavé dotazy. Redakční prohlášení v prvním čísle tohoto časopisu vyzývalo čtenářskou obec, ať se ptá na cokoli, co chce vědět o své oblíbené hvězdě, ať píše o svých zálibách a zejména — ať píše, co nejvíce, jelikož redakce na vše odpoví lépe než jakýkoli „americký ‚answerman‘“. Redakce, Proč vychází „Hollywood“. *Hollywood* 1, 1927, č. 1, s. 1.

17) Tento vývoj můžeme doložit na příkladu *Českého filmového světa*, který ve třetím ročníku začala vést Zet Molas a učinila z něj seriózní časopis reflektující samotné filmové médium a jeho vývoj, situaci českého filmu v rámci světové produkce, otiskovala překlady teoretických textů apod. V roce 1927, pod vedením šéfredaktora V. A. Jarola, se časopis opět přiklonil k populární, bulvární variantě.

gazínu *Kinorevue* (1934–1945),¹⁸⁾ jež se stal jedním z nejdéle vycházejících zábavních žurnálů meziválečného a válečného období, zachovával si vyrovnanou úroveň a kvalitu a systematicky budoval vztah mezi čtenářem, filmem a hvězdami. I proto se mu v tomto textu dostane nejvíce prostoru.

Ač byla kvalita i finanční situace filmových periodik značně heterogenní, jejich redakce byly jednotné v představě o svém čtenáři. Byl jím evidentně člověk žijící moderním životním stylem, pravidelný návštěvník kina podléhající nejen filmovým příběhům, ale i svodům hvězd, toužící obdržet co nejvíce informací o tajemném, filmovém světě a zpráv z jeho zákulisí. Jeho zájem pak často gradoval do posedlosti dostat se přímo do filmového světa, přičemž pro splnění svého snu byl ochotný vyvinout poměrně značnou aktivitu. Proto redakce časopisů byly jednotné i ve své potřebě oslovovat masové publikum, a udržet si tak svou čtenářskou základnu. Později toto úsilí ještě gradovalo, protože hospodářská krize a silná konkurence ze strany nejrůznějších vydavatelů odváděly potenciální abonenty. Začal dlouhý a intenzivní „boj o čtenáře“, který nabýval nejrůznějších podob a inspiroval redaktory zábavního tisku k neustálému vymýšlení nových taktik oslovování a zároveň k vytváření nových reprezentací modelového čtenáře, čtenáře adekvátně reagujícího na podněty ze strany periodika. Tento boj lze vysledovat nejméně ve třech, respektive čtyřech hlavních rovinách — v rovině soutěžní, participační, anketní a aspirantské, kterým odpovídá čtenář-soutěžící, čtenář brakové literatury, čtenář-komentátor filmového dění a čtenář-zájemce o roli filmového tvůrce či herce. Zatímco hry, ať už je představovaly křížovky a hádanky s filmovými motivy, nejrůznější přesmyčky a puzzle sestavované z obrazů z filmu či participační reklamy,¹⁹⁾ a ankety se paralelně a pravidelně objevovaly i v jiných společenských magazínech, poslední dvě strategie oslovování diváků byly zcela specifickým produktem filmového průmyslu.

Filmové časopisy, pro které bylo hlavním cílem informovat diváka o uváděné filmové produkci, byly svým obsahem, stylem i strukturou velmi blízké časopisům společensko-kulturním. Jejich hlavní náplní byly věcné informace o nových filmech, jejich ději a hereckém obsazení, o jejich genezi, jakož i informace technického rázu o kinematografickém provozu či četné reklamy. Nezřídka jim dominovala didaktická a edukačně zabarvená rétorika — návštěva kvalitních, redakcí doporučených filmových snímků se jevila buď jako vhodný způsob trávení volného času, nebo návod pro život moderního člověka. Zábavní filmové časopisy, které chtěly oslovovat širší vrstvy, nezůstávaly však pouze u těchto modů, ale často se napojovaly i na textové praktiky známé z jiných populárních médií.

18) *Kinorevue* vycházela od roku 1934 pod vedením šéfredaktora Bedřicha Rádla, v roce 1941 ho převzala německá společnost Karl Curtis. V roce 1942 se stal šéfredaktorem Quido E. Kujal, který na tento post přišel ze zaniklého *Českého filmového zpravodaje*. Po válce *Kinorevue* zanikla. Lukáš K a š p a r, *Český hraný film a filmář za protektorátu: Propaganda, kolaborace, rezistence*. Praha: Libri 2007, s. 265.

19) Jako příklad lze uvést pět čísel za sebou zveřejňované soutěže s deseti obrázky různých částí těla známých filmových herců. Čtenáři pak hádali, o jaké herce se jedná. První cena byla celoroční předplatné časopisu *Kinorevue*, dalšími oceněními byly knihy povzbuzující touhu po filmové tvorbě (*Abeceda filmového scenaristy a herce*). Časopis při zveřejnění kladl veliký důraz na popularitu dané soutěže: „Soutěž vzbudila opět veliký zájem a ve stanovené lhůtě došlo 28 395 odpovědí. Procento čtenářů, kteří uhodli nejméně předepsaných osm obrázků, je však se zřetelem k celkovému počtu došlých odpovědí nepatrné [...] Redakce uspořádala tuto soutěž pro pobavení svých čtenářů. Po ukončení soutěže však musí konstatovati zcela lokálně, že byla i sama soutěž upřímně pobavena [...] Rozhodně se naše soutěž velmi vydařila. Připravujeme již novou.“ Výsledek naší soutěže, *Kinorevue* 4, 1945, č. 45, s. 61.

Filmoví referenti a osvětoví pracovníci zastávali myšlenku, že filmové publikum je velice jednoduché a že ze své podstaty tíhne k populární zábavě, kterou pouze vyplňuje svůj volný čas. Ač se autoři filmových reflexí velice často dovolávali zlepšení kvality národní produkce a zdůrazňovali, že tvůrci by nikdy neměli být v područí touhy po zisku, stále se opatrně zdráhali překročit jisté meze, za nimiž by se filmy, a psaní o nich, mohly stát pro čtenáře nudnými. Autoři textů zdůrazňovali, že pokud bude tvůrce hledat vlastní a lokálně specifickou filmovou formu, musí být vždy velice opatrný a neustále mít na vědomí původní poslání filmu: „lidé chodí do biografu, prozatím aby se bavili, a ne do národopisného muzea“.²⁰⁾ Obdobný požadavek zábavnosti byl typický pro brakovou literaturu, která si v té době udržovala značnou popularitu nehledě na časté odsudky ze strany osvětových pracovníků. Filmový divák byl proto velice často připodobňován ke čtenáři brakové literatury, což ještě utvrzovaly sociologizující a psychologizující studie.²¹⁾ Nebyla tedy náhoda, že filmové časopisy běžně otiskovaly romány na pokračování, a naopak že v literárních žurnálech nechyběly sloupky s informacemi ze světa filmového průmyslu, ani že reklama spojila román s filmem. Filmoví tvůrci začali záhy spolupracovat s populárními literárními autory, a tak se mnoho českých i zahraničních spisovatelů brakové literatury dočkalo adaptací svých románů.²²⁾ V románech, které byly zfilmované, se objevovaly fotografie z filmů a jejich obálky se plnily portréty herců. Jelikož synergie filmové výroby s literární produkcí, rozhlasem nebo divadlem se po první světové válce stala běžnou praxí, masová zábava integrovala různé druhy populární kultury do jednoho homogenního proudu, a propojila tak knižní publikum s filmovým.

Pro sledování vztahu mezi filmem a divákem je však mnohem podstatnější ustavování nového časopiseckého žánru, ve kterém se spojila konvence brakové literatury s fenoménem hvězd. Filmovou hvězdu — a instituci hvězdného systému obecně — do značné míry definuje život vně filmových vizuálních kódů a narativních postupů, který podporuje a obklopuje publicita a publicistika.²³⁾ Pro celistvě vytvořenou představu o osobnosti hvězdy²⁴⁾ musejí popisy filmových dějů doplňovat historky ze soukromého života, stylizované fotografie být stavěny do kontrastu se snímky z jejího privátního života. Filmová hvězda se na jedné straně identifikuje s fikčním charakterem, na straně druhé mu však uniká, aby si zachovala koherenci hereckého typu, jenž přesahuje konkrétní roli a vstupuje do žitého prostoru — její

20) -ol-, Vývoj našeho filmu. *Český filmový svět* 4, 1924, č. 4, s. 5–6.

21) Např. Jaroslav Frey, knihovník hlavního města Prahy, vydal roku 1929 obsáhlou studii *Psychologie čtenáře*, ve které zkoumá masového čtenáře, jeho motivace k četbě brakové literatury a jeho vkus. Tohoto čtenáře pak srovnává i s filmovým divákem. Frey považuje obě média za velice podobná, avšak kniha je podle něj kinu stále nadřazena. Divák ztrácí možnost individuální volby a jeho pasivní úloha se prohlubuje. Divák si nevybírá konkrétní program, místo nebo čas, nevolí si ani tempo vstřebávání informací. Masový čtenář je proto mnohem svobodnější, vnáší do četby individuální pohled, a tím neztrácí naději, že se dokáže z masy vydělit (a vyspět). Jaroslav Frey, *Psychologie čtenáře*. Hodonín: Nakladatel F. Langdráf 1929, s. 137.

22) Např. Josef Skružný: *Páter Vojtěch*, Jan Klecanda: *Sextánka*, *Osada mladých snů*, Maryna Radoměrská: *Světlo jeho očí*, *Krb bez ohně*, Popelka Biliánová: *Do panského stavu*, *V panském stavu*, *Matka Kráčmerka* aj.

23) DeCordova vidí základní napětí ve vztahu mezi divákem a hvězdou právě jako napětí mezi institucí hvězdného systému a mezi narací a vizuálními kódy dominantního, klasického filmu. Richard deCordova, *Dialogue. Cinema Journal* 26, 1987, č. 3, s. 56.

24) Tedy osobnosti hvězdy (star persona), kterou tvoří soubor veškerých mediálních fragmentů. Alan Lovell, *I Went in Search of Deborah Kerr, Jodie Foster and Julianne Moore but Got Waylaid...* In: Thomas Austin – Martin Barker (eds.), *Contemporary Hollywood Stardom*. London: Arnold 2003.

obraz v sobě spojuje jak obrazy jednotlivých rolí a stylizované portréty, nedostupné hvězdy, tak momentky zachycující obyčejného člověka s běžnými problémy. Fenomén hvězdy se tedy rodí v prostoru mezi diegezí a diskursem²⁵⁾ a mezi veřejnou a soukromou sférou. V tomto meziprostoru vznikají příběhy obklopující život hvězdy, legendy, jež tento hvězdný status upevňují. Legendární historky zároveň podporují divákovu identifikaci s hvězdou a aktivizují jeho touhu jakkoli se jí přiblížit. Zatímco informativní filmové časopisy a časopisy šířejí společenské popisují buď diegetickou rovinu, či rovinu diskursu, populární filmové časopisy se formují právě v tomto meziprostoru náležejícímu hvězdám.²⁶⁾ Participují na vytváření fiktivních mýtů o filmovém světě, ačkoli se hlásí k autentičnosti; na jedné straně popisují hlavní atributy hereckých ikon, jako je krása a úspěch, ale také pády a selhání, na straně druhé zdůrazňují jejich každodenní život nikterak vzdálený životu čtenářů.²⁷⁾ Proto se na jejich stránkách objevují portréty hvězd, ve kterých se spojují obě polohy a nejrůznější kontrasty hvězdného diskursu. Dobové portréty do značné míry kopírovaly narativní struktury a stylové konvence brakové literatury a románů pro ženy, obsahovaly mnoho dramatických, srdceryvných či komických zápletek, docházelo v nich k vrstvení akce, objevovaly se četné detaily jedné scény apod. Jako příklad lze uvést úryvek ze životopisu začínající hvězdy, budoucího idolu, Rudolpha Valentina:

Byl jsem úplně zkrušen a bez zaměstnání. Stal jsem se citlivým. [...] Byl pro mne skutečným dobrodincem, neboť mne dal dopis na Mr. Warda, správce sudů, jehož prostřednictvím byl jsem přijat na učení v zahradnictví v Central Parku, pokud nebudu s to složit zkoušku a dosíci tak pravidelného místa. Abych mohl býti živ, během výuční doby, Mr. Bliss vyměřil mne peněžitý obnos. Pracoval jsem tvrdě po celý měsíc a pak jsem se přihlásil v kanceláři ke zkoušce a abych byl registrován mezi pravidelné pracovníky. [...] Hlad, opuštěnost, noci bez střechy nad hlavou, pocit hany a výčitek — v tom všem spočívalo moje pokoření. [...] Byl jsem vyhozen z jednoho bytu za druhým. Během dvou měsíců změnil jsem čtyřikrát či pětkrát bydliště. Častokrát podrželi si moje šaty, místo nájemného. Mnoho věcí jsem zastavil.²⁸⁾

Filmové prostředí bylo představováno jako místo, které odpovídá divácké/čtenářské zkušenosti, je obýváno „obyčejnými“ lidmi, jimž se podařilo za pomoci nejrůznějších náhod dostat do světa showbyznysu.²⁹⁾ Lída Baarová na vrcholu své domácí kariéry, těsně před kontraktem s německou UFA prohlásila:

25) Miram Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge — London: Harvard University Press 1991, s. 246.

26) Richard Dyer definuje tento obraz (star image) jako extensivní, multimediální a intertextový, který je ve výsledku nutně polysémickou strukturou — což se pochopitelně odráží i na často ambivalentní a kontrapunktické povaze časopisů. Richard Dyer, *Heavenly Bodies*. New York: Routledge 2004, s. 3.

27) Spolu s importem filmů se v českých periodikách hojně objevovaly i příběhy vycházející z rozvinutého hollywoodského systému. Pro představu například ve 3. ročníku časopisu *Kinorevue* (1936–1937) se objevilo 70 portrétů zahraničních a 17 českých hereckých hvězd či filmových tvůrců, ve 4. (1937–1938) ročníku byl tento poměr 29 zahraničních a 6 českých portrétů.

28) Rudolf Valentín, *Povídka mého života*. Kino 1, 1926, č. 10, s. 4.

29) Miriam Hansenová ukazuje, že právě zdůrazňování náhody hraje velkou roli při ustavování hvězdy. Objevování filmového herce či herečky a jeho či její nadřazení nad ostatní členy hereckého kolektivu je spojováno

[M]ůj život je život prostého mladého děvčete. [...] Lidé si ovšem život herečky představují jinak. Ale to už je takové — s pojmem *herečka* a *filmová* zvlášť jsou sloučeny skandály, nezřízený život, ohromné gáže, blahobyť etc. — krátce musí být opředena něčím záhadným. Vidím to na očích děvčat, které ke mně chodí pro podpis.³⁰⁾

Tato hybridní platforma dala vzniknout mnoha specifickým projevům, které dovolovaly i jistou míru interaktivity — a to díky prolínání semiprivátního prostoru čtenáře a hvězdy. Četba příběhů zprostředkovávala divákům/čtenářům kontakt s filmovým světem, avšak mnoho z nich toužilo po bližším a aktivnějším vztahu, který byl problematictější a hůře dosažitelný. Na druhou stranu byl totiž svět filmu popisován jako tajemný, nadlidský ne-prostor neznámé lokace s neprostupnými hranicemi: „Je to posvátné místo, kam nikdo nesmí vniknout a kde je pracovní řád přísný, aby postup práce nebyl ničím rušen.“³¹⁾ Ač se v textech zdůrazňovala role náhody, veškeré proměny ve světě filmových hvězd byly zároveň popisovány jako důsledek osobních vztahů a konexí. Pokud by čtenář o vstup mezi známé osobnosti usiloval, musel by se napojit na některý z koncových článků této sítě vztahů a doporučení a právě s jeho pomocí být do uzavřeného světa uveden. Čtenářům-adeptům bylo naznačováno, že jedním z takových článků je právě filmové periodikum a že je tudíž výhodné dostat se k němu co nejbližší a co nejdéle setrvat v jeho blízkosti. Zde se objevuje další z četných paradoxů publikační praxe filmových periodik: redakce čtenářům připomínala, že do světa showbyznysu nikdo z nich nemůže proniknout, zároveň však podporovala iluzi, že právě jejich magazin tento vstup vyvoleným zájemcům zprostředkuje — a to právě díky své pozici v prostoru mezi filmovým světem a každodenností.

První kontakt se světem filmových hvězd umožňoval samozřejmě fenomén fanouškovství, který časopisy rovněž do značné míry podporovaly. Redakce svým čtenářům dopomáhaly zejména se sběrem podpisů známých osobností a velice ochotně poskytovaly jejich adresy, mnohdy na úkor soukromí a bezpečnosti jmenovaných.³²⁾ Fenomén uctívání filmových hvězd a jeho podpora na mnoha frontách zásadním způsobem utvrzovaly zcela iluzorní představu, že vztah mezi světem filmu a žitým světem, respektive mezi hercem a divákem je skutečně důvěrný a že komunikace s hvězdou je živá a reciproční. Čtenář se proto mnohdy nespokojil pouze s adresou, ale dožadoval se stále intimnějších informací ze života svého oblíbence a většího „sblížení“ s ním.³³⁾ V průniku mezi narací brakové literatury líčící hvězdu jako obyčejného člověka a podporou sběru autogramů se pak nacházely smyšlené sondy do soukromí herců či fiktivní rozhovory:

s mýtem, že velkou roli zde sehrálo filmové publikum, což vyvolává představu divácké participace na vytváření hvězdných pozic. Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge — London: Harvard University Press 1991, s. 248.

30) Anon., U Lidy Baarové. *Kinorevue* 1, 1934, č. 9, s. 170.

31) René Guetta, Hvězdám blíž: Pod nebem Hollywoodu. *Kinorevue* 1, 1935, č. 20, s. 392.

32) Například časopis *Kino* disponoval pravidelnou rubrikou: *Chcete jim psát?* s podtitulem *Adresář amerických filmových hvězd*.

33) Podpůrné samozřejmě byly i texty, ve kterých redaktor popisoval svou cestu za filmovými hvězdami. Článek z roku 1938 „Chcete hledat hvězdy?“ odhaluje falešné chování periodik, respektive filmových agentur, které zájemně poskytují nesprávné adresy, aby ubránily filmové herce před ataky fanoušků. Jaroslav Svára píše: „Jako pořádný filmový fanoušek jsem měl po svém příjezdu do Hollywoodu napsány v notýsku všechny adresy hvězd z rubrik časopisů, odpovídajících všetečným čtenářům, a tak jsem se samozřejmě hned druhý den vypravil na

[Charles Chaplin říká, že má] oči hnědé, vlasy však již silně prošedivělé, třebaže mu teprve 39 let... Povahově trochu nervosní a samotář. [...] Velmi rozpačitý před více lidmi. [...] Hraje na piano a saxofon. [...] Věří orthodoxnímu socialismu. [...] Když nefilmuje, loví ryby na Catalině u Los Angeles. [...] Adresa číslo 1416, La Brea Ave, Hollywood, Kalifornie. Tam je jeho ateliér. Bydlí ve svém zámečku v Beverly Hills, hollywoodské čtvrti.³⁴⁾

Takto vystavěné texty podporují strategie hvězdného systému, z nichž se napájí recepční modus, který se postupně vzdaluje modu klasického diváctví³⁵⁾ — tradiční potřeba individuálně a neviditelně se vnořit do filmového příběhu je nahrazována kolektivním a přiznaným sledováním vnějšího prostředí obklopujícího filmový příběh, tedy pozorování života vně filmu. Status hvězdy lze mnohem spíše vnímat jako stroj na žití než stroj na snění,³⁶⁾ který je doménou klasického hollywoodského stylu; identifikace s hvězdou překračuje prostor kina a formuje divácké životní vzory. Tím, že filmová periodika zveřejňují zdánlivě pravdivé příběhy ze života hvězdy a podtrhují jednotlivé spektakulární (ač často prezentované jako všednodenní) momenty, aktivizují tento odlišný modus a apelují tak na to, aby čtenář opustil pasivní pozici diváka sedícího v kině a začal se mnohem více podílet na životě okolo filmu, aby aktivně komunikoval s daným periodikem, přestupní stanicí do světa filmu, a dokonce, aby se začal angažovat v samotné filmové tvorbě.

„Jak se dělá film?“ Čtenář aspirující na pozici filmového tvůrce či herce

Filmová báchorka se skrývačkami

Byl jednou jeden filmový výrobce. Samozřejmě veliký *boháč*. A taky dělal filmy. A jaké!

Co vám ostatně budu povídat: žil v Československu.

K tomu výrobcí přišel *plachý* muž, kterého sem *dohnal* hlad. Byl to libretista a *ví to vážená* redakce, že ho ten nabob *očekával* a přivítal s otevřenou náručí a *pospíšíl* si, aby, chvále Boha a Syna, pomohl mu svléknouti *kabát o vánočním bílém týdnu nový* zakoupený.

Kinorevue, 1938.

Mobilizace čtenáře vycházela z opakovaného zdůrazňování náhody, která vedla filmového tvůrce či herce ke slávě, a zároveň z potvrzování všednodennosti hvězdného života. Tyto dva nové aspekty filmového průmyslu se slučovaly s podporou soutěživosti populárně společenských periodik a jejich výchovným rozměrem. Můžeme se tak setkávat více než kdy jindy

číhanou. Vrazil jsem pár dolarů do taxíku [...] a hnál se vesele podle adres na příslušná místa. Když jsem se však přihnal do zaslíbených končin, objevil jsem na svých adresách prapodivná obydlí. Jednou to byla lepší kůlna, po druhé rozbitá chalupa a po třetí místo už ani nehledal. Udiveně jsem vystoupil a zjistil, že tam hvězdy vůbec nebydlí!“ Jaroslav Svára, *Chcete hledat hvězdy?* Kinorevue 4, 1938, č. 45, s. 66. Takovéto texty sloužily jednak jako reklama periodiku, které otisklo demystifikaci, a zároveň jako návod, jak se má fanoušek chovat, chce-li proniknout do obydlí svého idolu.

34) Anon., *Víte o Chaplinovi?* Český filmový svět 5, 1928, č. 9, s. 4.

35) Richard de Cordova, *Dialogue*. Cinema Journal 26, 1987, č. 3, s. 55–56.

36) Robert Clyde Allan – Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice*. New York: McGraw-Hill 1985, s. 172–186.

s obrazem diváka, který zcela propadl až „chorobné“ touze po filmování, nevyčleřitelně snil o herecké slávě a prestiži spojené s povoláním filmového tvůrce a zároveň plně důvěřoval periodiku, že jej z této „choroby“ vyléčí a poskytne mu návod, jak do filmu skutečně plně proniknout.

Konzumenti mohli podle časopisů aspirovat pouze na dva typy pozic — na pozici herce nebo scenáristy.³⁷⁾ Časopisy opakovaně vyzývaly čtenáře, aby zasílali náměty na nové filmy, nebo aby se zapojili do konkurzů na filmovou roli. K výhře v soutěži o „nejlepší“ scénář se většinou pojila i vysoká finanční odměna, která k účasti podněcovala mnoho v oboru neškolených čtenářů.³⁸⁾ Soutěžící autoři, obklopeni příběhy o známých osobnostech, věřili, že díky svému námětu budou mít nejen šanci vydělat peníze, ale se stanou také součástí nedostupné říše filmu, jak svědčí dobový komentář: „Jsem přívržencem filmového umění a nemaje v tomto oboru žádných známostí, rozhodl jsem se po vzoru pana Vl. Slavínského, že si libreto napíši sám a pak že budu moci již nějakým způsobem dostat se do filmového prostředí.“³⁹⁾ Průběh soutěže však nepodléhal žádné kontrole a zadání byla často vypisována, aniž by byla jakákoli šance na zfilmování vítězného námětu. Komentáře k zaslaným scénářům, publikované na stránkách periodik, byly výhradně kritické, avšak neopomněly neúspěšného autora povzbudit k tomu, aby ve svých scenáristických ambicích pokračoval a odesílal nové verze: „Osudné štěstí. A. K. počátek libreta jest zajímavým, zbytek jest temným, barbarským a triviálním. Zajímavým jest sloh, který jde touze stupnicí. Musíte tomu věnovati více času, to nesmí být omluvou.“⁴⁰⁾ Docházelo i k tomu, že soutěž bez ohlášení skončila, přičemž výhra zůstala nevyplacena. I když byla většina falešných soutěží odhalena jako podvod, naivní konzumenti znovu podléhali reklamní strategii, která zdůrazňovala nenáročnost psaní scénáře oproti jiným uměleckým formám vyjádření. Jak je však zřejmé, v nemálo případech byly tyto soutěže pouze další v řadě jmenovaných taktik, jak vzbudit zájem stávajících odběratelů, respektive jak si získat nové abonenty.

Vliv brakové literatury na psaní medailonků filmových hvězd se infiltroval i do soutěžních rubrik. Zmiňované konvence populárních literárních žánrů se nezřídka stávaly základ-

37) Práce režiséra byla spojována s přirozeným talentem a nezpochybnitelnou autoritou, proto ve filmových časopisech nebyla „inzerována“ jeho pozice vhodná pro neškoleného začátečníka. Avšak v denním tisku se objevují i výzvy filmovým amatérům, jejichž filmové pokusy by někdy v budoucnu mohly přesáhnout privátní oblast — „filmy z dovolené, z prázdnin, rodinný filmový archiv, soukromá představení v kruhu rodiny a přátel, veřejné soutěže, pocty, plakety, vavříny a kdovíco všechno!“ Anon., *Morbus filmi. Literární noviny* 12, 1939, č. 7, s. 138–139.

38) Často se v časopisech vyskytovaly pobídky produkčních společností na zaslání scénáře s tématy z národních dějin. Např. společnost Lloydfilm a. s. vypsala soutěž na „nejlepší svérázné, úplně pro film zpracované náměty, týkající se Čsl. Republiky (pravěku, dějin kultury atd.), mající význam světový“, odměna podle umístění činila 5000, 3000 a 2000 Kč. Anon., *Soutěž na filmové náměty. Divadlo budoucnosti* 2, 1921, č. 4, s. 4. Dalším příkladem byla soutěž české obce sokolské, která roku 1937 prostřednictvím *Českého filmového zpravodaje* zveřejnila tyto podmínky: „Do soutěže se přijímají pouze původní náměty na celovečerní hraný film z probuzenecké doby, ve které vznikl Sokol [...]. Námět musí být zpracován jako román, kde ani motiv milostný není vyloučen, osoba dr. M. Tyrše nemá však vystupovat příliš do popředí, odměna 2500 Kč, a druhý námět na nejlepší myšlenku jak nafilmovat X. všesokolský slet v Praze 1938, odměna 4000 Kč.“ Anon., *Soutěž. Český filmový zpravodaj* 17, 1937, č. 21–22, s. 1. Objevovaly se však i soutěže podporující jednotlivé odvětví státního průmyslu či složek státní obrany; například soutěž „nejlepšího původního námětu (synopsis) filmového libreta celovečerního, který by poutavým způsobem upozorňoval na výhody a užitečnost letectví“. *Český filmový svět* 5, 1927, č. 10, s. 13.

39) Anon., *Z pošty oblíbeného kinoherce. Filmový kurýr* 2, 1928, č. 9, s. 3.

40) Anon., *Libreta zaslaná naší redakci. Český filmový svět* 2, 1924, č. 6, s. 24.

ní formou popisující osudy jednotlivých respondentů,⁴¹⁾ velice talentovaných, ale žijících v bídě, nenápadně připomínající citovanou pasáž ze životopisu Rudolpha Valentina. Autor, který chtěl uplatnit své trampské libreto, píše:

Píši v malé dřevěné chyšce pod doškovou střechou. Psacím stolem jest mi velká bedna a křeslem postel. Chyška jest přístavkem k maštali a nemá oken. Chci-li vidět, musím mít otevřené dveře. Ani výhled není právě vábivý. Pohlédnu-li přímo, dívám se do louže.⁴²⁾

Stejně jako sloužily čtenářům životopisy hvězd jako vzor pro vlastní korespondenci, stávaly se pro ně i příkladným modelem detailní informace o vzhledu jednotlivých herců. Ape-lativní a edukační rétorika textů toto ještě podporovala tím, že vyzývala čtenáře, aby volili pro úpravu svého zevnějšku i pro formování těla způsoby, které byly vlastní právě hvězdám.⁴³⁾ Periodika poskytovala nepřeborné množství rad, jak se správně líčit a česat, jaký zvolit styl oblékání či jaká sada cviků je pro dokonalou postavu nejvhodnější.⁴⁴⁾ Jelikož stejně jako v brakové literatuře a dalších projevech populární kultury byla i ve filmové sféře klíčovým faktorem stereotypizace a nulová originalita, nikoli talent a zkušenost, bylo právě splnění zadaných a vysledovaných kritérií vnímáno jako základ pozdějšího úspěchu.

Čtenáři byli rovněž neustále podporováni v tom, aby aspirovali na filmovou kariéru a život hvězdy si bez váhání vyzkoušeli. Pozadí těchto rad tvořily nejen pasáže popisující hvězdy jako obyčejné lidi, ale i neustálé utvrzování čtenářů, že pozice herce je velice nestálá a herce je velmi často nahrazován novým hercem podobného typu. Díky takto prezentované fluktuaci nevypadal sen „být hercem“ zdaleka tak iracionálně, jak by se vnějšmu pozorovateli mohlo zdát, a i proto byla tato taktika oslovování velice úspěšná. Míru obětavosti zájemců, stejně jako moc vzorové vizáže, sníženou sebekritičnost a nedostatek reflexe, dokládá například tento dobový text: „Bratr Rudolfa Valentina Alberto Gugliemi podrobil svůj nos třetí operaci a je nyní podle lékařských bulletinů slavnému Rudolfovi naprosto podoben. Jeho kariéře u filmu nestojí prý již nic v cestě.“⁴⁵⁾ Fanoušci byli udržováni v přesvědčení, že díky vytrvalosti, správnému líčení a ustrojení — a za pomoci školení a cvičení, které mohou vykonávat podle návodů zveřejněných v jejich časopise⁴⁶⁾ — se mohou přiblížit obrazu hvězdy a kdykoli ji tak zastoupit.

41) A pro obraz diváka není podstatné, zda byl autorem čtenář ovlivněný četbou časopisu, nebo samotní redaktoři. Nelze se dopátrat, zda byly tyto dopisy čtenářů skutečné, nebo zda vznikaly v redakčním okruhu, aby vyplnily listárnu a navodily dojem, že o časopis a jím vyhlašované soutěže a konkurzy je veliký zájem.

42) Anon., Námět z chyšky. *Kinorevue* 5, 1938 č. 8, s. 142. I u adeptů ze studentských kruhů byl často zmiňován jejich trpký a těžký život. Např. Karel S. píše, že by se rád stal kapelníkem velkého jazzu nebo filmovým hercem. „Zatím mi brání nedostatek finančních prostředků, abych se mohl věnovati studiu. Mám jenom nevlastní matku. Otec mi zahynul na dole Nelson.“ Karel S., Český člověk je pilný. *Kinorevue*, 4, 1938, č. 50, s. 502.

43) „Věčně krásná a tajemná Greta Garbo volí pro každý rok svůj nový typ, podle něhož spěchají její imitátorky na celém světě rychle se přizpůsobiti. Po dlouhých, rozevlátých vlasech poslední doby překvapila Greta Garbo zcela prostým chlapeckým účesem.“ Anon., Garbo 33. *Svět ve filmu* 1932, č. 2, s. 5

44) Např. rubrika Moda, Kosmetika, Elegance, kterou pravidelně otiskoval ve 20. letech *Český filmový svět*. Srov. Martin Frič, O filmovém líčení. *Kino* 1, 1926, č. 5, s. 5. Jan Kolář, *K filmu*. Praha: Fechtner a spol. 1927.

45) *Český filmový zpravodaj* 5, 1928, č. 8, s. 4.

46) Např. V. R., Chcete k filmu? Několik poznámek k námi chystanému kursu filmového umění. *Český filmový svět* 5, 1927, č. 11, s. 4. Tato rubrika, byla pravidelně otiskována až do říjnového čísla 2, roku 1927.

Obdobou soutěží o nejlepší scénář byly foto-soutěže: zájemce o filmovou kariéru zaslal svou fotografii a časopis slíbil, že ji nabídne k posouzení filmovým producentům.⁴⁷⁾ Dále pak otiskoval sliby brzkého získání role a blížícího se natáčení, které byly ve většině případů pouhou iluzí a reklamní strategií. Mezi probuzením čtenářova zájmu a jeho definitivní rezignací na hereckou kariéru muselo vzniknout vakuum, pomyslný prostor čekání, ve kterém mohl zábavní tisk získat na určitou dobu stálý okruh odběratelů. Pro časopis ve finanční tísní byla strategie foto-soutěže možností, jak poměrně rychle zabezpečit existenci listu na příštích čtrnáct dní. Časovou prodlevu omlouvaly fráze typu: vyjednáváme vaše uplatnění, mějte trpělivost. Manévrovací prostor nebýval zpravidla delší než deset čísel. Byl-li tento konkurz falešný,⁴⁸⁾ po uplynutí slibované doby časopis buď otiskl omluvu všem zúčastněným, přičemž vinu svaloval na neschopné producenty, nebo se k věci nevyjadřoval vůbec. Třetí, nejběžnější variantou bylo, že časopis zanikl, čímž podal o kvalitě celé foto-soutěže zcela jasné komuniké.⁴⁹⁾

Zájemci o pozici filmového scenáristy či herce byly utvrzováni v představě, že se do vysněného světa filmu dostanou častou sebeprezentací na stránkách periodika. Jako ukázkový příklad neústupného žadatelství o filmovou roli můžeme jmenovat dopisy zveřejňované od konce třicátých let do počátku let čtyřicátých v časopise *Kinorevue* od Viléma Čakana, podepisujícího se většinou anglickou varietou svého jména Willy Čakan. Případ tohoto čtenáře-kariéristy a ukázka jeho strategií si zaslouží větší pozornost, protože je skutečně příkladným vyvrcholením odlišné recepce a specifické interpretace předkládaných výzev, a rovněž ukazuje, jak byl dobový diskurs prosycen představou vzájemné propojenosti filmu, filmového průmyslu, hvězdného systému, filmových magazínů a aktivního, modelového čtenáře.

47) Např. *Svět ve filmu a obrazech* uspořádal roku 1934 velkou soutěž, zaměřenou na dívky do 20 let, které by rády účinkovaly v hlavní úloze filmu PANENSTVÍ. (Naše filmová soutěž. *Svět ve filmu a obrazech* 2, 1933, č. 14, s. 2.) Ač nakonec roli získala Lída Baarová, a nikoli tedy výherkyně konkurzu, fotografická soutěž se setkala s nebývalým ohlasem a pravidelně byla vyhlašována až do třicátých let. Po třech číslech byl titulke zadání pozměněn — „naše soutěž trvá pro další filmy“, přičemž hlásit se mohli páni a dámy bez omezení věku. Od čísla 14 do čísla 62 bylo zveřejněno celkem 373 fotografií dívek (všechny do 25 let) a 305 fotografií mužů (až na 3 výjimky rovněž do 25 let). Někteří účastníci se nechávali namísto vlastních jmen titulovat podle charakterové vlastnosti nebo oblíbeného herce: Dr. Mabuse, Morava v masce upíra, Chaplin, Štěpánov s buřinkou, Kantor Ideál v masce Lamačovy slavné kreace, Značně skromný, Velmi skromný apod. Tento jev převládá více u mužů než u žen. Dámy preferovaly jednoduše zapamatovatelné zkratky vlastních jmen.

48) Bylo by nepřesné tvrdit, že se žádný čtenář filmového natáčení nikdy nezúčastnil. Režisér Oldřich Kmínek uvažoval roku 1926 o začlenění několika abonentek do snímku „Jáma“. Název se během měsíce změnil na „Dcera země“ a poté byl projekt zastaven úplně. (*Filmová hvězda*, 1926). Na základě propagační foto-soutěže časopisu *Hvězda* se uplatnily tři dívky ve filmu SVĚTLO JEHO OČÍ režiséra Karla Špeliny, slečna Lola Janečková dokonce získala významnou úlohu, druhou hlavní ženskou roli. *Svět ve filmu a obrazech* umožnil několika vybraným adeptům účast na natáčení filmu SEJDE S OČÍ, SEJDE S MYSLI od J. R. Engela. Anna Špánková získala příslib na roli v některém z příštích filmů Leo Martena, o její skutečné spolupráci však chybí důkazy.

49) V roce 1927, když se čekalo na schválení dovozních kvót, jež by nutně znamenalo zvýšení produkce českých filmů, se výzvy ke vstupu do filmu začaly množit. V *Českém filmovém světě* se můžeme setkat například s takto formulovanou reklamou: „Vaše touhy mohou být splněny! Očekávaným zavedením kontingentu (ochrany českého filmu) zlepši se naše situace v poměru ku produkci zahraniční. Budme připraveni! Hledáme dle vzoru hollywoodského filmu spojení s pokud možno největším počtem dam i pánů majících úmysl, snahu i touhu věnovati se a hráti ve filmu! Přihlašte se ihned.“ *Český filmový svět* 4, 1927, č. 10, s. 23.

Případ Willyho Čakana aneb Rudolpho Valentino se vrací

Český film trpí zejména nechutí producentů objevovat nové typy a dáti příležitost mladým talentům, aby se uplatnili. Stále se vracejí tytéž tváře ve stejných šablonovitých figurkách.

Svět ve filmu a obrazech, 1932

Bližší informace o Vilému Čakanovi se můžeme dozvědět pouze ze zveřejněných textů v časopise *Kinorevue*, proto nelze odhadnout, do jaké míry jsou pravdivé, do jaké míry jsou fikcí dopisovatele či konstrukcí redakčního okruhu. To však nemění nic na tom, že pro textovou analýzu zaměřenou na odhalování obrazu modelových diváků-čtenářů jsou pravidelné vstupy takto koherentně podávané osobnosti aspiranta, ochotného udělat vše pro to, aby se stal filmovou hvězdou, vskutku vypovídající. Z nejrůznějších náznaků můžeme předpokládat, že Čakan pocházel z početné rodiny, vyučil se holičem a své profesi se věnoval ve Slezsku do konce třicátých let, kdy absolvoval vojenský výcvik. Po návratu domů se rozhodl proniknout do filmového světa tím, že bude stránky *Kinorevue* okupovat tak dlouho, dokud nedostane smlouvu na natáčení hlavní filmové role.⁵⁰⁾ První zmínka o něm pochází z roku 1937, a to ze strany redakce, která tak vytvořila obraz, jenž po celou dobu snažení Willy Čakana doprovázel. Jedná se o ironický komentář, kterým redakce reagovala na původní dopis, v němž si Čakan vymezuje jasnou časovou hranici svého úspěchu, tedy rok 1940, do něhož chce získat angažmá na Barrandově či se dostat přímo do Hollywoodu.

Zn. Vilém Čakan, *Karvinná* [sic]: Ani nevíte, jak se těšíme na rok 1940, kdy podle svých údajů zazáříte na filmovém nebi jako hvězda první velikosti a zastíníte hravě i naše velké mimy Pižlu a Žižlu! Doufáme, že nám pak neopominete zaslati svou kadeř, abychom ji uschovali mezi své redakční relikvie.⁵¹⁾

V roce 1938 byl nucen svou vysněnou hranici posunout až do roku 1942 kvůli vojenské povinnosti. Fanouškům oznamuje: „Tedy prosím, rok 1942 si zaznamenejte, kdy má hvězda zazáří na nebi filmovém.“⁵²⁾ Nicméně už na přelomu let 1939 a 1940 začal znovu posílat dopisy, psát lichotky i výhrůžky, jak v českém, tak v anglickém jazyce, plné gramatických nedostatků.

Don't be frightened. I'm not drunk. It's not money I want. It is my life. Don't be horrified at me — you must hear with me whilst I implore it. My life, my honour, my reason, are all at your mercy; if you fail me, I am lost. Death would not have driven me to this extremity. [...] I have gone too far to pause before I see the end. You are intelligent enough, I fancy, to imagine the rest. Serve me, dear Sirs, and save Your friend. Nashledanou, zdraví všechny příznivce filmu R. V.⁵³⁾

50) Letmé zmínky v časopisech doplňuje krátký rozhovor s Vilémem Čakanem otisknutý na výzvu čtenářů v *Kinorevue* v roce 1940. Vilém Č a k a n, Nový Valentino volá! *Kinorevue* 7, 1940, 17, s. [2].

51) *Kinorevue* 4, 1937, č. 7, s. 122.

52) Willy Č a k a n, Svět počká na Valentina. *Kinorevue* 4, 1938, č. 31, s. 362.

53) *Kinorevue* 6, 1939, č. 15, s. 282.

Stejně jako mnoho jiných kariéristů se Willy plně identifikoval s hercem Rudolphem Valentinem, tvrdil dokonce, že je jeho reinkarnací a je tak pokračovatelem jeho absolutního talentu.⁵⁴⁾ Zdůrazňoval, že právě z tohoto důvodu se musí za každou cenu (byť za cenu vlastní smrti) dostat k filmu.

Prosím, udělejte mi tu radost a povolejte si mne co nejspíše do Prahy ke zkušebnímu snímku do ateliérů na Barrandov. Nebude toho nikdo litovat, skutečně ujišťuji, již déle nemohu čekat, prosím upozorněte, doporučte mne třebaš kdekoliv, jen abych mohl dokázat, že jsem skutečně já nástupce Valentina. Dokáži to, co druzí by potřebovali k tomu léta, aby dosáhli toho úspěchu. Ovšem, podotýkám, neumím nic, ale na žádost udělám vše, co si jen budou přát (?) [...] Hru, kterou chci vytvářet jako budoucí „star“ filmu, v byla takového stylu, která se ještě vůbec neobjevila.⁵⁵⁾

Willy Čakan rovněž vyzdvihoval, že mu „nic“ nečiní potíže, dokonce by sám zastal nebezpečné kaskadérské scény. Mnoho časopiseckých textů totiž zdůrazňovalo exhibičnost a spektakularitu hereckého umění, na úkor propracované narativní zápletky. Zdálo se tak, že herectví je druhořadá záležitost, která přichází jako by mimoděk spolu s talentem jiného druhu. I ostatní adepti, přesvědčení, že jejich talent musí být nutně objeven, proto vypisovali do dopisů redakcím veškeré dovednosti, které by mohli uplatnit ve filmu, jako byl zpěv, humor, sportovní výkony, tanec, hra na hudební nástroj atd. či automaticky přejímali vlastnosti, kterými na plátně disponovali populární herci.⁵⁶⁾

Čakan nebyl pouze jedním z mnoha neúnavných zájemců o vstup do světa filmu, ale postupně se stal zástupcem a mluvčím všech kariéristů, zájemců a adeptů, jimž přislíbil, že tím, že do roku 1940 určitě pronikne do filmového světa, jim poskytne konečně satisfakci. Křiklavá, místy až agresivní sebe prezentace budila u čtenářů velký ohlas — na jedné straně se okolo jeho osoby zformovala nemalá skupina fanoušků, která horovala pro podporu nového Valentina, na straně druhé pak sekce odpůrců nabádajících k rozumu v této kauze. Jeho podporovatelé se ve svých obdivných projevech přiblížili chování fanouškům skutečných filmových hvězd — psali dopisy, že se Čakan musí nezbytně dostat k filmu,⁵⁷⁾ dožadovali se jeho fotografií s podpisy a skládali na jeho počest oslavné básně:

54) Rudolphu Valentínovi, zejména po jeho smrti v roce 1926, se v českých periodikách dostává mnoho prostoru; na pokračování vycházel již zmiňovaný životopis, mnoho čtenářů se k němu připodobňovalo, jiní psali že doufají, že se brzy najde Valentínův nástupce, a jeho jméno bylo využíváno jako reklamní prostředek: „Pravá příčina smrti R. Valentina je zjevná z této sentence: ‚Kdo nečte *Kino*, umře jako Rudolf Valentino.‘“ *Kino* 1, 1926, č. 1, s. 5.

55) Vilém Č a k a n, Valentino mluví. *Kinorevue* 6, 1939, č. 2, s. 21.

56) Pod vlivem podmanivého kouzla animovaných filmů někteří adepti dokonce inzerovali, že skvěle malují, a mohli by tak s pomocí redakce dobýt svět, stejně jako se to podařilo Waltu Disneymu.

57) Čtenář Jaroslav Pavel píše o svém nadšení z objevu W. Čakana v časopise *Kinorevue*. Píše: „Jsem omráčen. Kdo to na mně hledí? Heureka... Toť přece nový Valentino.“ Posléze usíná a má o něm sen. Jaroslav P a v e l, Valentino se stává příznakem. *Kinorevue* 6, 1939, č. 4, s. 62.

VALENTINO, DŮVĚŘUJ!

Ač těžký smutný den
 zas přijde noc a sen.
 Důvěřuj!
 I když srdce již otupělo
 a hrdé sklonilo se čelo.
 Důvěřuj!
 Po strašném bičování
 a „Jeho“ křížování
 přišlo i Vzkříšení.
 Tak přijde i den Tvůj!
 A proto — Důvěřuj!⁵⁸⁾

I přes občasné se objevující hlasy proti Čakanově strategii i přes určitou míru repetitivnosti dopisů tvrdohlavého zájemce se přesto jeho dopisy poměrně dlouhou dobu udržely nejen na stránkách časopisu, ale i na vrcholu popularity. Redakce přestala Willyho požadavky otiskovat až po třech letech pravidelného dopisování. Čakan v poslední zprávě ohlásil, že končí se svým dosavadním životem a jede do Prahy.

Tak to máme zde, totiž Nový rok 1940 a s ním i nového muže, který již déle čekati nemůže, neboť osud a zároveň jeho život to vyžaduje. Tedy neprodleně a to jest 21. března 1940 se bez dalšího prošení představím ve Vaší kanceláři; nedejte se překvapit.⁵⁹⁾

Přestože redakce *Kinorevue* deklarovala, že se na Čakanův příchod velmi těší, neúnavný dopisovatel výhrůžku nesplnil a do kanceláře časopisu se nikdy nedostavil. V druhém pololetí ročníku 1940 se redakce rozhodla Čakanův případ uzavřít, nikoli však z nedostatku dopisů od mladého holiče (ten mezitím fingoval vlastní sebevraždu a nadále psal jménem svých příbuzných), nýbrž se zdůrazněním dětinskosti, do níž se celá akce zvrhla.⁶⁰⁾ Poslední zmínku o něm bychom našli o rok později, kdy list zveřejnil oznámení o jeho nové proměně a jeho duševním „obrácení“, jež však spočívalo pouze v tom, že se Čakan rozhodl vzdát představy reinkarnace a chtěl nadále dobývat slávu pod svým občanským jménem. U posledního textu je nejen fotografie zachycující pohřbívání časopisu *Kinorevue* či spiritistickou seanci nad jeho stránkami, ale i zmínka, že pokud by jakýkoli režisér měl zájem ho obsadit do filmu, redakce ráda zprostředkuje jeho adresu.⁶¹⁾

Vymizení Willyho Čakana není dáno pouze „zdětinštěním“ celé kampaně, ale lze ho přičítat i roli populárních filmových časopisů a jejich působení v dobovém diskursu. Tyto časopisy sice existující v mnohačetném meziprostoru, a (ne)přímo tak kopírují hvězdnou praxi, avšak zastávají pouze voyeurskou, distanční úlohu. Nemohou proto překročit hranici pozo-

58) Kristina H., Valentino, důvěřuj! *Kinorevue* 6, 1939, č. 4, s. 62.

59) Rodolpho V a l e n t i n o [Vilém Čakan], Neuznaný herec. *Kinorevue* 6, 1940, č. 24, s. 461.

60) *Kinorevue* 6, 1939, č. 14, s. 262.

61) Anon., Obrácením nového Valentina. *Kinorevue* 7, 1940, č. 19, s. 362.

rovatelství a umožnit svým čtenářům, aby vstoupili do skutečného světa filmové praxe. Jedinou výjimkou tvořily ankety a soutěže oslovující potenciální filmové tvůrce a herce, které vycházely shora, tedy přímo z potřeb filmového průmyslu.

Ač Willy Čakan ze stránek časopisu zmizel, reakce, které vzbudil v době své „kariéry“, měly charakter velice obdobný těm, které vyvolávaly skutečné star. Čakana následovala řada nástupců, které povzbudila jeho neústupnost k vlastní aktivitě. Po běžných dopisech fanoušků, kteří žádali od redakce pouze adresu svého oblíbeného herce, se nyní vynořily desítky mnohdy až bizarních listů od podivínů, velmi podobných Čakanovi. Všichni resolutně požadovali roli ve filmu, zaštiťovali se přitom heslem: „Když může Čakan, mohu i já.“ Objevovaly se také reakce psané v nářečích, které zdůrazňovaly venkovský (tj. do jisté míry exotický) původ pisatele.

To sem chtěl pořad hrát a abech měl rutino a pragsu, tož sem miloval fšecky možný děfčata, abech to pragsu teda měl. Za tych patnáctí roku mám taková zkušenost, že f milovaňo přečím aj Rudolfo Valentino. A možu milovat pirátske, lópežnicke, aj f salóně, s fósama aj bez fósu. [...] Píšo Vám ze fším důrazem, že esli pomůžete p. W. Č. a mě [sic] ne — ktery umí milovat a lásko vyznávat ve fšelijakym stylo, tož stane se hrozny neščestí.⁶²⁾

Velký zájem o filmové role a zároveň nemožnost ji zprostředkovat vedly časopisy ke zcela protikladnému — i když souběžně se vyskytujícímu — postoji k adeptům. Redakce mnohého textů od čtenářů ironizovala, a tak se projevy naivních konzumentů stávaly zdrojem zábavy a nenáročného humoru, nebo otiskovala nejružnější varování zájemcům a publikovala obavy z tohoto populárního fenoménu. Redakční kruhy považovaly například za zhoubné, že by nevyléčitelné touze po filmování mohla brzy podlehnout veškerá mládež, a přijali-li by tento trend filmoví podnikatelé a do českého filmu vpustili tyto neškolené amatéry, došlo by k výraznému snížení kvality jednotlivých snímků. Vrcholem (sebe)reflexe pak byl šířící se názor, že v budoucnosti by mohli filmoví teoretici považovat za specifikum meziválečné kinematografie právě tuto nezdravou touhu laiků filmovat. Aktivita naivních konzumentů se opakovaně stávala objektem mravoličných proslovů, a zařadily se tak po bok boji proti brakové literatuře.⁶³⁾ Zájem filmových adeptů o hereckou profesi byl degradován na úroveň patologické úchyvky, jejich posedlost byla vnímána jako mentální porucha osobnosti, přičemž film ani filmové časopisy na stavu těchto jedinců nenesly žádnou vinu.

Časopisy zveřejňovaly bizarní příběhy o pokusech, kterými se adepti snažily proniknout do filmu, stejně jako o úplatcích a pracovních příležitostech, které nabízeli jejich redaktorům

62) Optimista, Po hanácku. *Kinorevue* 6, 1939, č. 5, s. 82.

63) Volání po ozdravení ducha mládeže se ozývalo ze všech dostupných médií a mnoha periodik; jeho tón pak naznačuje dobový komentář: „Rozkošné mládí, sladkých osmnáct let se ocitlo na scestí. Kéž by v nich [v mládeži] film již více nezabíjel něžnost a nepodněcoval v nich sobectví a samolibost. Následky, které jsou dnes vidět, jsou někdy žalostné.“ K. K a r l a s, Rada osmnáctiletým. *Kinorevue* 6, 1939, č. 2, s. 24. Jiný příklad je polemikou s dopisem jakéhosi Petra R.: „Proti Vaší vášni, že chodíte rád na bezcenné filmy, bych ani tak ničeho neměl, neboť každý z nás má jinou zálibu, jak správně píšete. Ale abyste se chtěl poučovat u takových filmů, to bych Vám nedoporučoval, vždyť sám uznáváte, že jsou nesmyslné.“ Pavel N., Diskuse o úkolech filmu. *Kinorevue* 4, 1938, 31, s. 362.

špatně oblečení podivíni pod maskou ředitele či bankéře za to, že jim tento vstup zprostředkují.⁶⁴⁾ Ve Spojených státech údajně: „[j]edna dáma poznala Joan Crawfordovou v transkontinentálním vlaku, ukradla jí nějaký stříbrný předmět, aby mohla později do studia věc jí vrátiti.“⁶⁵⁾ Schéma vyprávění z brakové literatury začalo sloužit i k popisu příběhů kariéristů, nikoli pouze jejich idolů; a doplňovaly jej však texty odrazující od touhy proniknout k filmu: „Uplatňujte sami sebe tam, kde jste. Tím můžete jenom získati. A chcete-li mermomocí dělat hlouposti, tak se vrhněte třeba na psaní románů. Anebo provozujte nějaké sporty; zkrátka všechno jiné, jenom film ponechte na pokoji. [...] Hodně štěstí ve skutečném životě — ne ve světě pohádek.“⁶⁶⁾ Ambivalentní koexistence povzbuzování zájmu o vstup do světa filmu a jeho současné potírání zcela odpovídá existenci populárních časopisů ve zmiňovaném prostoru mezi filmem a každodenností a jejich funkcím — časopisy mají oslovit velké množství čtenářů, uspokojit diváckou fascinaci životem hvězd, mobilizovat kolektivní aktivitu a dialogičnost diskursivního pole, sloužit jako příslib, porada i zábava k naplnění volného času, nikoli jako místo konkurzu.

Obraz „chorobné“ doby a aktivního diváka

Skrze nastíněný obraz, nebo chcete-li románový příběh, nejrůznějších „šílených“ aspirantů vedených Willy Čakanem a naivních čtenářů, kteří doufají v nejrůznější výhry i v to, že jejich námět bude zfilmován a jejich tvář a um jim přinese hvězdnou slávu (a v některých případech i oprávněně), můžeme zhlédnout, jaký obraz diváků filmové časopisy vytvářely a zároveň jakou reakci tento obraz vyvolával. Na rozdíl od jeho podoby v ostatních společensko-kulturních časopisech udržujících si od filmu větší distanci, reprezentace čtenářů filmových časopisů počítala s neustálou modifikací, za níž mohli samotní čtenáři. Můžeme vysledovat, že jednotlivé texty konstruují kruh (inter)akcí, po němž by se měl modelový čtenář v ideálním případě posouvat. Divák by si měl po zhlédnutí filmu přečíst časopis, prostudovat si rubriky seznamující ho se zákulisím filmu, zúčastnit se nejrůznějších soutěží, navázat komunikaci s daným periodikem, ztotožnit se s jedním z nabízených modelových postojů, začít toužit po svém vlastním hvězdném statusu, znovu navštívit kino, aby viděl hvězdy, na jejichž pozici by rád aspiroval, prostudovat časopisecké rady, které mu pomohou s přípravou na tuto pozici atd. Cyklický model propojující jednotlivé role se tedy nabízel jako ideální způsob permanentní stimulace konzumentovy pozornosti a odpovídala mu i celková struktura filmových časopisů — pro diváka byly primárně určeny kritiky a reklamní texty, pro čtenáře braku poutavé příběhy ze života hvězd a převyprávění filmových dějů, pro soutěžícího a komentátora motivační hry a ankety a pro aspiranta výzvy „pojdte k filmu!“ a doprovázené vysvětleními, proč se této touhy raději vzdát. Uzavřením tohoto cyklu či jeho symbolickým překročením pak byla nejen skutečnost, že čtenáři začali reagovat na Willyho Čakana obdobně jako na filmovou hvězdu, kterou se nikdy nestal, ale je jí i výzva z roku 1939: „Redakce prosí filmové a divadelní herce, aby jí zapůjčili obzvlášť zajímavé dopisy ctitelů. Při-

64) Anon., Pan centrální ředitel. *Svět ve filmu a obrazech* 3, 1934, č. 16, s. 13.

65) D. B l u m, Hollywood — ovoce zapovězené. *Filmové listy* 2, 1930, č. 10, s. 74.

66) Adam J a n u š k a, Drazí spoluobčané! *Kinorevue* 6, 1940, č. 34, s. 157.

pravujeme o tom článek“.⁶⁷⁾ Mezi soutěživé čtenáře se tak měli dostat samotné hvězdy a reprezentace čtenářské obce by byla doplněna o obraz fanouška komponovaného jeho idolem.

Je zřejmé, že tento model mohl začít fungovat právě až v době ustavujícího se hvězdného systému a zvyšujícího se volného času. Hvězda, již jsme definovali životem vně filmu, ve kterém rovněž „žije“ čtenář filmových časopisů, zakládá mnohoznačný prostor mezi diegézí a diskursem či veřejný intertext, z něhož bují filmová periodika a ve kterém počíná jejich neustálé pulsování mezi fikčním, nedostupným světem a světem každodennosti, kam může proniknout kdokoli — včetně jakéhokoli čtenáře. Tato programová mobilizace vede k jisté kolektivní aktivitě,⁶⁸⁾ která může mít dopad i na samotný filmový průmysl (minimálně v posílení návštěvnosti kina, vítané volnočasové aktivity dané doby), ale zejména na diváka, jež se rozhodl opustit tmu kinosálu a vstoupit na filmové plátno — a kterému se to zdařilo alespoň pomocí některých obrazů prezentovaných právě filmovými periodiky.

Citované filmy

Do panského stavu (Karel Anton, 1925), *Krb bez ohně* (Karel Špelina, 1937), *Matka Kráčmerka* (Vladimír Slavínský, 1934), *Osada mladých snů* (Oldřich Kmínek, 1931), *Panensví* (Otakar Vávra, 1937), *Páter Vojtěch* (Martin Frič, 1936), *Sejde s očí, sejde s myslí* (Josef R. Engl, 1933), *Sextánka* (Svatopluk Innemann, 1936), *Světlo jeho očí* (Václav Kubásek, 1936), *V panském stavu* (Václav Kubásek, 1927).

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

Je odbornou asistentkou na Katedře filmových studií FF UK v Praze. Věnuje se především mediálně-archeologickému výzkumu české modernity, meziválečné populární kultury, proměnám vnímání prostoru a času ve vizuální kulturu 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)

Mgr. Markéta Lošťáková (1986)

Absolvovala FF UK v Praze v oboru filmová věda — italština prací, která se zabývala diváckou / čtenářskou recepcí československých periodik první poloviny dvacátého století. (*Adresa*: marketa.lostakova@centrum.cz)

67) *Kinorevue* 6, 1939, č. 9, s. 161.

68) Miram Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge — London: Harvard University Press 1991, s. 248.

SUMMARY

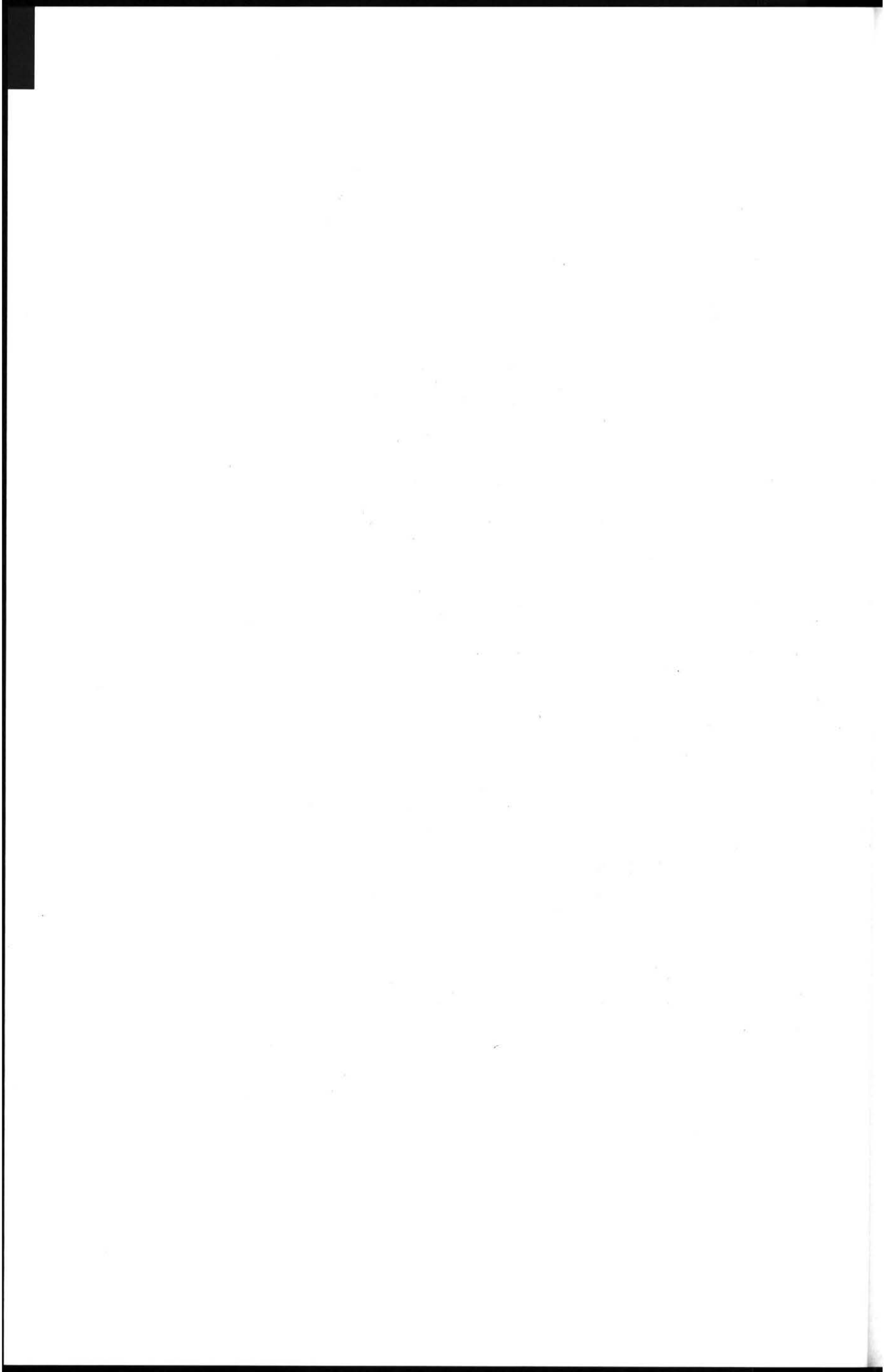
Enter Film!***The Role of Popular Film Magazines in the Formation of (the Image of) Czech (Inter)War Film Audiences*****Kateřina Svatoňová — Markéta Lošťáková**

Since the beginning of the 20th century popular journals played a significant role in the formation of film audiences. The study focuses on the way film periodicals published in the Czech lands communicated with their readers during the interwar period and during the Second World War with their readers, what strategies editors employed to stimulate readers/spectators to buy journals and to participate on contemporary popular culture. The study tries to reconstruct the image of film spectators — it analyses what a film spectator represented in contemporary discourse and what image of the film world was offered to him or her. The textual analysis of cultural magazines, lifestyle magazines (*Eva*, *Hvězda*, *Humoristický týdeník* etc.) and entertaining film magazines (e.g. *Kinorevue*, *Český filmový svět*, *Český filmový zpravodaj*, *Český kinematograf*, *Divadlo budoucnosti*, *Kino*, *Kino a film*, etc.) is not limited to main texts and sections dedicated to e. g. sensational reports from the private lives of stars and the latest news from the world of film, but focuses also on seemingly peripheral parts of the magazines, e. g. ads, correspondence sections, competitions, quizzes, inquiries and texts inviting readers to take interest in the world of film.

The analysis reveals an image of the contemporary model spectator as well as an essential ambivalence of film magazines. The film spectator / reader of contemporary film magazines is presented as a modern individual whose elementary characteristics include good taste, education, healthy lifestyle, modern housing and meaningful use of expanding leisure time, which includes not only an interest in sports, taking care of the body as well as fashion, but also attending film theaters. In many cases, such activity turned into — also thanks to invitations from magazines — into a pathological desire to enter the film world and become a star. Film magazines continually encouraged spectators in this “illness” and at the same time warned them against it. Thus they created a cyclical model of reception that could ideally and permanently stimulate spectators’ attention and activities.

How does such ambivalence relate to contemporary discourse, intertextual relations in contemporary culture and particularly to the star system? What happens when a “pathological” reader appropriates the position of a star?

Translated by Jan Hanzlík



České filmové hvězdy

Při pohledu na domácí knižní trh se nezdá, že by filmové hvězdy představovaly v českém kulturním prostředí málo frekventované téma.¹⁾ Česká filmologie naopak tento přetlak kolem českých filmových hvězd (jak těch prvorepublikových, tak současných hereckých stálic) dosud nereflektovala. Toto tematické číslo *Iluminace* tak představuje teorii hvězd a hvězdnosti (star studies) českému filmovědnému prostředí ve snaze o její ukotvení v současném bádání. Filmové hvězdy by neměly unikat naší pozornosti zejména pro svou komplexní povahu a proto, že přinášejí 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. Své nezastupitelné místo mají při propagaci filmů a divákům nabízejí podobnou jistotu při výběru titulu jako žánr a mnohdy i srovnatelnou senzaci jako technologické inovace.

Pro metodologické zázemí výzkumu hvězd je důležitý rok 1979, kdy vyšla klíčová monografie Richarda Dyera nazvaná prostě *Stars*.²⁾ Tato studie nebyla ve svém zacílení na hvězdy první (předcházela jí například antropologický pohled Hortense Powdermakerové na Hollywood jako svého druhu kmen a na místo hvězdného systému v něm;³⁾ paralelní výzkumy politicko-ekonomické historie americké kinematografie,⁴⁾ kde hvězdy zaručují životaschopnost některých studií), avšak hlavní její přínos tkví v otevření možností, které výzkum hvězd přináší a také v nástinu metodologie pro tento typ bádání. Dyer hvězdy bere jako ideologic-

1) Jen na konci roku 2011 vyšly například následující tituly: Radek Žitný, *Aféry a kauzy Lídy Baarové*. Praha: BVD 2011; Zita Kabátová, *Můj život nebyl pod psa, ale se psem...* Praha: Petrklíč 2011; Pavel Jiras, *Barrandov I. Vzestup k výšinám*. Praha: Ottovo Nakladatelství 2011 (druhé vydání).

2) Richard Dyer, *Stars*. London: British Film Institute 1998 (second edition).

3) Hortense Powdermaker, *Hollywood, the Dream Factory. An Anthropologist looks at the Movie-Makers*. Boston: Little, Brown & Co 1950.

4) Tino Balio, *United Artists. The Company Built by the Stars*. Madison: University of Wisconsin Press 1976.

ké znaky a ptá se, jaký druh slasti, snění a kompenzace nabízejí hvězdy svému publiku — hvězdy nahlížené tímto prizmatem jsou tedy hluboce provázány s konceptem identity v moderní společnosti. I v další knize nazvané *Heavenly Bodies*, která obsahuje případové studie Marylin Monroe, Paula Robesona a Judy Garlandové v kontextu dominantních diskursů vztahujících se k těmto jménům,⁵⁾ Dyer nadále pojímá hvězdy jako nositele ideologické zátky. Prostřednictvím ambiciózní metody, sestávající z textuální analýzy doplněné o biografické údaje (hvězda na plátně a mimo ně, veřejná a privátní sféra, medializovaný versus autentický život hvězdy), vyvstává obraz hvězd jako určitých agens, které dramatizují, tiší nebo narušují často protichůdné představy týkající se identity/subjektivitu.

Tento syntetický přístup k hvězdám jako ke znakům má však také některá hluchá místa; například se vůbec nevěnuje otázce divácké recepce,⁶⁾ stejně tak pomíjí jiný systém než klasický Hollywood. Toto manko v popisu hvězdných systémů vyplnily další teoretické směry. Mediální a kulturní studia odvrátila pozornost od hvězdy v klasickém studiovém systému k novým mediálním, komunikačním a technologickým formám, generujícím ikony jiného typu — totiž celebrity.⁷⁾ Novější přístupy zpochybňují hvězdu jako text vhodný k sémiotické analýze a pojímají ji jako svého druhu asambláž z různých mediálních forem, k jejímuž popisu se hodí také kvantitativní analytické metody, pracující s daty typu anket, statistik, žebříčků popularity atd. Daleko důležitějším fenoménem, který celebrita do teorie hvězd vnáší, je zvýšená viditelnost publika. Diváci nebo fanoušci konkrétních hvězd již nechtějí nadále setrvávat v pozici pasivních obdivovatelů, ale stále víc touží přitáhnout pozornost davu také na svou stranu. Nové mediální formy dávají starým klišé o patnácti minutách slávy netušený význam a narušují tradiční hierarchii mezi jednou hvězdou a jejími vyznavači.

V úvodu sborníku *Stardom, Industry of Desire* editorka Christine Gledhillová tvrdí, že je to stále kinematografie, která zaručuje konečné potvrzení hvězdného statutu.⁸⁾ S tímto tvrzením se dá ve světle právě nastíněných přístupů polemizovat, avšak berme jej jako důkaz, že ani filmologie neřekla k výzkumu hvězd poslední slovo. V poslední dekádě nabírá na síle relativně nová snaha vymezit se vůči převládajícím 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 produkci sytily a vzhlížely k ní, ale zároveň vyrůstaly ze specifického kulturně-politického prostředí. Akcent na národní hodnoty, ať už formou vztahování se k jiným uměleckým formám nebo popisem některých hvězd jako ztělesnění nacionálních hodnot, je tu trvalým jevem, který lokální hvězdné systémy zásadně odlišuje od nadnárodně laděných hollywoodských děl. Například Geoffrey Macnab se zabýval neschopností britského filmového průmyslu vytvořit vlastní hvězdný systém.⁹⁾ Bruce Babington v roce 2001 editoval sborník

5) Richard Dyer, *Heavenly Bodies*. London: Macmillan 1986.

6) Jednu z výjimek tvoří například unikátní výzkum Jackie Stacey, mapující vztah diváček v poválečné Velké Británii k hollywoodským hvězdám. Jackie Stacey, *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London: Routledge 1994.

7) Ke konceptu celebrity (star-as-celebrity) viz například Christine Gledhill, Re-examining stardom. Question of texts, Bodies and Performance. In: Christine Gledhill – Linda Williams (eds.), *Reinventing Film Studies*. London: Arnold 2000, s. 183–201.

8) Christine Gledhill (ed.), *Stardom, Industry of Desire*. London: Routledge 1991, s. xviii.

9) Geoffrey Macnab, *Searching for Stars. Rethinking British Cinema*. London: Continuum 2000.

s případovými studii věnovanými jak těm britským hvězdám, které uspěly v hollywoodském hvězdném systému, tak také těm, které selhaly.¹⁰⁾ Ginette Vincendeau se v knize *Stars and Stardom in French Cinema*¹¹⁾ staví proti hollywoodské hegemonii popis alternativního, ale neméně důležitého francouzského hvězdného systému, který vytvořil světové hvězdy díky filmům lokální produkce; podobně Joseph Garncarz poukazuje na existenci německého hvězdného systému, jehož hvězdy sice v mezinárodním měřítku tolik nerezonovaly, ale v rámci národního kulturně-společenského života představovaly důležitý element.¹²⁾

Kromě uvedení výzkumu hvězd a představení jeho potenciálu českému filmovědnému prostředí bychom tento tematický blok *Iluminace* také rádi vsadili do kontextu širších snah o přeformulování stále platné teorie hvězd a hvězdnosti, která se vyvinula na základě jednoho období na jednom 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 teorie hvězd by tedy měla projít jistou inovací, aby se stala flexibilnější a adaptabilní i na lokální varianty hvězdnosti a popis jejich praktického fungování. Tento akcent je nejsilněji přítomen v překladové studii Josepha Garncarze. Garncarz se vymezuje vůči nekonceptnímu používání americké terminologie a poukazuje na fakt, že pro evropské hvězdné prostředí nejsou některé teoretické termíny vhodné. Evropské hvězdné systémy totiž vyrůstají z jiných kulturních specifik a tradic — Garncarz se zde věnuje divadelní a náboženské tradici — s nimiž americká teorie hvězd, budovaná na bázi hollywoodského hvězdného systému, nepočítá. Pokud bychom totiž aplikovali americké (hollywoodské) měřítko na středoevropský kontext, dospěli bychom k závěru, že hvězdný systém zde neexistoval. Jako doplnění Garncarzova pohledu na evropský kontext může sloužit rozhovor Lucie Česálkové s francouzskou historičkou filmu Ginette Vincendeau, který se krom francouzských specifik dotýká i obecnějších otázek trans-nacionálního výzkumu.

K tématu českých filmových hvězd přinášíme tři původní studie; dvě monografické s širšími přesahy k popisu hvězdného systému a hvězdného prostředí a jednu poukazující na využití hvězdného obrazu pro propagandistické účely. Studie Šárky Gmíterkové nazvaná „Filmová ctnost je blond: Jiřina Štěpničková 1930–1945“ se na příkladu prvorepublikové filmové hvězdy snaží o řešení některých problémů, o nichž ve své eseji psal také Joseph Garncarz. Poukazuje na nutnost pečlivé selekce vhodných termínů, s nimiž nakonec bude český výzkum filmových hvězd operovat. Jisté pojmy se překladu dokonce vzpírají, například *star vehicle* představuje výraz, při jehož opisu by se vytratilo cenné etymologické zázemí. Z příspěvku dále vyplývá nutnost interdisciplinárního výzkumu, který v rámci teorie hvězd propojí divadelní a filmovou sféru. Tato kooperace mezi dvěma odlišnými uměleckými disciplínami je nezbytná jak pro popis kořenů české herecké slávy, tak pro pochopení běžného modu operandi českých hereckých veličin z éry první republiky. Jako ilustrace možností, které s sebou takto propojené bádání přináší, slouží příspěvek s názvem „Dovole-

10) Bruce Babington (ed.), *British Stars and Stardom. From Alma Taylor to Sean Connery*. Manchester: Manchester University Press 2002.

11) Ginette Vincendeau, *Stars and Stardom in French Cinema*. London: Continuum 2000.

12) 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.

ná k filmování“ v rubrice Edice a materiály. Na příkladu korespondence Huga Haase s vedením činohry a potažmo ředitelstvím Národního divadla vyvstávají některé nepřímé důkazy komplikující stereotypní vnímání prvorepublikových herců jako v první řadě zapálených divadelních umělců a také ilustrující obtížnou synchronizaci paralelních hereckých kariér.

Text s názvem „Olga Schoberová, filmová hvězda v kontextu československé kinematografie 60. let“ od Vladimíry Chytilové nás přiměje opustit bezpečí prvorepublikové kinematografie, která svou povahou, blíží se ideálnímu tržnímu modelu, nabízí vhodnější podmínky pro alespoň částečný rozvoj hvězdného systému než následující dekády. Socialistická kinematografie považovala filmové hvězdy za buržoazní přežitek, jak vyplývá z jejího přístupu k prvorepublikovým hvězdám i z potlačování „glamour“ aspektu tehdejší tvorby, avšak postupné uvolňování politických poměrů přineslo změnu i v tomto ohledu. Hvězdný obraz Olgy Schoberové, jehož konstrukcí a charakteristikou se tato studie zabývá, vrátil do československé kinematografie krásu obsahující sexuální náboj; hvězdný diskurs utvářel důraz na mládí Schoberové, na její půvab, cit pro módu a v neposlední řadě snahu prosadit se na západ od hranic. Herecké nadání, klíčová fráze provázející české a slovenské filmové hvězdy od jejich prvopočátků, však v případě Schoberové nápadně absentovalo. Místo talentu se hovořilo o jejím soukromí, rozpravu o rolích nahradily citace z manželových dopisů — hvězdný obraz Schoberové byl tedy prvním československým případem hollywoodsky strukturované slávy, kde informace z privátního života herců stvrzují jejich hvězdný status. To vše v éře socialismu, která o dekádu dříve prohlásila hvězdný systém za vymýcený; fakt, že se hvězdný diskurs vrátil s o to větší silou, lze vnímat jako další z důkazů o proměně společensko-politického klimatu v 60. letech.

A konečně poslední tematická studie „Zde není místa pro podněcovatele míru.‘ Charlie Chaplin, MONSIEUR VERDOUX a československá komunistická propaganda“ Jindřišky Bláhové dosavadní důraz poněkud převrací. Od původem československých filmových hvězd, které se realizovaly v prostředí lokální kinematografie se obrátíme k hvězdám adoptovaným pro dobové propagandistické účely. Hvězdná osobnost a dílo Charlieho Chaplina v sobě nesly jisté znaky, které komunistický režim využil pro vedení ideologické války na kulturní frontě. Chaplin jako humanista v hluboce nehumánním prostředí Hollywoodu, který byl ve vleku zájmů Wall Street a válečných štváčů; Chaplin vnímaný americkou stranou jako potenciálně podvrtná figura, a právě proto ceněný v komunistickém režimu jako pokroková individualita. V těchto binárních kategoriích dobové a ideologicky vyhrocené rétoriky se tak rozvíjel hvězdný obraz Charlieho Chaplina, který sice vycházel z faktů a reálných událostí, avšak vyhrocených a pokřivených pro účely komunistické propagandy. Studie se tak zabývá dosud okrajově zpracovanou tematikou, a to reflexí hollywoodských hvězd v poválečném Československu. K poznání a pochopení místního hvězdného systému nás nepřivede pouze popis a analýza obrazů domácích hvězd, ale také otázka, které zahraniční hvězdy vstoupily do lokálního kulturního a společenského povědomí a proč. Chaplin představuje pro tyto účely ideální předmět výzkumu, protože na bázi jeho hvězdného obrazu se ukazuje nejenom dynamika poválečného vývoje v Československu, ale také kontext stavu československého filmového trhu po roce 1945. Spolu s touto studií se tedy lze zamýšlet nad možnostmi, které výzkum filmových hvězd přináší stranou rekonstrukce dobových představ, snů a ideálů, a to konkrétně s ohledem na otázky popularity filmu, návštěvnosti a tržeb, tedy z hlediska hospodářských dějin filmu.

Pevně věříme, že tematický blok *Iluminace* věnovaný hvězdám nezůstane osamocen. Řadu témat, které se rovněž dotýkají hvězd, se v tomto čísle nepovedlo otevřít: například vliv nástupu zvukové kinematografie na hvězdný systém, ať už z hlediska proměny žánrové produkce, hereckých technik, mizanscény a nově přítomných nacionálních a jazykových aspektů. Můžeme se tázat, zda diskurs herecké slávy po roce 1948 opravdu vymizel, anebo se přetrafoval v jiné, ne tak nápadné podoby hvězdnosti. Dosud neprobádané a potenciálně velmi nosné je bezesporu téma slovenských hvězd v československé kinematografii. Oblast takto vymezeného výzkumu sahá od 30. let 20. století, kdy se v československém filmu objevil Paľo Bielik, přes dvě národnostní sekce nové vlny až po slovenskou hereckou migraci po roce 1989. A konečně se nabízí také současnost — které hvězdy nám dnes dovolují snít sny o nás samotných?

Šárka Gmitterková

Joseph Garncarz

Hvězdný systém ve výmarské kinematografii

Když se řekne výmarská kinematografie, vytanou nám na mysli velcí režiséři jako Friedrich Wilhelm Murnau, Fritz Lang nebo Georg Wilhelm Pabst, ne však herecké hvězdy jako Harry Liedtke, Alphons Fryland, Henny Portenová nebo Claire Rommerová. Jejich jména jsou dnes víceméně zapomenuta, jelikož se jejich filmy nestaly součástí kánonu, jenž utváří naši představu o výmarské kinematografii. Herecké hvězdy jsou často spojovány s filmovým médiem a filmové hvězdy zase s hollywoodským filmovým průmyslem.¹⁾ Pokud vezmeme americký systém filmových hvězd za standardní model, mohli bychom z toho mylně vyvodit, že hvězdné systémy v evropských zemích nikdy neexistovaly.²⁾ V rozporu s tímto pohledem tvrdím, že hvězdné systémy v Evropě vskutku existovaly, nicméně jejich fungování bylo v některých ohledech od amerického systému odlišné. Výmarská kinematografie, jak doufám prokáži, měla hvězdný systém dobře vyvinutý, přičemž kulturní specifická je pro efektivitu fungování hvězdného systému tou nejdůležitější podmínkou.

K analýze a vytvoření konceptu kulturně specifických hvězdných systémů nelze jednoduše použít teorii hvězd šitou na míru specifickému regionu či době, především tedy hvězdnému systému klasické hollywoodské kinematografie — namísto toho je třeba navrhnout teorii novou, dostatečně pružnou, aby pojala celé spektrum možných variací fenoménu hvězd. Kromě nutnosti analýzy kulturní specifickosti hvězdných systémů je dále třeba vysvětlit jejich zvláštní způsob existence. V případě Evropy bude užitečné, vezmeme-li v potaz dva kulturně specifické kontexty: zaprvé systém divadelních hvězd, který vznikl ještě před nástupem kinematografie, a zadruhé dlouhodobé náboženské tradice, jež do hloubky ovlivnily utváření kulturních identit různých zemí — včetně institucí typu divadla a filmu.

1) O národně specifických hvězdných systémech toho zatím nebylo mnoho napsáno. Srov. Lucy Fischer – Landy Marcia (eds.), *Stars: The Film Reader*. New York — London: Routledge 2004; Sean Redmond – Su Holmes (eds.), *Stardom and Celebrity: A Reader*. London: Sage 2007.

2) V překladu pracujeme s dvěma termíny — obecnějším „hvězdným systémem“ (v originále „star system“) a konkrétnějším „systémem filmových hvězd“ (v originále „film-star system“) — pozn. překl.

Teorie hvězdné slávy (přepřacovaná)

Mohlo by se zdát, že analýza hvězd a hvězdných systémů v různých kulturních kontextech bude vyžadovat jasný koncept toho, co hvězdná sláva (stardom) obnáší, koncept překračující hranice zemí či médií. Žádnou obecně uplatnitelnou teorii hvězdné slávy ale zatím k dispozici nemáme. Většina studií, jako například průkopnická monografie Richarda Dyera, bere určitou definici jako samozřejmost, aniž by ji explicitně vysvětlovala.³⁾ Žádná současná teorie hvězd není s to uchopit rozmanitost tohoto fenoménu v rámci různých kultur, jelikož ve svých definicích zobecňují na základě Hollywoodu a opomíjejí individuální historické, kulturní a mediálně specifické charakteristiky. Například vlivná teorie Richarda deCordovy předpokládá, že dostupnost informací o soukromém životě hvězd a zájem veřejnosti o ně jsou nezbytnou podmínkou fenoménu hvězdné slávy.⁴⁾ Většina studií zabývajících se hvězdami dále považuje za hvězdy pouze herce.

Jak uvidíme, ve výmarském Německu byla hvězdná sláva herců definována jinak než ve Spojených státech (zejména pokud jde o informace o soukromém životě) a za hvězdy byli často považováni i filmoví režiséři. Případ Německa tedy ukazuje, že teorie, které formulují obecná tvrzení, jsou ve skutečnosti limitovány tím kterým historickým předmětem zkoumání.

Na následujících stránkách budu čerpat ze sociologického a kulturního přístupu používaného například Francescem Alberonim a Richardem Sennettem, přístupu vhodného k vytvoření obecné teorie hvězdné slávy.⁵⁾ Pro mé účely postačí poukázat z nejvýznamnějších vlastností zmíněného fenoménu na dvě: zaměříme se na význam hvězd pro jejich publikum — filmové hvězdy jsou jedinečné osobnosti, které vzbuzují u svého publika zvláštní zájem.⁶⁾ Hvězdou se v zábavních médiích v podstatě může stát osoba s téměř jakoukoliv úlohou — například herci, režiséři nebo hudebníci. „Jedinečné“ znamená, že hvězdy jsou od sebe okamžitě vzájemně rozeznatelné, a „zvláštní zájem“ jednoduše značí preferenci určitých herců či režisérů oproti ostatním. „Obraz hvězdy“ obsahuje nejen vizuální a diskursivní prezentaci hvězdy (tradiční definice), ale zahrnuje také výběr a interpretaci této prezentace publikem, na nichž teprve závisí úspěch.⁷⁾ Místo předpokladu homogenního jednolitého „publika“ je smysluplnější mluvit o více specifických druzích publika, které mají v oblíbě určité herce a režiséry. Jelikož si je specifické publikum vybírá v určitém historickém čase a místě, status hvězdy je obvykle omezen historicko-časovými a kulturně-prostorovými hranicemi. Mezinárodní hvězdy, či hvězdy populární v průběhu několika generací, jsou tudíž výjimkou. Za předpokladu, že popularita je základní podmínkou fenoménu hvězdné slávy,

3) Richard Dyer, *Stars*. London: British Film Institute 1982.

4) Richard de Cordova, *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*. Urbana – Chicago: University of Illinois Press 2000.

5) Francesco Alberoni, *The Powerless „Elite“: Theory and Sociological Research on the Phenomenon of the Stars*. In: Dennis McQuail (ed.), *Sociology of Mass Communications*. Middlesex, NY: Penguin 1976, s. 75–98. Richard Sennett, *The Fall of Public Man*. New York: Knopf Inc. 1976.

6) Viz má teorie hvězdné slávy: Joseph Garncarz, *Die SchauspielerIn wird Star: Ingrid Bergman – eine öffentliche Kunstfigur*. In: Renate Möhrmann (ed.), *Die SchauspielerIn: Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*. Frankfurt am Main: Insel 1989, s. 321–344.

7) Annemone Ligena, *Stardom after the Event*. In: Günter Krenn – Karin Moser (eds.), *Louise Brooks: Rebellin, Ikone, Legende*. Munich: edition text + kritik 2006, s. 172–211.

nám pouhá analýza obrazu nestačí; musí být vždy doplněna o empirické důkazy, které ukazují popularitu dané hvězdy u jejího publika.⁸⁾ Hvězdy se jedna od druhé odlišují nejen na úrovni vizuálně-diskursivní (s ohledem na jejich veřejný obraz), ale také na úrovni ekonomicko-finanční (s ohledem na jejich tržní hodnotu). Podíl té které hvězdy na trhu lze například měřit pomocí údajů o příjmech ze vstupného nebo pomocí poměru hlasů v anketách popularity dané doby.

Filmový průmysl nemůže hvězdy vytvořit; vše, co může udělat, je takřkajíc nominovat kandidáty, které pak zvolí jejich publikum.⁹⁾ Pro filmový průmysl spočívá výhoda popularity hvězd u jejich publika v tom, že se nový film stává jistým druhem vypočitatelné komodity, jelikož účast hvězdy ve filmu již předem představuje potenciální prodejní hodnotu, nezávislou na filmu, ve kterém se tato hvězda objeví.¹⁰⁾ O „hvězdném systému“ můžeme mluvit tehdy, když je sláva hvězd systematicky budována a úspěšné image je záměrně využíváno ke komerčním účelům. Fenomén hvězdných systémů předpokládá existenci společnosti, jež mediálními obrazy dovoluje cirkulovat na veřejnosti ve velké šíři.

Národní hvězdný systém se může během své historie dramaticky změnit. Hollywoodský hvězdný systém je jedním takovým příkladem; postupem času se proměnil třeba diskurs o soukromém životě hvězd, stejně jako způsob vytváření a kontroly obrazu hvězdy. Podobně se hvězdné systémy mohou i významně odlišovat; výmarský hvězdný systém ve stejném časovém období fungoval jinak než hvězdný systém v Hollywoodu. Pokud přijmeme základní teorii hvězdné slávy tak, jak je tu předkládána, tedy že výběr publika je určen preferencí jasně identifikovatelných představitelů, ke kterým si návštěvníci kin vytvořili zvláštní vztah, pak je možné prokázat, že výmarská kinematografie měla hvězdný systém vskutku vysoce rozvinutý.

Analýza výmarského systému filmových hvězd

Výmarská kinematografie byla v první řadě kinematografií komerční. Hvězdný systém byl pro výmarský filmový průmysl nejdůležitějším prostředkem dosažení výjimečného finančního a ekonomického úspěchu na národním trhu. Primární ukazatel úspěchu u veřejnosti dané národní kinematografie lze nalézt v návštěvnosti kin a údajích o příjmech ze vstupného. Kristin Thompsonová na základě dat o nabídce na trhu, konkrétně o množství amerických filmů distribuovaných v Německu, tvrdí, že výmarská kinematografie měla na německém filmovém trhu problémy s nalezením pevné základny.¹¹⁾ Když ovšem zanalyzujeme dobové údaje o poptávce, tedy údaje o příjmech a žebříčky kasovního úspěchu, zjistíme, že

8) R. Dyer, c. d., s. 182.

9) F. Alberoni, c. d. Případová studie viz J. Garncaz, Playing Garbo: How Marlene Dietrich Conquered Hollywood. In: Gerd Gemünden – Mary R. Desjardins (eds.), *Dietrich Icon*. Durham – NC: Duke University Press 2007, s. 103–118.

10) John Sedgwick – Michael Pokorny, Movie Stars and the Distribution of Financially Successful Films in the Motion Picture Industry. *Journal of Cultural Economics* 23, 1999, č. 4, s. 319–323. Tíž, Stardom and the Profitability of Filmmaking: Warner Bros. in the 1930s. *Journal of Cultural Economics* 25, 2001, č. 3, s. 157–184.

11) Kristin Thompson, *Exporting Entertainment: America in the World Film Market, 1907–34*. London: British Film Institute 1985, s. 107.

výmarská kinematografie byla ve skutečnosti extrémně populární národní kinematografií: během dvacátých let 20. století vydělaly německé filmy dvě třetiny celkových příjmů na domácím trhu, oproti pouhé jedné třetině, která připadla na všechny zahraniční filmy dohromady, včetně těch ze Spojených států.¹²⁾

V Hollywoodu byly režisérské hvězdy, jako například Cecile B. de Mille, výjimkou, kdežto ve výmarském Německu byli režiséři jako například Fritz Lang, F. W. Murnau a G. W. Pabst běžně považováni za hvězdy. V mnoha filmech od slavných režisérů, jako byl Fritz Lang, nehrály žádné herecké hvězdy, a jejich marketing byl založen čistě na přitažlivosti jména režiséra a jeho pověstných uměleckých kvalitách a všestrannosti. Například některé z plakátů k Langovým filmům NIBELUNGOVÉ (1924), METROPOLIS (1927) a VRAH MEZI NÁMI (1931) uvádějí jen jeho jméno, namísto jmen účinkujících herců. Výslovné zaměření na jméno režiséra bylo nicméně výjimkou: kupříkladu pro produkci studia Ufa KOUZLO VALČÍKU (1925) používaly reklamy nejen jméno režiséra Ludwiga Bergera, ale také jména hereckých hvězd, Willyho Fritsche, Xenie Desni a Mady Christiansové.¹³⁾

Marketingová strategie s režisérem jako středobodem reklamy obecně nebyla žádnou zárukou diváckého úspěchu. Tato strategie obvykle dobře fungovala s Fritzem Langem, protože jeho jméno bylo synonymem pro určitý typ filmu, tj. film monumentálních rozměrů a překvapivých produkčních hodnot, jako vědecko-fantastické filmy METROPOLIS (1927) a ŽENA NA MĚSÍCI (1929). Účinkující se statusem hvězdy byli ovšem zpravidla u pokladen větším lákadlem než režiséři, jak ukazuje analýza nejpopulárnějších filmů sezón 1925/26 a 1926/27. To nám naznačuje, že používání prestiže režiséra jako marketingového nástroje nebylo reakcí na poptávku diváků, nýbrž spíše odráželo, slovy současníka, „velký význam [...] pro proces výroby filmu,“ který německé filmové elity připisovaly úloze režiséra.¹⁴⁾

Průzkumy prováděné mezi čtenáři fanouškovských časopisů, jež tvořily základ dobových žebříčků popularity, ukazují, jak silný zájem diváků o filmové hvězdy vlastně byl. Tyto průzkumy jsou k dispozici pro období mezi lety 1923 a 1926. Dokládají příznačné zaměření na velmi malý počet hvězd. Více než 80 procent čtenářských hlasů bylo přiděleno deseti nejpopulárnějším mužským a ženským hvězdám. Mezi pět nejvýše hodnocených ženských hvězd patřily Henny Portenová, Claire Rommerová, Lil Dagoverová, Lya Mara a Lya de Putti; mezi muži to byli Harry Piel, Otto Gebühr, Harry Liedtke, Conrad Veidt a Charles Willi Kayser.¹⁵⁾ Naproti tomu ve Spojených státech obdrželo deset nejvýše hodnocených hvězd jen mezi 20 a 40 procenty všech hlasů.¹⁶⁾ Tento rozdíl odhaluje jistou kulturní specifnost, zejména mnohem větší kulturní jednodušnost německých diváků v porovnání se Spojenými státy a mnohem výraznější shodu mezi německými návštěvníky kin v otázce oblíbenosti

12) Anon., 1138 Kinos gaben 4702 Stimmen. *Film-Kurier*, 2. 6. 1930. Viz také J. Garncarz, Hollywood in Germany: The Role of American Films in Germany, 1925–1990. In: David W. Ellwood – Rob Kroes (eds.), *Hollywood in Europe: Experiences of a Cultural Hegemony*. Amsterdam: VU UP 1994, s. 94–135.

13) Viz reklama na premiéru tohoto filmu v *LichtBildBühne*, 12. 12. 1925, s. 7; a 19. 12. 1925, s. 17.

14) Kurt Mühsam, *Film und Kino*. Dessau: Dünnhaupt 1927.

15) Seznam deseti nejvýše hodnocených výmarských filmových hvězd je v plném znění přetištěn v textu: J. Garncarz, Made in Germany: Multiple-Language Versions and the Early German Sound Cinema. In: Andrew Higson – Richard Maltby (eds.), *“Film Europe” and “Film America”: Cinema, Commerce, and Cultural Exchange, 1920–1939*. Exeter: University of Exeter Press 1999, s. 249–273 (zde s. 264).

16) Anon., Movies and Movie Stars. *Fortune*, červenec 1937. Za tuto informaci vděčím Annemoně Ligense.



Obr. 1. Henny Porten (1890–1960), nejslavnější německá ženská hvězda němého filmu. Sběratelská pohlednice pro fanoušky. Sbírká J. Garncarze.



Obr. 2. Harry Liedtke (1882–1945), idol ženských srdcí němého filmu. Sběratelská pohlednice pro fanoušky. Sbírká J. Garncarze.

jednotlivých herců. Tyto ankety popularity také ukazují výraznou preferenci domácích hvězd: skutečně všechny hvězdy z vrcholu žebříčku (jakkoliv ne všechny byly německého původu) udělaly kariéru především v německých filmech. Německý filmový průmysl si těchto seznamů vysoce cenil při plánování filmových projektů, což jim dodává jistou váhu a výpovědní hodnotu.¹⁷⁾ Strategie spoléhání se na divácké ankety se ukázala značně výnosnou: devět ze čtrnácti největších kasovních trháků v Německu během sezón 1925/26 a 1926/27 využilo pro hlavní role nejpopulárnější účinkující.¹⁸⁾

Nejenže byly hvězdy středobodem svých filmů, vládly také diskursu mimo rámec filmu. Marketing jednotlivých filmů se zpravidla točil okolo jejich hvězdy. Hvězdy na plakátech, reklamních materiálech a v programových brožurách byly vždy centrálním bodem propagace. Jméno a obličej hvězdy dominovaly vizuálnímu designu reklamních kampaní, zatímco specifický výběr témat a jejich obměna zajišťovaly efekt rozpoznání hvězdy — ale i jistý prvek překvapení — pro návštěvníky kin. V systému intertextově propojených reklamních materiálů se hvězda stala zvláštním garantem filmové kvality, a pro diváky tudíž i významnou pobídkou pro výběr určitého filmu. Tištěná média jako časopisy o filmu (například *Die Fil-*

17) Anon., Wer ist der beliebteste Filmstar? *Film-Kurier*, 18. 7. 1923.

18) Porovnej deset hvězd z vrcholu žebříčku v J. Garncarz, *Made in Germany: Multiple-Language Versions and the Early German Sound Cinema*, s. 264; se seznamem deseti filmů z vrcholu žebříčku přetištěném v J. Garncarz, *Hollywood in Germany: The Role of American Films in Germany, 1925–1990*, s. 122.

mwoche, s týdenním nákladem 35 až 40 tisíc), sběratelské obrázkové pohlednice (dávané do oběhu v desítkách tisíc kusů) a billboardové plakáty ukazovaly obraz hvězd všude.

Pomocí těchto médií se šířily jasně diferencované obrazy hvězd: idol ženských srdcí Harry Liedtke (1882–1945) byl hrdinou snů každé mladé dívky, jak stojí v názvu jednoho z jeho filmů (*HRDINA VŠECH DÍVČÍCH SNŮ*, 1929); nonšalantní Alphons Fryland (1889–1953) byl aristokratickým bonvivánem; vznešená Henny Portenová (1890–1960) představovala ideál německého ženství (obr. 1); kultivovaná Claire Rommerová (1904–1996) — atraktivní, skotačivá dívka; a rozpustilá Lya de Putti (1899–1931) vystupovala jako „nezbedné dítě“. Tyto obrazy byly různými způsoby podporovány, často pomocí obsazování herců do typových rolí. Pravděpodobně nejslavnějším případem typových rolí byl Otto Gebühr (1877–1954), kterého v zásadě živila jeho neobyčejná fyzická podobnost s Fridrichem Velikým, slavným pruským králem z osmnáctého století. Toho Gebühr ztvárnil v řadě takzvaných *Preußenfilme*, filmů usilujících o znovuoživení údajně velkolepé éry národní historie.

Výmarská filmová studia produkovala především tzv. *star vehicles* (filmy natáčené se zámerem podpořit kariéru hvězdy — pozn. red.) — slovy dobového komentátora byly tyto filmy „ovinuty kolem hvězd jako oblečení na zakázku“.¹⁹⁾ Například Harry Liedtke se objevil po boku Marlene Dietrichové ve snímku Roberta Landa *JÁ LÍBÁM RUČKU VÁM, MADAM* (1929) jako bývalý ruský strážní důstojník, který se nyní musí živit jako číšník v restauraci, kde má velký úspěch u žen. Lya de Putti hrála artistku na visuté hrazdě Bertu-Marie v E. A. Dupontově *VARIETÉ* (1925), mladou, temperamentní, krásnou a sexuálně přitažlivou ženu, čili roli, která se shodovala s její osobností, jak ji prezentovala na veřejnosti. Pohlednice s hvězdami, se stylizovanými portréty, které hvězdy činily „fyzicky“ dostupné soukromé sféře jejich fanoušků, ukazují, jak oblečení, účes a make-up mohou vytvořit jednotný obraz. Harry Liedtke vytvářel pomocí luxusně elegantního oblečení a puntičkářské péče o zevnějšek dojem muže pro dokonalou dámu; jeho upřený pohled, bezchybná pleť a neobvyklý tvar obočí mu dodávaly zvláštní půvab (obr. 2). Lya de Putti byla prezentována jako mladistvě nevinná a zároveň provokativně erotická moderní žena; objevovala se v ležérních šatech poněkud excentrického stylu, s tím nejnovějším účesem — módním mikádem či kudrnami.

Výmarský systém hereckých hvězd se od hollywoodského lišil nejen na úrovni kulturně specifického hvězdného obrazu, ale také na úrovni struktury. Jak je dobře známo, hollywoodský filmový průmysl byl ovládán malým počtem studií, která svazovala hvězdy dlouhodobými smlouvami a starala se o vytvoření a udržování jejich obrazu. I přesto několik amerických hvězd jako Mary Pickfordová, Douglas Fairbanks a Charles Chaplin vlastnilo své společnosti, a mělo tudíž možnost podobu svého obrazu kontrolovat.²⁰⁾ Naproti tomu ve výmarském Německu spolu o podíl na trhu nelítostně soutěžilo velké množství malých studií;²¹⁾ Ufa a Emelka byla jediná studia s poněkud větší mocí.²²⁾

19) Victor E. Pordes, *Das Lichtspiel: Wesen, Dramaturgie, Regie*. Vienna: Lechner 1919.

20) Richard Koszarski, *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915–1928*. Los Angeles, London: University of California Press 1994, s. 260–341.

21) Viz J. Garncarz, *Art & Industry: Germany Cinema of the 1920s*. In: Lee Grieson – Peter Krämer (eds.), *The Silent Cinema Reader*. New York – London: Routledge 2004, s. 389–400.

22) O studiu Ufa viz: Rahel Lipschütz, *Der Ufa-Konzern: Geschichte, Aufbau und Bedeutung im Rahmen des deutschen Filmgewerbes*. Berlin: Energiadruk 1932, s. 33–44. Hans-Michael Bock – Michael Töteberg (eds.), *Das Ufa-Buch*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1992. Klaus Kreimeier, *The Ufa Story*:

Například v roce 1926 vyrobilo 81 německých společností 185 celovečerních filmů a 42 z nich vyrobilo jediný film.²³⁾ Dokonce i dvě největší německé filmové společnosti dvacátých let, Ufa a Emelka, vyprodukovaly pouze relativně malé množství filmů: v roce 1926 vyrobila Ufa dvanáct a Emelka devět snímků. Na rozdíl od ostatních filmových společností té doby byly tyto dvě vertikálně integrované jako velká studia v USA, to znamená, že produkovaly, distribuovaly a předváděly své filmy.

Oproti svým hollywoodským protějškům si výmarské hvězdy ve velké míře udržely osobní kontrolu nad svým veřejným obrazem, někdy s pomocí agentů, a často také dostávaly značný podíl ze zisku z prodeje propagačních materiálů. Například podíl hvězd na zisku z prodeje série pohlednic vydaných Rossem byl dvakrát tak vysoký jako podíl dotyčné filmové produkční společnosti.²⁴⁾ Absence závazků k jednomu studiu či společnosti hvězdám umožňovala, aby se rozhodly, které projekty přijmou a jaké informace se o nich budou šířit na veřejnosti. Německé hvězdy většinu času pracovaly na volné noze a zavazovaly se určitému studiu pouze na krátkou dobu, nebo dokonce zakládaly své vlastní produkční společnosti. Asi nejznámějším příkladem této praktiky je dobrodruh Harry Piel (1892–1963); mezi lety 1919 a 1933 produkoval a režíroval desítky svých vlastních akčně dobrodružných filmů, ve kterých navíc účinkoval jako herec. Diváci věděli zcela přesně, co očekávat od filmu propagovaného jako „film Harryho Piela“ — napínavý kriminální příběh s překvapivými dějovými zvraty, vzrušujícími kaskadérskými kousky a supermoderními speciálními efekty (obr. 3). Podobně se v roce 1921 postavila do čela své vlastní produkční společnosti i Asta Nielsenová (1881–1972), možná úplně nejpobulárnější herečka předvýmarské kinematografie.

Další strukturální rozdíl spočívá v typu informací, jež o hvězdách šířil tisk. V Hollywoodu se hvězdy odlišovaly hlavně svým soukromým životem — tedy příběhy o rodině, partnerech, dětech, rozvodech, milostném životě, skandálech a tak dále²⁵⁾ — zatímco v Německu se veřejnost nedozvídala nic víc než základní biografické údaje (jako narozeniny a svatby), nikdy to však nebyly informace o rodině, manželských problémech, milostném životě, rozvodech či skandálech. Německé hvězdy měly svůj obraz pod kontrolou a obecně odmítaly zveřejňování informací o svém soukromém životě. „Kdykoliv se německý filmový reportér snaží napomoci popularitě nějaké německé filmové hvězdy, dotyčný filmový umělec či umělkyně se tomu obvykle úpěnlivě brání,“ poznamenává dobový pozorovatel.²⁶⁾ Tisk, celkově vzato, na snaze o ochranu soukromí hvězd spolupracoval, jak ostatně dokládají odpovědi na dotazy fanoušků v jednom populárním filmovém časopise: „[Fryland] nechce veřejnosti prozradit jméno své ženy“; „Alphons Fryland, milá Inge, ani v nejmenším neschvaluje odhalování svých soukromých záležitostí veřejnosti; můžete mu to mít za zlé?“²⁷⁾

A History of Germany's Greatest Film Company, 1918–1945. New York: Hill & Wang 1996. O studiu Emelka viz: Petra Putz, *Waterloo in Geiseltal: Die Geschichte des Münchner Filmkonzerns Emelka (1919–1933) im Antagonismus zwischen Bayern und dem Reich.* Trier: WVT 1996.

23) Alexander J a s o n, *Handbuch der Filmwirtschaft.* Berlin: Verlag für Presse, Wirtschaft und Politik 1930.

24) Gerold H e n s – U r s u l a N e e b, *Auf Wiedersehen im nächsten Film: Filmstars auf Bildpostkarten. Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 18, 1998, seš. 67, s. 39–50 (zde s. 41 a 42).

25) R. d e C o r d o v a, c. d.

26) Anon., *Von glücklichen Ehen und unglücklicher Reklame. Filmwoche* 17, 1924, s. 334–335.

27) Anon., *Pazzo's Briefe. Filmwoche* 28, 1925, s. 652. Anon., *Pazzo's Briefe. Filmwoche* 44, 1925, s. 1046.



Obr. 3. Harry Piel (1892–1963), hvězda akčně dobrodružných filmů slavná svými troufalými kaskadérskými kousky na obálce fanouškovského časopisu *Die Filmwoche* (20. února 1929). Sbírka J. Garncarze.

Podobně se proti zprávám pojednávajícím o soukromém životě hvězd stavěla německá asociace vlastníků kin: její oborový časopis *Film-Kurier* vyjádřil nesouhlas s publikováním zpráv o skandálech (při příležitosti pádu Lyi de Putti z okna)²⁸⁾ a reakcím pubertálních fanynek („die kleinen Mädchen“) Harryho Liedtkeho na jeho svatbu časopis věnoval jen několik ironických poznámek, namísto toho, aby tuto událost náležitě zužitkoval.²⁹⁾ To nám naznačuje výrazný obecný kulturní konsenzus v rámci filmového průmyslu výmarského Německa na oddělování soukromí hvězd od jejich veřejné persony.

Výmarské filmové hvězdy diferencovaly svůj obraz na základě uměleckého diskursu, ne jejich soukromého života. Namísto zpráv o osobních záležitostech hvězd se hojně psalo o jejich profesních aktivitách, jako byly jejich divadelní kariéry, jejich herecký styl, oblíbené role a poslední filmové projekty. Německé hvězdy definovaly samy sebe jako umělce; nenazývaly se *Filmsterne* či *Filmstars*, ale *Filmieblinge* (doslova „filmoví miláčci“),³⁰⁾ čímž naznačovaly přímý citový vztah mezi účinkujícími a jejich obdivovateli.³¹⁾ Výmarští účinkující upřednostňovali termín *Filmiebling* před slovem *star* kvůli asociacím s hollywoodským fenoménem a anglickým původem slova — hvězdná sláva pro ně evokovala představu nedostatku talentu, senzační reklamy a patologické touhy po uznání. Herci ve Spojených státech, ze kterých se staly hvězdy, na to byli pyšní, zatímco němečtí herci si nepřáli být považováni za hvězdy a dokonce brali jako urážku, pokud se tak stalo.

28) Anon., Große Sensation gefällig? *Film-Kurier*, 19. 12. 1925.

29) Anon., Harry heiratet. *Film-Kurier*, 27. 3. 1928.

30) V českém filmovém tisku 20. let se častěji používal termín „miláček obecenstva“ (pozn. red.).

31) Joseph Delmont, Filmieblinge. *Neue illustrierte Filmwoche*, 1924, č. 23.

Hvězda jako umělec byl hlavní koncept publicity výmarského filmu, přičemž tradiční umělecké divadlo, z něhož systém hvězd vzešel, bylo stále kulturně dominantním médiem. Knihy o jednotlivých hvězdách a hesla v příručkách byly vystavěny jako biografie umělců, sledující kariéru člověka, který své umělecké poslání objevil v raném období života a ve filmu našel své naplnění (Portenová, Holberg, Liedtke, Lohmeyer). U většiny hvězd bylo známé přímé spojení s divadlem: Claire Rommerová, Mady Christiansová, Otto Gebühr, Conrad Veidt, Willy Fritsch, Ernst Hofmann i Emil Jannings údajně pracovali pro Maxe Reinhardta, slavného rakousko-německého divadelního režiséra. Filmová kariéra mohla být také představována jako něco, co odpovídá standardům vysoké kultury: Henny Portenová pocházela z divadelnické rodiny, Lee Parry z rodiny umělců a Lil Dagoverová se provdala za divadelního herce. Osmdesát jedna procent ze všech 300 biografických záznamů v knize *Lexikon des Films* (Encyklopedie Filmu) z roku 1926 odkazuje na umělecké pozadí herců a 73 procent herců prohlašovalo, že vycházejí z „opravdového“ divadla (tzn. že měli divadelní vzdělání nebo že kariéru zahájili na divadle); osm procent dále prohlašovalo, že začínali v baletu či v opeře. Po odečtení herců, kteří neposkytli žádné informace, nám tak zůstává pouhých devět procent těch, již začali kariéru rovnou u filmu.³²⁾ Pravdivost či nepravdivost těchto prohlášení není vůbec důležitá; závěr, který je třeba z těchto biografii vyvodit, je, že spojení s tradičním uměleckým divadlem bylo základem hercova obrazu i v případě, kdy se jednalo o největší filmové hvězdy. Tento diskurs o hvězdách-umělcích fungoval, mimo jiné, jako prostředek legitimizace herců pracujících v médiu, jež v Německu dvacátých ještě nebylo zcela společensky akceptované.

V rámci tohoto diskursu o umění byl úspěch hvězd obvykle vysvětlován jejich uměleckými přednostmi, jmenovitě jejich schopností ztvárňovat své role: „Popularita Harryho Liedtkeho nezávisí jen na jeho mužném vzhledu a umělecké všestrannosti; odvíjí se především z toho, že je jedním z herců, kteří se vnitřně ztotožňují se svým partem. Harry role studuje do nejmenších detailů, jelikož je prostě dokonalým umělcem.“³³⁾ Nicméně u diváků nebyly tyto umělecké kvality obecně hlavním důvodem popularity výmarských hvězd; ti byli spíše uchvázeni vlastnostmi osobnosti, jako jsou elegance a šarm. Průzkum provedený v roce 1927 časopisem *Deutsche Filmwoche*, kde se respondentů dotazovali na jména nejoblíbenějších herců, ale také na to, kteří z nich jsou v hereckém umění nejlepší, ukazuje relativně malý počet herců jmenovaných současně v obou kategoriích: pouze šest z nejpobulárnějších hereček a dva z řad nejpobulárnějších herců se objevují i v kategorii herců nejlepších. Například Harry Liedtke se dostal do prvních deseti v obou žebříčcích, ale zatímco v kategorii „nejpobulárnější herec“ dostal 1 556 hlasů, v kategorii „nejlepší herec“ získal pouze 400 hlasů.³⁴⁾

Neochota německého filmového průmyslu zapojit se do rozpravy o soukromém životě herců úplně neodpovídala poptávce diváků. Ve čtenářských sekcích oblíbených časopisů o filmu (například *Die Filmwoche*, *Neue Illustrierte Filmwoche*, *Film-Magazin* nebo *Filmfreunde*) pokládali fanoušci minimálně stejné množství otázek na soukromý život hvězd jako na

32) Kurt Mühsam – Egon Jacobson, *Lexikon des Films*. Berlin: Verlag der LichtBildBühne 1926.

33) Anon., *Das Harry Liedtke Buch*. Vienna: Film-Buch und Zeitungsverlag der Illustrierten Film- und Kinorundschau Mein Film 1928, s. 46

34) Anon., *Das Resultat unserer Rundfrage*. *Deutsche Filmwoche* 11, 1927 (18. 3.), s. 14.

jejich profesní aktivity. Nejčastější otázky se týkaly osobních charakteristik (např. barva očí, vlasů nebo osobnost herců mimo plátno), manželského stavu nebo jmen či povolání partnerů a partnerek. Oproti redakčním částem časopisů, kde se rozebíraly pouze filmy a profesní životy hvězd, byly čtenářské rubriky sázeny velmi malým písmem a svou vizuální úpravou tedy dopředu odsouvány na okraj zájmu. Tyto čtenářské sekce nejenže prokazují zvědavost diváků ohledně soukromí jejich hvězd, ale také odhalují, že tento požadavek byl ne vždy uspokojen, jelikož ne všechny otištěné otázky byly zodpovězeny (to mimochodem naznačuje, že s otázkami pravděpodobně nebylo manipulováno, a představují tedy poměrně přesný přehled zájmu čtenářů). Zdá se, že redaktori byli ochotní odpovídat pouze tehdy, když požadovaná privátní informace souvisela i s profesním životem dané hvězdy. Například jméno partnera, či partnerky a jejich povolání byly zveřejněny, pouze když i oni byli spojeni s filmem nebo divadlem:

Drahá filmová fanyňko Eriko [...], v odpověď na tvou žádost ti s politováním oznamuji, že ti nemohu říci jména manželky Alphonse Frylanda a Harryho Piela. Jelikož ale ani jedna z nich nemá s filmem co dočinění, jejich jména tě stejně nemusejí vůbec zajímat.³⁵⁾

Umělecké filmy, které často bývají ztotožňovány s německou kinematografií dvacátých let, tvoří pouze malou část celkové produkce německého filmu tohoto desetiletí. Jelikož větší společnosti měly i větší schopnost inovace a jelikož Erich Pommer, vedoucí produkce studia Ufa mezi lety 1923 a 1926, byl oddán rozvoji filmového umění, stala se Ufa centrem kreativní filmařiny. Díky nekompromisním uměleckým ideálům, přesprátiš extravagantním metodám produkce a špatnému odhadu v marketingu Ufa málem zkrachovala. V březnu 1927 převzala vedení Ufy skupina mediálního magnáta Adolfa Hugenberg a Ludwig Klitzsch společnost zcela reorganizoval. Cílem bylo filmy důsledně cílit na diváckou poptávku a ekonomicky zefektivnit výrobní postupy. Na přelomu let 1928 a 1929 Ufa v souladu se svým novým směřováním na trhu přiblížila prezentaci svých hvězd přáním diváků.³⁶⁾ V porovnání s ostatními publikacemi začaly časopisy nějakým způsobem spojené s Ufou odhalovat více informací o soukromí hvězd. Novým postulátem bylo: „Filmové hvězdy nemají žádné „soukromé záležitosti“. Je nepřijatelné, aby nějaké měly. S kým se zasnoubí, koho si vezmou, s kým se rozvedou a proč, a proč nemají děti — to všechno je nutné otevřeně rozebírat na veřejnosti.“³⁷⁾ Počínaje rokem 1929 se informace o partnerech a partnerkách vyskytují častěji, i když se nejedná o umělce z povolání. Například čtenář, jenž by o to projevil zájem, se mohl dočíst, že Henny Portenová si vzala Dr. Wilhelma von Kaufmanna, lékaře, a Claire Rommerová byla ženou Adolfa Strengera, obchodníka. Na každý pád však ve středu diskursu zůstala hvězda-umělec a skandály byly dále tabu.

Zajímavé je, že na rozdíl od hvězd německých bylo soukromí amerických hvězd typu Mary Pickfordové a Normy Talmadgeové v redakční části německých filmových časopisů obšírně rozebíráno.³⁸⁾ Jakkoliv byly informace o soukromých aktivitách hvězd pro fanoušky

35) Anon., Pazzo's Briefe. *Filmwoche* 28, 1925, s. 652.

36) Viz Zápisy z jednání rady studia Ufa ze dne 29. května 1928 a 10. srpna 1928. Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlín.

37) R. Roth, Sind Stars Privatpersonen? *Filmwoche* 27, 1929, s. 635 a 638.

38) Anon., Von glücklichen Ehen und unglücklicher Reklame. *Filmwoche* 17, 1924, s. 334–335.

důležité, nebyly dost důležité na to, aby němečtí fanoušci obrátili svůj zájem k americkým hvězdám. Všichni oblíbení herci dané doby sdíleli stejnou kulturu se svým německým publikem. I nový způsob informování o soukromí hvězd zůstal na sklonku dvacátých let věrný základní kulturní shodě mezi producenty a publikem, což byla podmínka přijetí hvězd v Německu, ale zároveň vyplnil předešlou mezeru mezi nabídkou a poptávkou.

Kulturní specifičnost výmarského systému hvězd

Obrysy výmarského systému filmových hvězd byly v mnoha ohledech načrtnuty dříve, v době vilémovského Německa. Systém filmových hvězd se objevil okolo roku 1910 v souvislosti s víceaktovým hraným filmem, pozdějším základním kamenem filmového programu stálých kin. Před první světovou válkou a během ní se hlavním prostředkem marketingu populárních filmů staly série s předními herci. Jednotlivé filmy byly uváděny do kin jako části série nesoucí jméno účinkující hvězdy, například dánská herečka Asta Nielsenová stala v čele vlastní „Asta Nielsen-Serie“, režírované Urbanem Gadem. Někteří populární herci dokonce založili vlastní produkční společnosti, například Ellen Richterová (1893–1969), která od roku 1913 až do poloviny dvacátých let hrála ve vlastních filmech o exotických dobrodružstvích, známých jako „Ellen Richter Serie“.

Jak lze navíc dokázat, systém filmových hvězd následoval model dříve ustanoveného a velmi úspěšného modelu divadelních hvězd z devatenáctého století. V té době se v Německu vyvinul systém založený na elitě virtuózních herců, současníky nazývaný *Virtuosentum*.³⁹⁾ Spíše než hra nebo dramatik byly hlavní atrakcí pro publikum herecké hvězdy. Tito oslavovaní herci jezdili na turné s různými divadelními společnostmi a objevovali se jak v klasických hrách, tak i v moderní zábavě.

Režiséři v německém systému filmových hvězd následovali model *Regietheater*, divadelní tradice z počátku 20. století, která dala divadelnímu režisérovi primární uměleckou a manažerskou kontrolu.⁴⁰⁾ Režisérovi tím náležela možnost interpretace a jevištního ztvárnění dané hry přesně podle jeho umělecké vize. Navíc tak, jak později činily německé filmové hvězdy, se hvězdy německého divadla odlišovaly uměleckými kvalitami a schopností zaskvít se v rolích různého charakteru. Hvězdy divadla byly považovány za talentovanější a technicky zdatnější herce, virtuózy svého umění, jak v roce 1881 poznamenal dobový pozorovatel.⁴¹⁾ Aby se odlišily od ostatních herců, hvězdy často rozvíjely svérázné herecké styly, například Charlotte Wolterová svůj slavný výkřik. Tím netvrdím, že americké divadelní hvězdy nerozvíjely svůj osobitý styl hraní, ale ve Spojených státech se herci odlišovali především svými individuálními charakterovými vlastnostmi, jež ukazovali v soukromém životě.⁴²⁾ Dá

39) Ulrich Berns, *Das Virtuosengastspiel auf der deutschen Bühne*. Cologne: Selbstverlag 1959. Anna Stettner, „Wer ist ein Virtuose der Schauspielkunst?“ *Das Phänomen des Virtuosentums im deutschen Sprechtheater des 19. Jahrhunderts*. Munich: microfiche edition 1998.

40) Michael Hays, Theater and Mass Culture: The Case of the Director. *New German Critique* 29, 1983, s. 133–146. Theo Girschhausen, Regietheater. In: C. Bernd Sucher (ed.), *Theaterlexikon* vol. 2: *Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien*. Munich: dtv 1996, s. 348–352.

41) Siegwart Friedmann, Über das Virtuosentum in der Schauspielkunst. In: Josef Lewinsky (ed.), *Vor den Coulissen: Originalblätter von Celebritäten des deutschen Theaters*. Berlin: Hofmann & Comp. 1881, s. 43–47.

42) Benjamin McArthur, *Actors and American Culture, 1880–1920*. Iowa City: University of Iowa Press 2000.

se tedy říci, že příslušné divadelní systémy byly předzvěstí a přispěly k vytvoření rozdílných dynamik pozdějších systémů filmové slávy v Německu a Spojených státech.

Ptáme-li se, jak tak národně specifický systém filmových hvězd v Německu vznikl, potřebujeme také vzít v úvahu ústřední rozdíl v mentalitě obecnostva v Německu a Spojených státech tím, že provedeme analýzu diskursu a společenských institucí, jež byly motorem pro utvoření dominantních národních a kulturních identit. Kulturní specifčnost amerického systému filmových hvězd se svým morálním diskursem o soukromí hvězd je založena na puritánské tradici. Podle nauky o předurčení kalvínského protestantismu je světský úspěch znamením boží vyvolenosti. Úspěšný člověk je tím pádem dobrým člověkem, který nemá co skrývat — nebo by jím měl být. Pokud takto vyvolená osoba selže ve svém morálním chování, bude potrestána více než kdo jiný. Ve Spojených státech je, jak podotkl sociolog Max Weber, tento trest vykonáván ne církví, nýbrž veřejností, neboť puritánská sekta postavení církve coby centralizované instituce zrušila.⁴³⁾ Veřejnost se tudíž stala centrální dozorcí mocí nad morálně poctivým a ctnostným chováním, obzvláště co se týče dohledu nad úspěšnými členy společnosti. Jako ostatní Evropané nebyla většina Němců podrobena neustálé potřebě obstat v běžném životě — ačkoli dvě dominantní náboženské víry, luteránský protestantismus a římský katolicismus, uznávají pojem prvotního hříchu, vždy se tu nabízel možnost přijmout rozhřešení nebo odčinit své hříchy pomocí rutinních církevních praktik. Hříchy byly považovány za soukromou záležitost a chování jednotlivce sankcionovala církev, nikoliv veřejnost. Nepřísnějším trestem byla v amerických sektách exkomunikace hříšníků, v Evropě ovšem církev své členy vypovídala jen zřídka. Přetrvávání zmíněných náboženských a kulturních tradic nám vysvětluje, jak a proč filmové elity výmarského Německa odmítaly zveřejňovat své soukromé záležitosti — protože kultura, ve které se pohybovaly, opravdu tyto záležitosti považovala za soukromou věc.

Ve Spojených státech byl diskurs o umění podřízen morálce, kdežto v Německu byl tento diskurs na morálních požadavcích poměrně nezávislý. Vzhledem k vysokému postavení umění v rámci buržoazního systému německé kultury se všichni němečtí herci — hvězdy i ti ostatní — vždy snažili definovat sebe samé jako umělce. Vysoké postavení umění v německé kultuře bylo zase hluboce zakořeněné v náboženských tradicích. Zatímco američtí puritáni umění zatracovali, dvě hlavní náboženské tradice v Německu k němu zaujímaly jiný postoj: římskokatolická církev jej podporovala a luteránský protestantismus nikdy nedokázal potlačit jeho význam v německé kultuře. Navíc, zavázány německé tradici *Bildung* — hodnotě přisuzované kultivaci estetické vytríbenosti chování pomocí vzdělání —, filmové elity výmarského Německa v konstrukci své veřejné osoby stavěly umělecký úspěch nad masovou popularitu. Jak vidno, herci, režiséři a producenti se snažili legitimizovat své postavení umělce tím, že se hlásili ke kulturnímu odkazu opravdového divadla.

Tato tendence dost často vytvářela poněkud podivnou asymetrii mezi nabídkou a poptávkou: jelikož samy sebe definovaly jako umělce a odmítaly zveřejnění svých soukromých záležitostí, zdá se, že hvězdy — obdařené do velké míry kontrolou nad výrobou a šířením svého veřejného obrazu — ne zcela uspokojovaly požadavky diváků na sdílení intimních informací. Němečtí diváci se vykazovali zapáleným zájmem o osobní a soukromé životy svých

43) Max Weber, Die protestantischen Sekten und der Geist des Kapitalismus (1919/20). Přetištěno in Týž, Die protestantische Ethik I: Eine Aufsatzsammlung. Gütersloh: Mohn 1984, s. 279–317.

„filmových miláčků“ — bez toho, aby z hvězd vytvářeli modelové případy a vzory morálních norem —, zatímco samotní herci se snažili dosáhnout ocenění a obdivu pouze na základě svých uměleckých kvalit. V jádru výmarské filmové kultury tak nacházíme zajímavý rozpor: filmový průmysl se staral o masové publikum se značným ekonomickým a finančním úspěchem, jakkoliv zároveň odmítal zcela ustoupit požadavkům tohoto tržního prostředí. Ačkoliv výmarská kinematografie pracovala podle pravidel tržní ekonomiky, její hvězdný systém naznačuje, že zisk nebyl pro klíčové hráče jedinou — nebo dokonce hlavní — motivací.

Přeložil Pavel Smutný

Přeloženo z anglického originálu: Joseph Garnarz, *The Star System in Weimar Cinema*. In: Christian Rogowski (ed.), *The Many Faces of Weimar Cinema*. Rochester: Camden House 2010, s. 116–134.

Citované filmy:

Hrdina všech dívčích snů (Der Held aller Mädchenträume; Robert Land, 1929), *Kouzlo valčíku* (Ein Walzertraum; Ludwig Berger, 1925), *Já líbám ručku vám, madam* (Ich küsse Ihre Hand, Madame; Robert Land, 1929), *Nibelungové* (Die Nibelungen; Fritz Lang, 1924), *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), *Varieté* (E. A. Dupont, 1925), *Vrah mezi námi* (M; Fritz Lang, 1931), *Žena na Měsíci* (Frau im Mond; Fritz Lang, 1929).

Poznámka o autorovi:

Joseph Garnarz je německý filmový historik působící na Univerzitě v Kolíně nad Rýnem. Zabývá se především dějinami evropského, zejména pak německého filmu a ve svých pracích představil originální metody studia filmových verzí, filmových hvězd a diváckých preferencí. Na tato témata publikuje v německých, britských a amerických filmologických časopisech (*Film History*, *Cinema & Cie*, *montage A/V* aj.). K jeho novějším publikacím patří soubor studií o počátcích kinematografie v Německu *Maßlose Unterhaltung. Zur Etablierung Des Films in Deutschland 1896–1914* (2010) a sborník *Digital Tools in Media Studies: Analysis and Research. An Overview Media Upheavals* (eds. Michael Ross, Joseph Garnarz, Manfred Grauer, Bernd Freisleben, 2009).

Šárka Gmitterková

Filmová ctnost je blond: Jiřina Štěpničková (1930–1945)

Jakkoli Jiřina Štěpničková na první pohled nepatří mezi důvěrně známé filmové hvězdy z doby první republiky (jako například Nataša Gollová, Adina Mandlová nebo Lída Baarová), nabízí se její osobnost jako ideální pro vstup do složitého prostoru českého hvězdného prostředí ve 30. a v první polovině 40. let. Tato studie tedy bude balancovat na hraně monografické (jedna herečka a její kariéra v letech 1930 až 1945) a zároveň je vedena snahou o alespoň rámcový popis hvězdného systému, v němž se Štěpničková — herečka, hvězda, umělkyně — realizovala. Dráha Jiřiny Štěpničkové poskytne svým způsobem nutnou jednotící linku pro orientaci ve spíše chaotickém systému organizace herecké práce ve sledovaném období. Nahlížení herecké individuality v rámci „systému“ umožňuje odpoutat se od tradičního monografického přístupu k českým ženským filmovým hvězdám, jenž je chápe převážně jako nositelky tragického životního osudu,¹⁾ a pokusit se o důkladnější analýzu podmínek jejich profesionální existence.²⁾

Jiřina Štěpničková je pro tuto studii vhodná z několika následujících důvodů. Jako první uvedme časové zasazení. Teprve ve 30. letech 20. století se česká kinematografie ve formě zábavního průmyslu skutečně blížila ideálnímu tržnímu modelu.³⁾ Filmový trh ovládaly sou-

1) V případě Jiřiny Štěpničkové tento diskurs prosvítá jak z monografie od Jindřicha Černého, tak z knihy Šárky Horákové, mapující nezdařený útěk Štěpničkové za hranice v roce 1951, následující soudní proces, osmiletý pobyt za mřížemi a následnou rehabilitaci. Jindřich Č e r n ý, *Jiřina Štěpničková*. Praha: Brána 1996; Šárka H o r á k o v á, *Jiřina Štěpničková, herečka v pasti*. Praha: SinCon 2005.

2) Ačkoliv se budeme zabývat podmínkami existence českých hereček a nikoliv herců, nečiní si tato studie ambice na genderové přesahy. Prisma ženského herectví je zvoleno z důvodu zaměření na Jiřinu Štěpničkovou a pak také proto, že „modus operandi“ herců a jejich ženských protějšků se ve sledovaném období skutečně lišil. Akcentace tohoto rozdílu však nebyla prioritou této studie, tou byla analýza podmínek provázejících zrození ženské herecké hvězdy, fázi tohoto procesu a jejich komplikací.

3) Film jako „výtah ke slávě“ funguje v 10. a 20. letech pouze sporadicky a pro některé osobnosti. K těmto náhodně úspěšným pokusům patřila produkce společnosti ASUM Maxe Urbana a Anny Sedláčkové, tou dobou oslavované divadelní divy, nebo snímky z produkce společnosti Weteb, propagující Suzanne Marwille, případně již sofistikovanější prosazení Anny Ondrákové, podporované režisérem Karlem Lamačem a kameramanem Otto Hellerem.

kromé společnosti, s posvěcením státu bylo dílo vnímáno spíše jako obchodní než kulturní artikl. Kolem něj se v rámci mediální interference pohybovaly další sféry zábavní produkce, například hudební nosiče s populárními písněmi, „star“ divadla (Osvobozené divadlo s protagonisty Jiřím Wolkovcem a Janem Werichem, Divadlo Vlasty Buriana atd.) nebo populární literatura typu červené knihovny.⁴⁾ Hvězdy v tomto obchodním modelu zaujímaly, podobně jako například v americkém filmovém průmyslu klasické éry, jasně vymezené místo, coby záruka silné divácké odezvy, která slibovala výrobním společnostem návratnost nákladů. Právně konsolidovaná, zvukem vybavená a v zábavním průmyslu pevně zakotvená kinematografie nabízí daleko vhodnější prostředí pro alespoň částečný rozvoj hvězdného systému, než jaké nabízela předchozí desetiletí.

Za druhé, Jiřina Štěpničková patřila k herecké generaci, která jako první začala svůj čas rovnoměrně dělit mezi film a divadlo. Zatímco se však spousta těchto osobností ve svých pamětech přiznává k fascinaci, kterou v nich biograf v dětském věku vzbuzoval zejména díky dobrodružným příběhům, westernům a groteskám, vlastní angažmá v české kinematografii berou s nepoměrně větší rezervou. Vyprávění o filmových rolích věnují málo prostoru, často dávají k dobru spíš bizarní příběhy z natáčení a nakonec přiznávají, že točili hlavně z finančních důvodů.⁵⁾ Alfou a omegou jejich tvůrčí práce bylo samozřejmě divadlo. Pocit umělecké odpovědnosti v nich vypěstovalo nejprve studium na pražské konzervatoři⁶⁾ a poté stále se zostřující společensko-politická situace, která na česká jeviště vnesla znovuobjevený úkol národní rezistence. Toto protichůdné chápání a valorizace odlišných uměleckých disciplín logicky nemohlo zůstat bez následků. Herci toužili jak po tvůrčím naplnění v divadle, tak i po relativně snadno vydělaných honorářích za filmové role a právě synchronizace obou časově náročných kariér je stavěla před nemalé problémy.⁷⁾

A konečně třetím důvodem, proč psát o Jiřině Štěpničkové, je charakter a podoba rolí, jimiž se proslavila. Štěpničková představuje do určité míry typicky českou hvězdu. Filmy, v nichž hrála hlavní nebo výraznou vedlejší roli, jsou adaptacemi klasické české literatury, Štěpničková se v nich objevovala ve folklorním kroji a ztělesňovala vlastnosti (ctnost, pokora, věrnost), které chápeme jako pozitivní. Tento typ filmů, existující paralelně se standardní komerční produkcí tvořenou převážně veselohrami a melodramaty, lákal diváky na národní hodnoty. V evropském kontextu snímky tohoto druhu vycházely z historických legend, národních pověstí nebo místní literatury a tato část produkce měla i své specifické

4) Původně se termínem červená knihovna označovala jedna z meziválečných edic sentimentální četby pro ženy, postupně ale výraz přerostl v pojmenování žánru populární literatury, jehož tematickou dominantu tvoří líčení peripetií milostného vztahu. Dagmar M o c n á – J o s e f P e t e r k a (a kol.), *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha — Litomyšl: Paseka 2004, s. 86.

5) Tyto momenty najdeme v memoárech a biografiích Jana Pivce, Ladislava Peška, Jiřiny Štěpničkové, Gustava Nezvala, Ladislava Boháče a dalších.

6) Konzervatoř představuje další novum, které tato herecká generace s sebou přinesla, a to jak ve vlastním, institucionalizovaném vzdělání, tak coby „výťah ke slávě“. V reakci na vyučování překonané deklamace a oborového herectví první posluchači mimoděk vybrousili jiný, civilnější styl své generace; na konzervatoř také můžeme pohlížet jako na „líheň talentů“.

7) Oscilace mezi divadlem a filmem provázela naprostou většinu prvorepublikových filmových hvězd, naopak čistě filmové hvězdy představují anomálii. Z těch nejznámějších tohoto výjimečného postavení dosáhly dvě — Adina Mandlová a Lída Baarová —, ale i ony se nakonec objevily na divadelním jevišti. Nikoliv z finančních důvodů, ale protože toužily vylepšit své umělecké renomé, které v českém hvězdném systému znamenalo stejně důležitou hodnotu jako hvězdnost.

hvězdy. Propojení uměleckých ambicí a národního diskursu velmi silně rezonovalo nejen mezi současníky, ale také při zpětném pohledu pisatelů prvních národních filmových historií.⁸⁾ Není proto divu, že progresivní umělecké snímky velmi často obsahovaly nacionální apel — jako NIBELUNGOVÉ (1924) Fritze Langa v případě Německa nebo NAPOLEON (1927) Abela Gance v případě Francie.⁹⁾ Československá prvorepubliková kinematografie ve 30. letech disponovala řadou snímků s vážnějšími uměleckými či ideologickými ambicemi, které námětově čerpaly zejména z vlasteneckého prostředí 19. století a legionářské tematiky. Zatímco první, „komerční“ skupina nabízela divákům ve stále složitější politické situaci konce 30. let snadný eskapismus, adaptace klasické literatury a dramata, vytvářející přímé paralely s bojem za národní svébytnost v 19. století, pak české společnosti dávaly víru v pozitivní vyústění mezinárodní situace a později brzký konec druhé světové války. A právě filmové adaptace klasické národní literatury daly vzniknout specifické hvězdnosti Jiřiny Štěpničkové.

Abychom zvolené téma dokázali adekvátně uchopit, bude zapotřebí vybrat a definovat vhodné názvosloví. Angloamerická teorie a historie se problematikou geneze, existence i recepce filmových hvězd detailně zabývá od 70. let minulého století. Její terminologie je s českým prostředím kompatibilní pouze z části, s přihlédnutím ke specifickým české kinematografie jako takové, přesto jsou následující tři pojmy použitelné a přínosné i pro zkoumání prvorepublikového hvězdného prostředí: obraz hvězdy, osobnost hvězdy a „star vehicle“.

Obraz hvězdy (star image). Nejde jen o jeden konkrétní obraz, ale o shluk obrazů, momentek, fotografií, podobizen a stylizací ve filmových rolích, který v důsledku vytváří konečnou představu o hvězdě. Richard Dyer tento soubor nazývá stukturovanou polysémií, neboť obraz v sobě nese celou skupinu významů, které se na něj nabalují.¹⁰⁾ Obraz má tedy kořeny v ideologii, ve společenských, historických a politických představách o kráse, úspěchu, ale také selhání (za jeden splněný sen je nepočítaně těch zmařených, v českých podmínkách lze tento hořký podtext obrazu aplikovat na poválečný karierní zmar většiny hvězd), konzumpci, vyjímečnosti, ale také obyčejnosti (hvězdy jsou často prezentovány jako ty úspěšnější, ale přece jen pořád jedny z nás) a lásce, což souvisí s převažujícím počtem informací ze soukromí hvězd — tento aspekt se však nevztahuje na české prostředí, kde podobný typ zpravodajství absentuje.

Jednotlivé elementy obrazu však nemusí být vždy v souhře a rozhodně do sebe bezproblémově nezapadají. Často si jednotlivé složky neodpovídají a jsou kontrapunktické. V mezinárodním měřítku jmenujme Marilyn Monroe a kombinaci nevinosti a explozivní sexuality nebo Jane Fondovou coby mix tradiční heterosexuální dívky s tomboy¹¹⁾ vyzývavostí patrnou v některých rolích. Podle Richarda Dyera zejména ženské hvězdy ztělesňují důležité ideologické rozpory, musí je však působivostí svého obrazu zakrýt nebo ještě lépe řečeno, utiřit. Také obraz Jiřiny Štěpničkové obsahoval určité praskliny — navzdory proklamova-

8) Například Georges Sadoul, *Dějiny filmu — Od Lumiéra až do doby současné*. Praha: Orbis 1958. Ulrich Gregor – Enno Patalas, *Dejiny filmu*. Bratislava: Tatran 1968.

9) Anton Kaes, Siegfried: A German Film Star. Performing the Nation in Lang's Nibelungen Film. In: Laura Vichi (ed.), *L'uomo visibile / The Visible man*. VIII. International Film studies conference. Udine: Forum 2001, s. 386.

10) Richard Dyer, *Stars*. London: British Film Institute 1998, s. 63.

11) Tomboy (výjimečně tomgirl) je označení ženy v genderové roli charakteristické pro muže.

ným ryze národním hodnotám se nápadně podobal obrazům německých a rakouských „heimat stars“,¹²⁾ zejména Paule Wessely.

Osobnost hvězdy (star persona). Dosavadní studie často používají termín obraz i osobnost hvězdy k označení téhož, a to povědomí o hvězdě tak, jak ji známe z obrazů, rolí, fotografií, ale také rozhovorů, biografických článků, celkového jednání a vystupování a vlastních prohlášení — ve zkratce tedy jde o výslednou představu poskládanou z různých mediálních textů. Jako nejprínosnější se jeví ponechat si obraz coby označení ikonicky nosného jediného obrazu nebo jednoho typu obrazu, z něž se pak sytí jeho další varianty (portrét usmívající se Marilyn Monroe, fotografie Marlene Dietrichové s ustálenou stylizací a v případě této studie profilová fotografie Jiřiny Štěpničkové v roli Maryši). Termín osobnost hvězdy se poté prohloubí o textuální rozměr a ve výsledku znamená komplexní představu o hvězdě, zahrnující jak povědomí, které kolovalo v době její nejvyšší působivosti, tak i pověst modifikovanou zpětným pohledem.

Star vehicle. V případě této studie kladl nakonec největší překážky při hledání českého ekvivalentního výrazu právě *star vehicle*, nakonec nepřeložený a ponechaný v nesklonném tvaru. Byla by totiž škoda přijít o jeho etymologické pozadí, a tím i významovou šíři. Tento termín totiž vzešel ze samotné filmové a výrobní praxe amerického filmového průmyslu v klasickém období (30. až 60. léta 20. století), neboť trefně vystihuje práci s ekonomickým potenciálem hvězd. Popisuje způsob přípravy, natáčení a propagace filmů s ohledem na hvězdu a její osobnost, hledání vhodných námětů a jejich modulaci tak, aby bylo zaručeno co nejúčinnější využití hvězdy. Úspěšné strategie a bolestivé nezdary filmová studia důsledně analyzovala a tento aspekt představuje zásadní rozdíl oproti filmům typu *star vehicle* post-studiové éry, kdy si za samotný výběr rolí zodpovídá především samotná hvězda. Pokud je *star vehicle* funkční, přetrvávající a konzistentní, může nabrat skoro až kvality žánru, jako například filmy Josepha von Sternberga s Marlene Dietrichovou, které mají kontinuální vizualitu, ikonografii a strukturu, zejména co do způsobu narace a funkce hvězdy v ní.

České prostředí nedisponovalo podobně propracovanou mašinérií k výrobě a udržení hvězdy, avšak v případě Jiřiny Štěpničkové lze hovořit o velmi konzistentním *star vehicle*, jakým se nemůže prezentovat žádná jiná herečka této éry. Její filmografie do roku 1945 totiž obsahuje celkem dvanáct rolí podobných si námětem, prostředím, kostýmem, typem sehra-
né figury a jejími charakterovými vlastnostmi.

12) Označení „heimat stars“ je zde použito pro herce v hlavních rolích žánrové skupiny heimat filmů, tedy filmů s ideálem domoviny. Tento žánr kulminoval v německé, rakouské a švýcarské kinematografii od 40. do konce 70. let, avšak jeho přímé předchůdce lze nalézt už ve 30. letech 20. století. Heimat filmy charakterizovalo rurální zasazení (zejména často používané horské exteriéry), sentimentální tón vyprávění a zjednodušená morálka; příběh se dále rozvíjel na polarizaci protikladů — mezi mladými a starými, mezi městem a vesnicí, mezi tradicí a pokrokem. Spolu s atmosférou idylického bezčasí tak vyvstává jejich nejproblematictější aspekt, jímž je vykázaní všeho cizorodého, městského, málo malebného za hranice filmového obrazu. Gernot Heiss, *Žně aneb Julika* (1936). In: Gernot Heiss – Ivan Klimeš (eds.), *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let / Bilder der Zeit. Tschechischer und österreichischer Film der 30er Jahre*. Praha – Brno: NFA 2003, s. 121–135.

Vlastenecké idoly¹³⁾

Specifické postavení, jehož Jiřina Štěpničková dosáhla ve 30. a první polovině 40. let 20. století, má stejně jako podmínky určující vznik, existenci i recepci českých filmových hvězd za první republiky, kořeny na divadelních jevištích hluboko v 19. století. Důležitost dějinně-politického kontextu pro studium herectví v českých zemích se nejlépe projeví ve srovnání s prostředím, které později výrazně formovalo představy o filmovém herectví. Americké studie vidí herečky převážně z jednoho úhlu pohledu, a to jako vyjednávačky s viktoriánskou morálkou.¹⁴⁾ V prostředí, které ženství vnímalo v ostře vyhraněných binaritách (čistá versus padlá žena, domácí kontra veřejná sféra), nabízely obraz soběstačné, profesionální ženy, která odvážně ukazuje svou tělesnost a zároveň nemůže být oceňována jako padlá žena. Angloamerickým jevištím však schází jeden podstatný prvek, který v českém kulturním ovzduší strukturoval a podmiňoval veškeré dění — zápas o národní identitu a jazykovou svébytnost. Zatímco anglosaské a americké herečky maximálně bořily tabu na burleskních scénách,¹⁵⁾ kde obušovaly hrany ostře vnímané binarity (padlá vs. čistá žena, domácí vs. veřejná sféra), české herečky vstupovaly na zcela jiná prkna měšťanských národních divadel, která na ně kladla, kromě emancipačních úkolů, daleko specifitější požadavky.

Za vznikem českého romantického herectví stály dvě věci. V první řadě šlo o romantickou tradici subjektivního pojetí role, za druhé o vznik české bohaté měšťanské vrstvy, tedy buržoazie. Z herce se v éře romantismu stává středobod jeviště i samotné hry a zároveň tento proces šířeji souvisí s celkovou sakralizací divadla. Už od dob osvícenství se divadlo prezentovalo jako instituce morálně výchovná, avšak národní obrození je dokonce povýšilo na instituci národně výchovnou. Česky hovořící buržoazie pak potřebovala poněkud nuancovanější jazyk než řemeslníci a drobní měšťané a tato elevace se dotkla jak skladby programu, tak poptávky po poněkud vznešenějších hereckých divách. Už od 30. let 19. století, kdy díky nobilitaci herectví začaly na jeviště vstupovat ženy, se na českých scénách objevily pozor-

13) Historický kontext českého divadla je popsán na základě následujících knih a studií: Ludmila Sochorová, *České divadelní umělkyně 19. století — vzory národně probudilých žen*. In: Petra Hanáková – Libuše Heczková – Eva Kalivodová (eds.), *V bludném kruhu: mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity*. Praha: Slon 2006, s. 155–170. František Černý, *Dějiny českého divadla III. Činohra 1848–1919*. Praha: Academia 1977. František Černý, *Dějiny českého divadla IV. Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace*. Praha: Academia 1983. Jan Císar, *Přehled dějin českého divadla I. Od počátků do roku 1862*. Praha: AMU 2004. Jan Císar, *Přehled dějin českého divadla II. 1862–1945*. Praha: AMU 2004.

14) Jak moc se lišilo prostředí evropských měšťanských divadel od amerických burlesek je patrné z následující citace: „Asociace divadla a prostituce byla ještě silnější ve Spojených státech, kde puritánské kořeny vládly názoru na veřejné předvádění se a automaticky s ním spojovaly nedostatek morálky. Ostatně Allen ve své analýze puritánského vlivu na americkou divadelní recepci poznamenává, že zatímco hercovy mimetické schopnosti spojovaly divadlo s hříchem rouhání, podvody a krivopřísežnictvím, pak předvádění se jej spojovalo s modlářstvím, prostitucí a exhibicionismem. A tato asociace divadla, sexuální zábavy a prodejních žen (jak na jevišti, tak v hledišti) měla v reálu takovou sílu, že hluboko do 19. století byla třetina lóží v amerických divadlech rezervována pro prostitutky a jejich zákazníky, aby zde dohodli podmínky vzájemného obchodu.“ Maria Elena Buzsek, *Pin-up grrrls*. Durnham – London: Duke University Press 2006, s. 6.

15) Teprve kolem roku 1860 zavedla některá americká divadla představení určená primárně ženám, což signalizovalo posun v rozšíření nabídky i pro jiné typy publika. V tomto ohledu ale americká scéna opět ukazuje svou nevlídnou tvář vůči rodinné zábavě. V českých zemích se do divadel běžně braly také děti, a to nejen na romantické pohádkové féerie (první česká představení ve Stavovském divadle proběhla už po roce 1820), ale i později do šantánů a arén.

hodné osobnosti, které umožňovaly publiku přístup jak k současné módě, tak k umění společenské konverzace.¹⁶⁾ Všechny ale spojoval už od počátku velmi silný mýtus české herečky jako vzorné matky, manželky a hlavně vlastenky, za každou cenu věrné české otázce.¹⁷⁾ Některé vystoupaly na pozici národem milovaných ikon, angažující se ve sbírkách na stavbu Národního divadla jako například Otýlie Sklenářová-Malá nebo Hana Kvapilová, jež je dodnes chápána jako soucitná a uvědomělá umělkyně; jiným činily tyto vlastenecké nároky nemalé problémy. Třeba Marie Pospíšilová, osudem připomínající Lídu Baarovou, odešla za kariérním růstem do německého angažmá, a když se zatoužila vrátit na česká jeviště, nacionálně vyburcovaná společnost „zbloudilou divu“ zpět nepřijala. České hvězdné prostředí bylo tedy od nepaměti značně výbušným prostorem, kde měly herečky plnit těžko slučitelné úkoly — být krásné a reprezentativní, hovořit jak jazykem salonu, tak lidovou češtinou, rozvíjet své herecké nadání a zároveň celý život zůstat v angažmá jediné scény a ztělesňovat ideál české vlastenky stejně dobře jako být dámou velkého světa.

Od Dorotky k Maryše

Pro hvězdnou kariéru Jiřiny Štěpničkové byl zlomový rok 1935, kdy se objevila v titulní úloze filmu Josefa Rovenského MARYŠA; po tomto průlomovém následovaly role v dílech *star vehicle*, jímž se ještě budeme podrobně věnovat. MARYŠA učinila ze Štěpničkové hvězdu ojedinělého typu, do něhož svojí fyziognomií, hereckým výrazem i tvůrčím nasazením výborně zapadala. Ačkoliv před rokem 1935 najdeme některé indicie, které poukazují na pozdější role, přirozeně spojované se Štěpničkovou, na počátku její herecké dráhy nebylo zdaleka nic tak jasné. To, co vypadá jako nevyhnutelné směřování v kariéře dané hvězdy, jako vrozená vlastnost či talent, se při bližším pohledu na věci předcházející průlomové roli jeví jako série poučených rozhodnutí, zdůraznění některých dispozic, a to ve správné součinnosti s ostatními uměleckými formami nebo médii.

Jiřina Štěpničková nedokončila studium na dramatickém oboru Pražské konzervatoře, aby mohla hrát v Osvobozeném divadle a nedlouho poté ve svém prvním seriozním angažmá v Národním divadle. K oběmu se dostala hlavně díky své podobnosti s Jarmilou Horákovou, ikonou avantgardního herectví, která nedlouho předtím zemřela. Mladička Horáková symbolizovala generační změnu a nástup nového stylu, který se obešel bez manýr, deklamací a pozdně romantické sošnosti. Mládež ve 20. letech 20. století mezi výrazné ctnosti řadila sportovní a pohybové nadání, neboť akcentace fyzické kultury je důrazně odstrihla od ne-

16) Tyto dámy se proslavily zejména v populárních kusech francouzské salonní dramatiky známé také jako „pièce bien faite“ (hry plné vášně a citů) jako *Dáma s kaméliemi* nebo *Orlík*. Díla Eugena Scribea, Victoriena Sardoua nebo Dumase ml. se na českých jevištích udržela až do konce 30. let 20. století a na jeviště přivedla hrdinky silné i trpící, hrdé, sebevědomé a důmyslně intrikující, vždy však obdařené vybranými způsoby.

17) Zbožštění českých hereček jako národních ikon se poprvé objevilo u Kateřiny „Katinky“ Kometové, provdané Podhorské, jedné z prvních žen angažovaných do operního souboru Národního divadla. Pod vlivem romantické představy o souvztažnosti divadelních rolí a soukromého života její osobnost obklopila svého druhu legenda o osiřelé české dívce, jež se vypracovala v oslnivou operní primadonu. Tedy žádná lepší kurtizána, naopak, ideální matka, manželka a žena bojující za českou věc, neboť i přes lákavé nabídky nikdy neopustila české divadlo.

chtěného dědictví předků. Fascinace mládím a novými výrazovými možnostmi, hravé odpoutání se od iluzivního divadla — to vše odráželo jak mezinárodní avantgardní vlivy (německý expresionismus, Mejercholdovo divadlo, návrat komedie dell'arte), tak domácí atmosféru, která s nadšením hleděla vstříc budoucnosti. Prosazování Štěpničkové à la nové Horákové však dlouho nevydrželo, neboť Horáková zemřela velmi záhy a Štěpničkovou přece jen čekal plnohodnotnější kariérní rozvoj. Po několik dalších sezón vedení činohry v Národním divadle tápalo, jaký typ rolí bude naturelu mladé představitelky nejlépe vyhovovat. Ve vedlejších úlohách tedy sekundovala zkušenějším kolegyním (Marii Hübnerové, Anně Sedláčkové, Olze Scheinpflugové), hrála v lehkých konverzačních hrách, české klasice, komediích i v kusech inspirovaných dozrívající avantgardou. Kroj vůbec poprvé oblékla v inscenaci Karla Dostala *Strakonický dudák* v roli Dorotky v roce 1930, přičemž kritici oceňovali: „...čisté, až smetanovské ladění postavy“,¹⁸⁾ jindy vyzdvihovali její typicky českou krásu, kterou si spojovali s hereččinou robustnější figurou.¹⁹⁾

Před filmovou kameru si Štěpničková poprvé stoupla v roce 1931, kdy natočila snímek *MUŽI V OFFSIDU*, adaptaci humoristického románu Karla Poláčka v režii Svatopluka Inne-manna, a armádní komedii *MILÁČEK PLUKU* Emila Arthura Longena. Ve druhém případě, soudě podle vzpomínek jejího hereckého partnera Ladislava Peška,²⁰⁾ byla průběhem natáčení i výsledným filmem natolik zděšená, že se další tři roky ateliérům vyhýbala. Kinematografii vzala po letech na milost zejména z finančních důvodů, protože být členkou souboru Národního divadla sice zaručovalo společenskou prestiž, ale s adekvátním finančním ohodnocením to bylo horší. Herečky za první republiky si musely pro hry soudobého repertoáru obstarávat a hradit kostýmy samy — domovská scéna jim v tomto ohledu byla nápomocná jen minimálně, a to formou „mimořádných toaletních příspěvků“. ²¹⁾ Šlo ale jen o minimální částky a i ty muselo složitě schvalovat Ministerstvo školství a národní osvěty (MŠANO). Svědčí o tom dopis, který Jiřina Štěpničková adresovala vedení Národního divadla v dubnu 1934, v němž prosí o mimořádnou finanční výpomoc. Do složité situace se herečka dostala díky stěhování do nového bytu, kde zůstala dlužna na zařízeních a pracích celkem 5 000 Kč, zatímco její měsíční plat po všech srážkách činil pouze 1 300 Kč.

Poněvadž při nepatrném platu, který dostávám, nemohla jsem si nic uspořít, zůstala jsem většinou za všechny práce (až na stěhování) dlužna. Měsíční splátky za toalety pro poslední hry obnášejí 300 Kč. Měsíční činže obnáší 430 Kč a připočítáte-li ještě nutné výdaje za spotřebu plynu, elektrického světla a úklid bytu, musíte uznat, že ze zbytku živořím a není možno z něho uhradit dluhy vzniklé stěhováním a úpravou bytu.²²⁾

18) Jindřich Černý, *Jiřina Štěpničková*. Praha: Brána 1996, s. 40.

19) J. Černý, c. d., s. 29–30.

20) Ladislav Pešek, *Tvář bez masky*. Praha: Odeon 1977, s. 51.

21) Citováno z dochované korespondence mezi vedením Národního divadla a Jiřinou Štěpničkovou a Jiřinou Šejbalovou. Národní archiv (NA), f. Národní divadlo, k. 322, složka Jiřiny Štěpničkové. NA, f. Národní divadlo, k. 308, složka Jiřiny Šejbalové.

22) Divadelní korespondence, Jiřina Štěpničková a vedení Národního divadla, 22. dubna 1934, Praha. NA, f. Národní divadlo, k. 322, složka Jiřiny Štěpničkové.

Návrat Štěpničkové před filmovou kameru ale dost možná ovlivnil také režisér Josef Rovenský, s nímž se setkala během natáčení *MILÁČKA PLUKU*, kde ztvárnil jednu z vedlejších úloh. Díky svým bohatým hereckým zkušenostem dovedl výborně obsadit vlastní snímky (pokud tedy produkční společnost nemínila udělat „starfilm“ podle vlastních představ jako Elektafilm v případě *TATRANSKÉ ROMANCE*) a citlivě vést zvolené protagonisty. To platí pro obě jeho stěžejní díla, *ŘEKU* i *MARYŠU*. Snad právě tato vnímavost jej dovedla k předpokladu, že Štěpničkovou předurčuje zvláštní zemitý půvab k rolím osudem stíhaných venkovských žen. Hypotéza je to nepotvrzená, ale kromě komedie *JEDENÁCTÉ PŘIKÁZÁNÍ* herečka až do filmové *MARYŠI* spolupracovala už jen s Rovenským, nejprve na filmu *ZA RANNÍCH ČERVÁNKŮ* a poté na „zlopověstné“ *TATRANSKÉ ROMANCI*, exploatující slovenský folklór. V obou případech Štěpničková ztvárnila vedlejší úlohy venkovských dívek, ovšem pozornost se samozřejmě upínala na představitele hlavních rolí — písničkáře Karla Hašlera a operního pěvce Pavla Ludikara.

Zrození hvězdy

Role Maryši znamenala pro kariéru Jiřiny Štěpničkové přelomový moment. V případě této hry se ve vzácném synergickém momentu protnuly obě umělecké disciplíny. Na divadle si tragickou hrdinku poprvé zahrála 29. listopadu 1933, sice bez premiérového lesku,²³⁾ ale zato s pochvalnými recenzemi. Štěpničková do role vnesla uvolněný, civilní styl své herecké generace a protože i věkově byla Maryše blízko,²⁴⁾ působila její stále dívčí kreace věrohodnějším dojmem než předchozí portréty ženy-mučednice. Filmová *MARYŠA* vznikla o necelá dvě léta později, během divadelních prázdnin roku 1935. Už během natáčení specializovaný tisk věnoval chystanému dílu značnou pozornost, zaměřenou primárně na věrnost tradicím slováckého kraje, autentičnost krojů a celkový postup prací. Výsledné dílo i podle filmových kritik sneslo paralelu s divadelní premiérou *Maryši* v roce 1894, neboť znamenalo kvalitativní přelom v dosavadním kinematografickém vývoji (stejně jako drama bratří Mrštíků vneslo před lety na scénu Národního divadla závan realismu). Fakt, že příběh vycházel z vý-

23) O hlavní roli v *Maryše* roku 1933, inscenované v rámci cyklu padesáti let od otevření Národního divadla, se nakonec strhl lýtý zákulisní boj mezi činoherním souborem první české scény a adepty na hostující obsazení. Titulní part měla původně slíbený Jarmila Kronbauerová, avšak na premiérové vystoupení vedení Národního divadla pozvalo Mílu Pačovou jako Maryšu a Zdeňka Štěpánka jako Francka, oba tou dobou v angažmá Vínohradského divadla. Zjitřené atmosféře nadržoval nedávný sňatek Pačové s vysoce postaveným úředníkem MŠANA a na její hostující vystoupení se tudíž pohlíželo jako na nemístnou protekci; sám Karel Hugo Hilar diplomatically doporučil vedení, aby se hostující herci zvali spíš na hry moderního rázu, které neprovází taková společenská pozornost. Bez premiérových ovací ztratila Kronbauerová o roli zájem a úloha tak připadla Jiřině Štěpničkové. Jarmila Kronbauerová, *Hodiny pod harlekýnem*. Praha: Melantrich 1973, s. 159.

24) V této době věková omezení, implikovaná přímo rolí samotnou, nebyla vůbec brána v potaz a běžně se stávalo, že starší herecké osobnosti hrály role jinochů a dívek a naopak. Devatenáctiletá Štěpničková zaskakovala roku 1931 za Zdenku Baldovou (narozenou roku 1885) v Moliérově *Lakomci* v roli Frosiny; Hana Kvapilová si po čtyřicítce zahrála mladinkou Markétku v Goethově *Faustovi*; Eduard Vojan v pětadesáti letech ztvárnil Hamleta a starého Prvního herce ani ne dvacetiletý Oldřich Nový; obě znesvářené adepty na výše zmíněnou Maryšu také v době inscenace překročily čtyřicítku. Srov. Jindřich Černý, *Jiřina Štěpničková*. Praha: Brána 1996; František Černý, *Hana Kvapilová*. Praha: Orbis 1963; Pavel Jiras – Josef Frajš, *Oldřich Nový. Obrazový životopis*. Praha: Format 2000.

znamné, léty prověřené divadelní hry, hrál v kladném přijetí snímku zásadní roli. Někteří filmoví recenzenti ve snaze maximálně ocenit herecký výkon srovnávali Jiřinu Štěpničkovou s Hanou Kvapilovou nebo vzpomínali na Francka v podání nezapomenutelného Eduarda Vojana. Film si vazbami na tradice českého divadelnictví, jejich úzkostlivým ctěním (věrohodnost prostředí, péče o kostýmy, nářečí v dialogích) a zároveň díky řemeslně a herecky zvládnutému přenosu na plátno, vysloužil pozitivní odezvu. Klasické drama zajistilo filmovému titulu, slovy dobových recenzentů, „uměleckou plnokrevnost“²⁵⁾ a zvládnutí filmového výrazu českými filmaři přineslo „technicky dokonalé dílo“.²⁶⁾ Tato symbiotická kombinace klasických literárních nebo dramatických děl a jejich nové, profesionálně zvládnuté kinematografické podoby se, jak ostatně dokládají dobové ohlasy, ukázala ve druhé polovině 30. a první polovině 40. let jako velmi účinná kombinace:

[...] narážíme na obdobu s Maryšou v divadle. Skvělé drama našlo si kdysi své lidi a omladili tehdejší příliš akademisující české divadlo. Film Maryša jest dílem v našich poměrech nevidaným a jistě se nemýlíme, když prohlásíme, že znamená novou éru v české filmové tvorbě.²⁷⁾

Ještě žádný film nezanechal tak hluboký dojem jako Rovenského Maryša, přenesená tak mistrovsky na filmový pás.²⁸⁾

Pod jeho (Rovenského) režii podává Jiřina Štěpničková jako Maryša výkon, na který může být český film hrdý. Ž i j e: směje se a pláče, miluje, trpí a pak se mstí.²⁹⁾

Filmový výkon mladé umělkyně, který překonává kreace jevištní, zůstane v dobré paměti.³⁰⁾

Správnost nově nastoleného směřování české kinematografie potvrdil Filmový poradní sbor (FPS), když podle slov Karla Smrže „z vlastní iniciativy splnil požadavek, po jehož uskutečnění se volalo již léta“.³¹⁾ Poprvé v historii se rozdávaly státní filmové ceny, a to za režii, herecké výkony a také za produkční počin. Události samozřejmě dominovala MARYŠA, neboť FPS vyznamenal jak herečku, tak režiséra. K výsledkům se vázala také finanční odměna, po 5 000 Kč pro každého oceněného, přičemž Ing. Janu Waldmannovi, majiteli Moldaviafilmu a výrobci MARYŠI, přiznal zvláštní státní podporu 60 000 Kč.³²⁾

25) Anon., Maryša. *Fimová politika* 2, 1935, č. 38 (1. 11.), s. 3.

26) Tamtéž.

27) Bö., Maryša. *Filmové listy* 7, 1935, č. 15 (22. 11.), s. 3.

28) Anon., Maryša. *Fimová politika* 2, 1935, č. 38 (1. 11.), s. 3.

29) Tamtéž.

30) Q. E. K u j a l, Maryša. *Československý filmový zpravodaj* 15, 1935, č. 35 (30. 11.), s. 2–3.

31) ksž [Karel Smrž], Prvé státní filmové ceny. *Kinorevue* 2, 1935, č. 13 (20. 11.), s. 202–204.

32) I přes tyto četné pocty však nebyl MARYŠE přiznán titul filmu kulturně-výchovného, jak několik dní před premiérou upozornila *Filmová tisková korespondence* a dále apelovala na MŠANO, aby zjevný nesoulad mezi jevištní podobou dramatu, jež je osvobozená od dávky ze zábav, a jeho hodnotným filmovým zpracováním, které naopak tyto dávky odvádět musí, odstranilo. Red., V poslední chvíli. *FTK*, 1935, č. 398 (27. 11.), s. 1.



Obr. 1. Tvář Jiřiny Štěpničkové byla nejpůsobivější v profilu. Civilní fotografie z roku 1934 představuje jakousi variaci plakátu k filmu *MARYŠA* režiséra Josefa Rovenského z roku 1935 (sklopená hlava, pohled upřený mimo rám obrazu, vlasy/pokrývka hlavy jako zářivý středobod záběru), ale obecně vzato jde o ikonografický leitmotiv ve vizuální prezentaci této hvězdy. Pavel Jiras, *Barrandov II, Zlatý věk*. Praha: Gallery 2005, s. 93.

Jiřina Štěpničková tedy svou šestou filmovou rolí, v pouhých dvaadvaceti letech, dosáhla v českých podmínkách statusu hvězdy. Výrazný podíl na tomto úspěchu měla *MARYŠA*, která jí otevřela nové perspektivy slávy a profesní možnosti. Osobnost Jiřiny Štěpničkové vynikala jedním podstatným rysem — dovedla totiž přenést váženost svého divadelního postavení do nově nabyté pozice filmové hvězdy. Film opírající se o původní české drama už nemohl být považován za pouhou zábavu a herečka, která přenesla na plátno svoji novátorskou jevištní kreaci, nemohla být prezentována jako líbivá hvězdička. Státní ceny, poprvé udělené roku 1935 jistě také díky tomu, že konečně vznikl film, jenž si takovou poctu a podporu zasloužil, stvrdily jednak další směřování české kinematografie k národně podbarvené tematice, k obrazu venkova coby zdroje národní síly, hrdosti a pozitivních hodnot, a také potvrdily Jiřinu Štěpničkovou v pozici hvězdy vyzařující „češství“³³⁾ hvězdy, o níž se i fanouškovské magazíny s respektem vyjadřovaly jako o umělkyni. Cesta k vytvoření *star vehicle* byla otevřená, protože dosud nenatočené literární a divadelní klasiky zůstávalo stále dost a našla se rovněž herečka „nezkorumpovaná“ veselohrami a naopak s licenci první české scény, která mohla vytvořit hlavní ženské role v chystaných snímcích. Sezóna 1935/36 však byla pro Jiřinu Štěpničkovou jako členku souboru činohry Národního divadla také poslední. Odešla dobrovolně, z praktických, finančních i profesních důvodů. Z platového srovnání s ostatními kolegy nevycházela jako adekvátně ohodnocená a při vyjednávání gáže na sezónu 1936/37 argumentovala také filmovými závazky:

33) Red., Jiřina Štěpničková. *Kinorevue* 4, 1938, č. 27 (23. 2.), s. 1.

Uvažovala jsem o Vaší laskavé nabídce, jež je pro mne opravdu vyznamenáním, avšak třeba že je pro mne v každém směru velmi výhodnou, nemohu ji bohužel přijmouti. Mám totiž velké závazky filmové a obávám se, že bych tuto svou činnost nemohla uvést v soulad s požadavky, které na mne právem budou kladeny. Prosím proto, abyste se mnou pro příští sezonu nepočítal.³⁴⁾

Od sezóny 1936/37 tedy uzavřela smlouvu s konkurenčním Vinohradským divadlem, ovšem nikoliv v pozici členky souboru, ale pouze jako stálý host. Vinohrady se dále zavázaly herečce poskytnout určitý počet hlavních rolí za sezónu, uvádět její jméno na plakátech tučným písmem a plánovat představení v sériích, aby měla dost času na natáčení, odpočinek a pohostinská zájezdová vystoupení.³⁵⁾

Herečka se svatozáří

Od MARYŠI v polovině 30. let do konce druhé světové války natočila Jiřina Štěpničková celkem devět filmů, které spadají do kategorie *star vehicle*. Od Rovenského úspěšné filmové adaptace v roce 1935 se tedy datuje programové obsazování sledované herečky jako nejvhodnější představitelky v národně laděných snímcích. Přítomnost Štěpničkové na sebe vázala jisté konstanty, které *star vehicle* posouvaly skoro až k hranicím žánru — jedná se o ikonografické konstanty (jak je hvězda učesaná, oblečená a naličená), konstanty vizuálního stylu (jak a kde je hvězda v záběrech umístěná, nasvícená a snímána) a nakonec strukturální konstanty (jaká je pozice herečky v příběhu apod.). Navzdory společným prvkům nefungoval *star vehicle* jako homogenní útvar, naopak, při bližším pohledu zjistíme, že některé prvky skupinu sice vnitřně štěpí, ale také do ní vnášejí pozoruhodnou dynamiku. Nejprve se tedy podívejme na jednotící znaky *star vehicle*, a poté obraťme pozornost k faktorům, které šly proti vnitřní jednotě sledované skupiny filmů.

Jádro *star vehicle* tedy tvoří šest děl — VOJNARKA (1936), KŘÍŽ U POTOKA (1937), MUZIKANTSKÁ LIDUŠKA (1940), JAN CIMBURA (1941), BABIČKA (1940), DĚVČICA Z BESKYD (1944) a další tři tituly klíčová pravidla naopak porušují — PÁTER VOJTĚCH (1936), LIDÉ POD HORAMI (1937) a BOŽÍ MLÝNY (1938). Všechny filmy spojuje přítomnost Jiřiny Štěpničkové, ať už v hlavní nebo výrazné vedlejší roli (BABIČKA, DĚVČICA Z BESKYD). Zasazené jsou do venkovského prostředí, někdy indiferentního, ve filmu přímo nepojmenovaného (PÁTER VOJTĚCH, LIDÉ POD HORAMI, MUZIKANTSKÁ LIDUŠKA), častěji však bývá spojení s danou lokalitou přímo artikulováno nebo manifestačně zdůrazňováno. Každý film se také opírá o literární předlohu, přičemž nejde vždy o klasické dílo, naopak, co do námětů skupina sestávala z různých úrovní české literární produkce. Vedle sebe se tak sešla *Babička* Boženy Němcové nebo *Kříž u potoka* Karoliny Světlé s *Páterem Vojtěchem* Jana Klecandý — klasic-

34) Divadelní korespondence, Jiřina Štěpničková a ředitelství Národního divadla, 11. května 1936, Praha. NA, f. Národní divadlo, k. 322, složka Jiřiny Štěpničkové.

35) J. Č e r n ý, c. d., s. 108. Působení Jiřiny Štěpničkové v Divadle na Vinohradech představuje perspektivu dalšího výzkumu v tomto projektu. Materiály od založení Vinohradského divadla až do 50. let 20. století se nacházejí v Divadelním oddělení Národního muzea, momentálně jsou kvůli probíhající rekonstrukci uloženy v terezínském depozitáři. Jejich opětovné zpřístupnění je plánováno nejdříve na konec roku 2012.

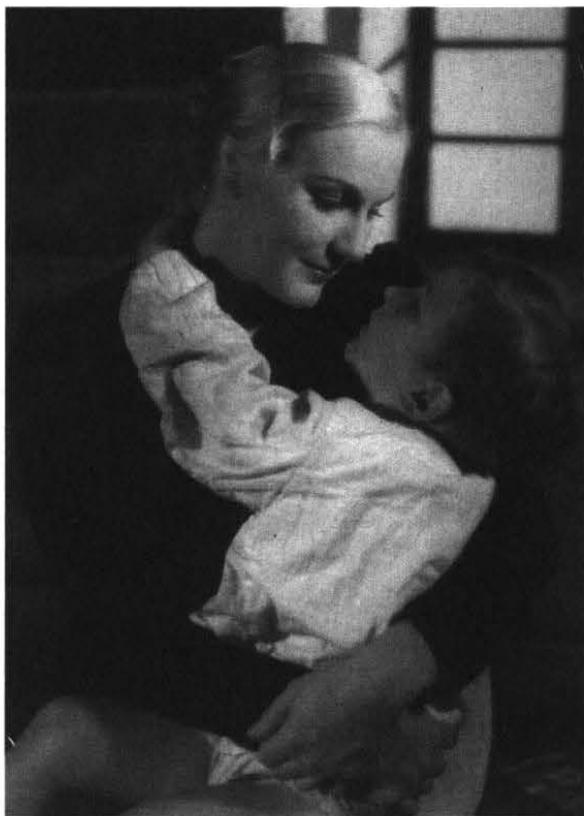
ká próza a neskrývaně sentimentální, populární čtivo spadající do kategorie „červená knihovna“. Další filmy vycházely z knih oslavujících konkrétní kraj; právě v těchto případech se natáčelo v popisované lokalitě, která výslednému filmu vtiskla kromě konkrétního zasažení také další prvky, zejména specifické nářečí a oděvy, případně kroje. JAN CIMBURA je adaptací první části stejnojmenné jihočeské idyly Jindřicha Šimona Baara, BOŽÍ MLÝNY přivedly na plátno chodskou románovou trilogii Jana Vrby a scénář pro DĚVČICU Z BESKYD je založen opět na románové trilogii *Paprádná nenařiká* beskydského národopisce a Miroslava J. Soušedíka. Zatímco tyto filmy vytvářely spíš vazbu na dané prostředí, snímky na bázi klasické české literatury odkazovaly na autory nebo spíš autorky. Úvodu zfilmovaného KŘÍŽE U POTOKA dominuje záběr na pomník spisovatelky Karoliny Světlé; po titulkové sekvenci BABIČKY kamera dlouze spočine na portrétu Boženy Němcové. Těmito postupy filmy získaly jakýsi automatický kvalitativní, až sakrální punc. Film natočený na základě próz národu drahých spisovatelek rozhodně nespádl do kategorie levného zábavného zboží, jak byla kinematografie tehdy převážně nazírána, ale naopak s ním bylo nakládáno s předem garantovaným respektem.

Zasazení na venkov dodávalo filmům typu *star vehicle* několik výrazných charakteristik, které jim zaručovaly specifické místo v kontextu ostatní dobové produkce. Jedním z těchto rysů je náboženský podtón, který na českou meziválečnou sekularizovanou společnost mohl působit nepatřičně, avšak *genius loci* v těchto dílech držel venkov. Ve své analýze venkova v obrozené literatuře 19. století Jiří Rak tvrdí, že rurální selská próza náboženské projevy venkova nejenom připouští, ale dokonce vyžaduje. Člověka typu Jana Cimbury by tedy dobová kritika odmítla, ale na vesnici patřil.³⁶⁾

Jiřinu Štěpničkovou ve filmech typu *star vehicle* natáčeli různorodí režiséři, takže na žádnou personální konstantu v tomto ohledu nelze narazit. Nejčastěji se sledovanou herečkou pracoval František Čáp, který věnoval velkou pozornost senzualistickému a nálado tvornému ladění obrazu, dovedl jej adekvátně stylizovat s pomocí pečlivé výpravy a kostýmů. Jeho tvorba se vyznačovala jistou dvoukolejností, neboť kromě venkovských filmů se realizoval také v žánru melodramatu a i tady se s Jiřinou Štěpničkovou setkal. Martin Frič Štěpničkovou režíroval dvakrát, stejně jako Václav Wasserman (známý spíš jako scenarista), který do skupiny *star vehicle* vnesl některé nestandardní prvky. Štěpničkovou do svého režijního debutu obsadil Vladimír Borský, který vedle ní roku 1935 hrál Francka v Rovenského MARYŠE. Adaptací dramatu Aloise Jiráska VOJNARKA začala Borskému úspěšná režijní dráha, během níž se věnoval hlavně klasickým látkám z české dramatiky. V žádném jeho dalším filmu se už Jiřina Štěpničková neobjevila a například Rozárku v PALIČOVĚ DCEŘI obsadil raději Lídou Baarovou. Nakonec Miloslav Jareš, brněnský rozhlasový režisér, natočil jediný film, a tím je právě KŘÍŽ U POTOKA s Jiřinou Štěpničkovou v hlavní roli.

Filmy typu *star vehicle* Jiřiny Štěpničkové tedy neměly žádného stálého režiséra, který by zaručoval ikonografickou a obsahovou stabilitu, šlo však o autory, nikoliv rutinéry, kteří v československé kinematografii zanechali výrazný otisk, protože ke každému projektu přistupovali s ambicí vytvořit umělecké dílo. Možná ještě důležitější než dvorní režisér byl pro herečku stálý kameraman. Ferdinand Pečenka herečku snímal celkem v pěti titulech (PÁTER

36) Jiří R a k, Ty naše chaloupky české... In: T ý ž, *Bývali Čechové... České historické mýty a stereotypy*. Praha: H&H 1994, s. 89.



Obr. 2. Jiřina Štěpničková v roli vdovy Vojnarky ve stejnojmenném filmu režiséra Vladimíra Borského z roku 1936. Fotografie z filmu použila *Kinorevue* na obálku, na níž se herečce dostalo titulu „Česká Madonna“. Foto NFA.

VOJTĚCH, LIDÉ POD HORAMI, KŘÍŽ U POTOKA, BOŽÍ MLÝNY, DĚVČICA Z BESKYD). Provázela ho pověst jednoho z nejlepších kameramanů pro lyrické zachycení přírody a tvář Štěpničkové v jeho podání doslova září, zbavená tvrdých kontrastů, naopak s velmi měkkým svícením. Pečenku také dobová kritika považovala za kameramana, který dovedl nejlépe nasvítit a zachytit tuto hvězdu, jejíž ostřejší rysy vyžadovaly speciální péči. Důležitost Pečenkova přínosu pro obraz Štěpničkové nepřímo ve své recenzi filmu *PRELUDIUM* potvrzuje také šéfredaktor *Kinorevue* Bedřich Rádl:

Karel Degl dal filmu hodnotnou fotografii: tím více je nutno litovat toho, že nenašel pro fotografování Jiřiny Štěpničkové správný způsob osvětlení ani správný úhel.³⁷⁾

Postavy, které Jiřina Štěpničková ztělesnila ve filmech typu *star vehicle*, mají několik společných jmenovatelů, například všechny tvoří morální autoritu příběhu. Nikdy se nezpronevěří svým citům, vlastnímu přesvědčení anebo křesťanskému étosu. V *LIDECH POD HORAMI* na sebe postava Terezy odmítá vzít kolektivní vinu nebo se provdat z donucení a raději odchází do města. V *KŘÍŽI U POTOKA* je Eva natolik přesvědčená o své pravdě a síle citů, že si nenechá rodiče ani vesničany mluvit do kletbou stíženého manželství. Viktorka v *BABIČCE* zešílí, než aby žila bez svého myslivce. I když jednání jejich postav někdy není v souladu s výše zmíněnými imperativy, má příběh pro jejich činy vždy přijatelné a pochopitelné vy-

37) Bedřich Rádl, *Preludium*. *Kinorevue* 8, 1942, č. 22 (14. 1.), s. 170.

světlení. Nana v BOŽÍCH MLÝNECH nemůže vystát pasivního manžela a počne dítě se svým švagrem; tento poklesek však narace prezentuje jako prostředek boží pomsty na hamižném tchánovi Záhořovi. Děvečka Marjánka sice miluje Jana Cimburu, ale kvůli nepříznivým okolnostem se musí provdat za sedláka Piksu. Vynucený sňatek přijímá s pokorou a dějová linka jí po Piksově nešťastné smrti Cimburu definitivně přivede do náruče.

Ačkoliv tyto ženské figury zdobí píle, skromnost, pracovitost a poslušnost, přece jen se z některých nevytratila příměs revolty artikulovaná už v MARYŠE. MUZIKANTSKÁ LIDUŠKA i přes tlak rodičů na zajištění existence odmítá svazek se sedlákem Krejzou a dál myslí na houslistu Toníka, vdova Vojnarka si navzdory švagrovi důraznému varování pouští k tělu dávno ztracenou lásku a Nana i přes veřejnou šeptandu sdílí domácnost se dvěma muži. Odpor vůči pokrytecké pseudomorálce, statkářské hrabivosti a sňatkům domlouvaným za úplatu byl příčinou vzdoru postav v podání Jiřiny Štěpničkové, i když někdy „naslouchání hlasu srdce“ nevedlo k adekvátním koncům. V případě VOJNARKY je vztah selky Madleny a nebožtíka manžela v náznacích vykreslen jako nijak idylický, přesto se další pouto, tentokrát založené na „správné“ citové bázi, ukáže jako mnohem rizikovější.

A tím výčet zdánlivě protichůdných charakteristik nekončí. Tyto postavy se dovedly bouřit na cestě za svým osobním štěstím, ale odporování přirozené autoritě (tedy rodičům) nebo hlasu většiny (tj. vesnice) nebylo jejich dominantním rysem — tím byla, divačkám daleko srozumitelnější, schopnost oběti.³⁸⁾ Tento motiv vystupuje na povrch hlavně v KŘÍŽI U POTOKA, kde Eva nadřazuje očistění rodu Potockých nad své osobní štěstí, avšak takové hrdinky nadané mravní a citovou ušlechtilostí, dávající se všanc milovanému muži, jsou pro tvorbu Karoliny Světlé typické. V případě Štěpničkové se ale upozadění sebe sama ve prospěch ostatních vine napříč filmy typu *star vehicle* jako zlatá nit. Nemusí jít jen o milovaného muže, jako je tomu u předlohy z pera Karoliny Světlé; Vojnarka obětuje svou existenci výchově syna; Tereza opouští domov, aby se vesničanům žilo klidněji. Vzdát se podstatné části sebe sama kvůli partnerovi — tento motiv popisované skupině filmů dominoval. MUZIKANTSKÁ LIDUŠKA, stejně jako Viktorka v BABIČCE přijdou díky lásce o rozum; Frantina zapře své city, aby jimi nerušila Vojtěcha v kněžském poslání; Marjánka nechce svými city tlačit na pracovitěho Cimburu a Heva dlouho mlčí o svém zoufalství, aby udržela manželův a vůbec rodinný klid. „Mučednický postoj“ reflektuje samotný příběh (hlavně v KŘÍŽI U POTOKA, kdy Eva trvá na svém: „Neodejdu, mé místo je u vás, u dítěte, u tebe,“ načež švagr Ambrož odvěti: „Evičko, ty jsi zrovna svěťice.“), stejně tak dobová kritika v *Kinorevue* neváhala fotosku z VOJNARKY, na níž Štěpničková v roli Madleny drží v náručí dítě, opatřit titulkem „Česká Madonna Jiřina Štěpničková“,³⁹⁾ a konečně se infiltroval i do samotných ikonografických konstant, které hvězdný obraz Štěpničkové provázely.

Ona sakrální aura zbavovala hrdinky v podání Štěpničkové tělesné smyslnosti. Půvab ani důstojná krása jim nechyběly, avšak vyzývavost Adiny Mandlové nebo latentní erotismus

38) V poznámce ke své studii o Paule Wessely ve filmu ŽNĚ Gernot Heiss cituje Claudii Preschlovou, která milostné příběhy odříkání, resp. ženské filmy s hlavní ženskou rolí, tzv. *weepies*, vidí i v cílené produkci klasického Hollywoodu. Téma obětující se ženy tedy univerzálně fungovalo jak v oblasti orientované primárně na generování zisku (klasický Hollywood), tak v umělecky ambicióznějších národních kinematografiích. Claudia Preschl, Paula Wessely — eine dumpfe Provokation? *Kinoschriften: Jahrbuch der Gesellschaft für Filmtheorie* 2, 1990, s. 33–43.

39) Anon., *Kinorevue* 4, 1937, č. 18, s. 340.

Lídy Baarové jim byly cizí.⁴⁰⁾ Kostým vizuální prezentaci Štěpničkové v tomto cudném duchu jen podporoval, neboť stranou opulentních krojů vynikal především prostotou a účelností.⁴¹⁾ Třpytivé látky ani šperky na herečce v rámci skupiny *star vehicle* k vidění nebyly. Jednoduché úbory jí navíc dovolovaly přirozený pohyb při celé škále vesnických prací, při nichž kamera Štěpničkovou obzvlášť ráda registrovala, stejně tak při spontánním pohybu — žádná jiná filmová hvězda této éry se tolik nenaběhala do kopců, po stráních, s nůši na zádech, s vodou ve džberu... Fyzickou kondici a sportovní nadání herečky připomínají některé memoáry, stejně jako její monografie z pera Jindřicha Černého a probleskuje i z dobových fotografií.

Výrazným rysem, který dodával hrdinkám z filmů typu *star vehicle* Jiřiny Štěpničkové svatozář, byly jednoznačně světlé vlasy. Svou plavou kšticí Štěpničková mezi svými konkurentkami vynikala, ne snad proto, že by československá kinematografie ve třicátých letech blondýnky postrádala (Věra Ferbasová, Nataša Gollová, Zita Kabátová), ale ani pro jednu z nich neznamenal vlasy klíčovou složku hvězdného obrazu. Kromě estetické hodnoty plnily blond vlasy Štěpničkové také etickou funkci, propůjčující jim nádech svatozáře. V kombinaci s vhodným, tříbodovým zasvětlením scény (zejména užití zadního světla vytváří onen transcendentální nádech) se tak upevňovala její pozice morální dominanty příběhu. Na příkladu obrazu Lilian Gishové pojmenovává Richard Dyer některé historicko-náboženské kořeny takto světelně působivých hvězd.⁴²⁾ Paralela mezi Lilian Gishovou a Jiřinou Štěpničkovou se, navzdory jejich fyzickým odlišnostem, vede poměrně snadno, protože obě hrály podobné typy dívek: obětavé, věrné, milující, poslušné a jako takové ztělesňovaly etické jádro filmu. Jejich plavost zmíněnou narativní pozici podporovala, protože v křesťanské ikonografii bílé světlo provází pannu Marii: nejenže ji obklopuje, ale také z ní jakoby vychází a zahrnuje do své náruče i přihlížející. Jiřina Štěpničková budila podobný dojem zejména ve svých „dívčích“ filmech, natočených do roku 1940. Později z rolí nevěst plynule přešla do rolí manželek. Liduška, Vojnarka, Frantina z PÁTERA VOJTĚCHA — všechny v těchto záběrech nejenom září, ale jejich světlo dodává stejné kvality i partnerům. Stín herečku v popsanych záběrech, nejčastěji mířených na tvář formou polodetailu nebo detailu, neprovázal, neboť temnotu ztotožňuje křesťanská vizualita s hříchem a sexualitou, zatímco ctnost vyjadřuje

40) Absence smyslnosti je však pro velké herečky/umělkyně (nikoliv hvězdy!) typická. V českém prostředí svou erotickou působivost dokonce vědomě potlačovala už Hana Kvapilová. V mezinárodním měřítku se také Ellen Terryová, Mary Andersonová nebo Eleonora Duseová až obsedantně snažily na jevišti i v soukromí prezentovat jako citově založené, zranitelné a předvídatelné. Akcent na cudné ženství sloužil jak k vylepšení morálního statusu hereček, tak jako ukazatel, nakolik je umělkyně schopná se „podříditi“ předváděné roli. M. E. B u s - z e k , c. d., s. 121.

41) MARYŠA v tomto ohledu zaujímá mezi filmy *star vehicle* do jisté míry pozici vizuálního excessu. Ikonická profilová fotografie z filmu dokáže „prodat“ vlčnovský svatební věnec s veškerou jeho opulentní dekorativností; v samotném filmu vázání slavnostní ozdoby sice krátce, ale přesto významně přerušuje narativní tok. Polocelkový záběr, podbarvený pouze tichým zpěvem svatebních pomocnic, ukazuje stařenku dovedně skládající vrstvy bohatě zdobeného košatého věnce na nevěstiny vlasy. Jejich tvářemi neproběhne jediný záblesk emoce, která by dokreslovala drama, jež se strhlo chvíli předtím (Maryša na kolenou prosí Lízala, aby ji k sňatku nenutil) ani to, které nastane (vynucená svatba s Vávrou). Výjev, který je pro samotný postup děje zbytečný, však vypráví jiný příběh, který k Rovenského MARYŠE neméně patří — příběh vlčnovských krojů.

42) Richard Dyer, *The Colour of Virtue: Lilian Gish, Whiteness and Femininity*. In: Pam Cook – Phillip Dodd (eds.), *Women and Film, a Sight and Sound Reader*. London: Scarlett Press 1993, s. 1–9.

světlem a prostotou.⁴³⁾ Tuto dualitu pregnantně vyjadřuje KŘÍŽ U POTOKA. Světlovlasá Eva Potocká v podání Jiřiny Štěpničkové postrádá erotickou působivost, naopak příběh i kamera ji prezentují jako vzornou matku a obětavou manželku. V kontrastu k ní stojí hospodského dcera Maryčka (Běla Tringlerová), koketní, povrchní, amórální a tmavovlasá; Evina manželka Štěpána svede bez ohledu na pohoršenou vesnici i nedávno narozené dítě Potockých. Film rozdílnost obou žen několikrát zdůrazní — ať už vizuálním leitmotivem, kdy se Štěpánovi vrací pohled do karet na temnou pikovou královnu a světlou srdcovou dámu, anebo výmluvnou metaforou, pronesenou hospodským směrem k Štěpánovi: „Nelíbí se mi člověk, který vraždí nevinnou holubici kvůli leccjaké vráně.“

Neznamená to, že by i kostým Štěpničkové vždy ladil do světlejších barev, také zde musí tón oděvu odpovídat příběhovému imperativu a etickému křesťanskému kodexu. Jako svobodné dívky mohou být tyto hrdinky prostovlasé, avšak po svatbě se na veřejnosti spíš halí do šátků. Pokud se oblékají do černé, není to výrazem žádného tajemství, jímž by lákaly a případně ohrožovaly muže, ale barevná změna odpovídá novému společenskému statusu nebo vyjadřuje jejich utrpení. Vdova Vojnarka až do poloviny filmu udržuje svůj oficiální smutek v černé, nový vztah s kyrysarem Antonínem ji pak doslova prosvětlí. Poprvé si sundá šátek v reakci na vyprávění děvečky o vesnické slavnosti a poté si obleče sváteční vyšiváňý kroj. Jakmile ale zjistí, že další sňatek může být velmi rizikový, vrací se ke svému postavení vdovy. Rovněž Evu v KŘÍŽI U POTOKA nutí stále tristnější manželství k tmavším barvám; Liduška ve svém pomatení smyslů, způsobeném odchodem muzikanta Toníka, najednou obléká černé šaty a tvář poněkud doslovně nese líčení jak z KABINETU DOKTORA CALIGARIO (bledá kůže versus oči kontrastně podmalované černými linkami).

Své role ve filmech typu *star vehicle* modelovala Štěpničková podobnými hereckými výrazovými prostředky, z nichž do popředí vystupují zejména hlas a expresivita tváře. Do práce s hlasem však nijak výrazně nezasahovalo nářečí jednotlivých krajů, v nichž se příběh odehrával, a přesto odvolávání se na regionální specifika a tradice tvoří důležitou součást jak samotných filmů, tak jejich mediální reflexe. Zatímco ostatní herci nechali své hlasy prostoupit znělým lokálním nářečím (Václav Vydra coby švagr Vojnar ve VOJNARCE, Růžena Šlemrová v roli Rozárky v DĚVČICI Z BESKYD nebo Lízal v podání Františka Kovářika v MARYŠI), Štěpničková vynikala spíš čistou artikulací, spisovnou výslovností a líbivou barvou hlasu. Právě pro tyto výrazové kvality namluvila českou verzi EXTASE režiséra Gustava Machatého anebo mimo obraz předčítala úvod BABIČKY Františka Čápa. Její hlas tedy sloužil spíš jako vzor spisovné, nadčasové a nad jednotlivá krajová specifika povznesené mluvy a ačkoliv konkrétní regiony o sobě ve výsledných filmech dávaly vědět, činily tak častěji prostřednictvím krojů nebo hudby. I dobová kritika vnímala, že se ve Štěpničkové odráží jakési univerzálně chápané češství, které ji nedovolilo zcela schovat svou hvězdnou osobnost za ztvárněnou roli. V tomto ohledu se jasně ukazuje, jak *star vehicle* hvězdu ovlivňoval. Dovolil jí jednotlivé role variovat pouze do určité míry a naopak ji nutil zachovávat některé výše zmíněné konstanty. Jindřich Černý ve své monografii o Štěpničkové cituje z blíže neuvedené

43) Již v následující dekádě, tedy ve 40. letech 20. století začal klasický Hollywood vytvářet žánry, které zářivost hvězd přestaly vnímat jako pozitivum, ale naopak z něj učinily symptom pasti. Zejména film noir typizoval femme fatale jako ženu, která hrdinu zaslepí svou světlem prosycenou krásou. R. Dyer, *The Colour of...*, s. 4.



Obr. 3. Jiřina Štěpničková v roli Terezy ve filmu LIDÉ POD HORAMI z roku 1938 režiséra Václava Wassermana. Podobný kostým herečka ve filmech typu *star vehicle* nosila nejčastěji — jednoduché, praktické a funkční ustrojení. Kroje pro Maryšu, ikonickou roli Štěpničkové, představují v rámci filmů typu *star vehicle* jakýsi vizuální exces. Foto NFA.

dobové recenze VOJNARKY, která oceňuje „klasickou ryzost kořenně českého přízvuku herečky“.⁴⁴⁾ Právě ten představuje jednu z konstant.

Vedle hlasu se Jiřina Štěpničková dovedla vyjadřovat také očima, které, krom vlasů, představovaly další výrazný fyzický rys a samy o sobě další výrazový prostředek. V lyrických momentech se režiséři často spoléhali na její schopnost vyjádřit vnitřní citové stavy postav výmluvnými pohledy a záběry, ve kterých hvězda v polodetailu nebo detailu hledí do dále, se dají nalézt v každém filmu typu *star vehicle*. Tyto opět náležely ke konstantám skupiny z celé řady důvodů. Ostatní herci a herečky v těchto snímcích podobně privilegované záběry k dispozici neměli a ačkoliv takto konstruované pohledy na hvězdu posouvaly děj kupředu, přece jen zamrzaly do jisté ikončnosti. V těchto sekvencích přicházelo na řadu již zmíněné zářivé zasněžení scény i herečky se všemi popsanými přesahy a významy. Fakt, že se tyto záběry ve filmech s Jiřinou Štěpničkovou často vyskytovaly, reflektovala také dobová kritika, která je ale po čase považovala za pouhou nacvičenou a již únavnou hereckou manýru.⁴⁵⁾

Partneři / Soupeři

Právě popsané znaky tvořily pevnou kostru skupiny děl, o nichž hovoříme jako o *star vehicle* Jiřiny Štěpničkové; tyto snímky ale, jak již bylo řečeno, připouštěly také některé variace a výjimky z pravidel. První odlišnosti se týkají hereckého obsazení — Jiřina Štěpničková hrála v těchto filmech hlavní nebo výrazné vedlejší role, ovšem skoro pokaždé vedle jiného partnera. Ve VOJNARCE po boku Zdeňka Štěpánka, v KŘÍŽI U POTOKA vedle hvězdy na plátně debutoval Vítězslav Vejražka a v BOŽÍCH MLÝNECH si, poněkud atypicky, zahrál Ladislav Boháč; s Otomarem Korbelářem vytvořila dvojici ve filmu DĚVČICA Z BESKYD. LIDÉ POD HORAMI jsou, nejen v tomto ohledu, velmi zvláštní případ, protože Štěpničková byla jedinou výraznou ženskou figurou uprostřed čistě mužského obsazení. Ani o jednom z nich se však nedá říct, že by pro postavu Terezy představoval partnera — dívka sice chová city k Martinovi (L. H. Struna), ale ten ji už v úvodu odmítne, zatímco zbytek vesnice po ní marně touží.

Nejčastěji však Štěpničková tvořila pár s Gustavem Nezvalet, a to hned ve třech titulech, ve Fričově MUZIKANTSKÉ LIDUŠCE a v Čákových adaptacích BABIČKY a jihočeské idyly JAN CIMBURA. Od všech výše popsaných titulů se liší film PÁTER VOJTĚCH režiséra Martina Friče, kde se vedle Štěpničkové objevil Rolf Wanka.

Ten přesně odpovídal dobovému ideálu milovníka zejména díky svým fyzickým kvalitám — hladké tváři, hustým vlasům a nesmělému půvabu. Wanka své atraktivní tělo na plátně prezentoval v celé škále kostýmů, ať už šlo o elegantní oblek v SEXTÁNCE (1936), námořnickou uniformu v IRČINĚ ROMÁNKU (1936) nebo kněžskou kutnu právě v PÁTERU VOJTĚCHOVI, přičemž někdy byl snímán vysvěcený do půli těla. Wankovy postavy však nevynikaly žádnou sexuální dravostí, naopak, stál v přímé opozici k typu svůdce, který se v české kinematografii hojně vyskytoval. Svůdce ženské postavy strhává a manipuluje, milovník je sice okouzluje, ale v milostných šarádách hrdinkám podlehne. Právě pro všechny

44) J. Černý, c. d., s. 117.

45) J. Černý, c. d., s. 119.

tyto kvality měl Rolf Wanka oddaný a citově velmi angažovaný fanklub a v dobovém tisku, ani ne tak filmově orientovaném jako čistě společenském, se objevovaly slogany typu: „Co by si každá žena přála k svátku? Muže jako Rolfa Wanku!“⁴⁶⁾ Od jiných hereckých partnerů Štěpničkové, vesměs školených divadelních herců, kteří svou osobnost podřizovali hrané roli a herectví brali jako umělecké poslání, se Wanka lišil také viditelnou toporností a nepřírozeností svého projevu. Jeho kariéře, orientované výhradně na film (později ve Vídni řídil velkou operetní scénu), to ale ani v nejmenším neškodilo a o jeho hvězdném statusu svědčí například titulková scéna z PÁTERA VOJTĚCHA, kde se v jednom obraze dočteme: „A-B uvádějí Rolfa Wanku ve filmu PÁTER VOJTĚCH“ a teprve po stříhu na další titulky se dostane i na sledovanou herečku: „[...] spolu s Jiřinou Štěpničkovou a L. H. Strunou“. Wanka je tady hlavní hvězdou filmu a troufáme si tvrdit, že způsob, jakým je zabírán, z něj činí také „hlavní hrdinku“ filmu.

Wankovu tvář kamera snímá v polodetailech nebo detailech, rysy mu změkčuje podobné svícení, jakého se dostávalo i Štěpničkové, a jeho obličejové kontury jsou v porovnání s ostatními muži daleko světlejší a jasnější. Jako by nestačil jeden záběr na hlavního hrdinu, film v několika případech nabízí Wanku z různých úhlů pohledu, v jakýchsi minisekvencích — Vojtěch ve své kněžské kutaně sošně klečí u oltáře a je takto zabírán zleva, zprava, z mírného nadhledu... Z hlediska příběhu tyto výjevy postrádají smysl (na rozdíl od již popsaných, podobně laděných záběrů Štěpničkové), jejich účelem je pouze co nejlépe ukázat vizuálně atraktivní hvězdu. Maximálního účinku v tomto ohledu dosahuje scéna Vojtěchova kněžského vysvěcení, která připomíná svatební sekvenci v RUDÉ CAREVNĚ (1934). Wanka se, podobně jako Marlene Dietrichová, objeví na plátně v několika izolovaných detailních záběrech, hledíc mimo rám obrazu, při verbálním příslibu věrnosti. Kamera neregistruje okolí, ostatní jáhny, přihlížející, kardinála, soustředí se na z kontextu vytrženého Wanku, kterého v celé jeho kráse nabízí ne Bohu, ale k potěše diváků. Ve filmu tak silně cíleném na prvního milovníka české kinematografie třicátých let, kterého kamera navíc zabírá v čistě „ženském stylu“, bylo pro Štěpničkovou obtížné vyniknout. Postava obětavé Frantiny měla stejné šance dominovat obrazu jako ostatní postavy ve filmech typu *star vehicle*, morálně i světelně, ale Vojtěch v podání Rolfa Wanky Štěpničkovou v této roli „přezářil“.

Že blond vlasy tvořily významnou součást obrazu Jiřiny Štěpničkové, již víme, avšak ve dvou filmech typu *star vehicle* se objevila se ztmavenou kšticí. BABIČKA režiséra Františka Čápa z roku 1940 přitom aspiruje na nejdůležitější film ze skupiny *star vehicle*, zejména pro jeho výsadní místo v dějinách československé kinematografie. Čápova BABIČKA měla ve své době masivní ohlas a dodnes představuje pietní adaptaci klasického románu. Opět se tu akcentuje téma vřelého vztahu k národnímu dědictví v politicky složité době, neboť film v úvodu odkazuje na knižní podobu příběhu, stejně jako na památku Boženy Němcové. V takto vyhoceném vnímání národního literárního pokladu bylo jasné, že se jeho diktátu musí vše podříditi — a Viktorka měla v předloze černé vlasy. Rozsahem šlo o roli krátkou, ale emocionálně zjitřenou, vrcholící ve smutný obraz nenaplněného mateřství, a jako taková jistě herečce Štěpničkové nabízela velkou výzvu. Tmavé vlasy ji zbavily oné signifikantní éteričnosti; na druhou stranu jí vtiskly jakousi zemitost a střídmost, která s charakterem postav filmů

46) Pavlína Míčová, *Tvář Rolfa Wanky — To byl český milovník!*. Online: <www.feminismus.cz/fulltext.shtml?x=115156>, [cit. 31. 1. 2012].

typu *star vehicle* také přirozeně korespondovala. Brunetou ovšem sledovaná hvězda zůstala i pro potřeby dalšího, opět Čápem režijně vedeného snímku JAN CIMBURA z roku 1941.

Jsou to však dva filmy Václava Wassermana, které tak docela nekonvenují se skupinou *star vehicle*, a to zejména co do vizuální prezentace Jiřiny Štěpničkové. Václav Wasserman (původním jménem Vodička), podle monografie Jindřicha Černého jeden z nejlepších přátel sledované herečky,⁴⁷⁾ proslul ve třicátých letech coby scenárista dodnes populárních komedií (C.A.K. POLNÍ MARŠÁLEK, TO NEZNÁTE HADIMRŠKU, ŠKOLA, ZÁKLAD ŽIVOTA), které často psával pod pseudonymy (Václav Šolín, Alois Brva, Formen); ještě před nástupem zvuku patřil k tzv. „silné čtyřce českého filmu“, tvořené navíc Karlem Lamačem, Anny Ondrákovou a kameramanem Otto Hellerem. Do konce druhé světové války režíroval málo, ale zato zcela jiné látky, než pro které byl známý coby scenárista. LIDÉ POD HORAMI i BOŽÍ MLÝNY svědčí o jeho slabosti pro velké přírodní exteriéry, stejně jako o nemalých ambicích, které do obou titulů vložil. Filmy se natáčely v české i německé verzi, přičemž Štěpničková hrála stejné role v obou jazykových mutacích. Nacionální aspekt byl v obou těchto dílech silně potlačen (až na dílčí aspekty, jako například zachování chodského nářečí a kostýmů v BOŽÍCH MLÝNECH), spíš se jednalo o příběhy na bázi antických dramát — BOŽÍ MLÝNY, které své hrdiny fatalisticky „semelou“, LIDÉ POD HORAMI, vyprávějící o vině, trestu a lidských vášních.

Wasserman vnáší do obrazu Jiřiny Štěpničkové smyslnost a erotickou působivost, která je tím silnější, čím víc v ostatních dílech chybí. BOŽÍ MLÝNY rozvíjejí už v zárodku velmi ožehavou zápletku. Kovářova dcera Nana se provdá za mladšího sedlákovy syna Matěje (Karel Beniško), ale záhy po svatbě, unavena manželovou pasivitou, naváže vztah se svým švagrem Vondrou (Ladislav Boháč), který po Naně už dlouho touží. Bratry film prezentuje jako absolutní protipóly mužnosti. Zatímco Matěj se rád strojí, nedokáže vést hospodářství, vypadá a chová se změkčile, neboť bratr jej ve vzájemných soubojích vždy přemůže, Vondra působí od začátku filmu svou virilní silou. Nanu v rámci námluv pevně svírá v náruči, ta se ale z jeho sevření bázně vykroutí; neoficiálním pánem statku je také Vondra, ale nejlépe se rozdíl v mužnosti obou sourozenců projeví ve vztahu k Naně. Matěj po večerech pouze polehává na řadrech své ženy a ta jej viská ve vlasech jako dítě; naopak Vondru fascinuje samotný pohled do záňadří Nany. Ta si uvědomuje nepatřičnost situace a rychle dekolť zahalí, erotické napětí však kulminuje později při milostné scéně na sýpce.⁴⁸⁾ Sugestivně laděné záběry mají sice do otevřenosti Machatého EXTASE daleko, ale i tady vidíme alespoň náznak ženina uspokojení — drobná ruka se prudce zatne a pak se postupně uvolní.

BOŽÍM MLÝNŮM předcházeli ještě zajímavější LIDÉ POD HORAMI. V případě BOŽÍCH MLÝNŮ dobová kritika subtilně senzuální atmosféru nevnímala a spíš se věnovala popisu práce s místními kroji.

Protože na Chodsku se kroj nosí ještě dnes a každý tam dobře ví, kdy sedlák nosí krátký, kdy bílý, kdy modrý kabát, co má na sobě nevěsta v kostele [...], nešlo dost dobře

47) J. Černý, c. d., s. 119.

48) Sýpka a zrní v ní představuje také důležitý vizuální a symbolický motiv filmu, protože zrna může být zástupné jak pro přesýpání peněz, které stojí za budoucí zkáзой Záhořovic statku, ale hlavně sýpka coby genius loci, v němž se spojuje Eros a Thanatos — Vondra s Nanou se tu poprvé milují, ale do „ourody požehnané“ se později Vondra snaží ukrýt tělo zavražděného bratra.

sedláky navléknout do koženek, obout jim holinky, selkám oblíknout kroje, jak je známe z průvodu na 1. máje a myslet si, že tím je vše odbyto. Jenom na vázání šátku byla ženám přivezena odbornice z Postřekova. [...] Snad by se mnohému toto vše zdálo příliš pečlivé, ale na Chodsku jsou lidé hrdí na svůj kraj a choulostiví na vše, co se ho týká.⁴⁹⁾

Zato v prvním společném projektu Wassermana a Štěpničkové nešlo pominout, že „Jiřina Štěpničková hraje v obou verzích úlohu smyslné venkovské krasavice, která svou ženskou přitažlivostí zblázní všechny chlapy z vesnice“.⁵⁰⁾ Postava Terezy však není nikterak vyzývavá, ani kamera, opět pod vedením Ferdinanda Pečenky, nijak nezdůrazňuje její senzualitu, naopak vyzdvihuje fyzickou krásu v souladu s přírodou. Problematické postavení Terezy ve filmu ale ukazuje už její úvodní scéna, které předchází idylické záběry na přírodní symbiózu v krajině — čmelák opyluje květinu, užovka se proplétá mezi potočními kameny, srny se popásají na louce. Do toho se rozhrne nedaleká křovina a na vysokou kdosi míří puškou; do přírodní rovnováhy náhle vstupuje člověk, který pozeňnané krásy neumí přihlížet, ale chce ji rovnou vlastnit. Lovce nakonec zaujme jiný pohled, neboť Tereza se připravuje na koupel v potoce a svléká se v dutém kmeni, kamera tady decentně zabírá jen její odhalené nohy a paže. Zatímco Tereza se usměje na veverku a vběhne do vody, čímž se jakoby začlení mezi předchozí idealizované výjevy, muži z vesnice koupeli skrytě přihlížejí.

Že je Tereza příčinou zvláštního napětí mezi venkovany, se divák dozví o pár scén později. Mlynář Havrda (Jaroslav Marvan) přemýšlí o budoucnosti své schovanky, nikoliv pokrevní dcery, a jako nejlepší řešení vidí sňatek. Nabídku podivínského Brychty (František Kreuzmann) odmítne, jen tak někomu ji dát nechce, navíc si na ni myslí sám. I ostatní muži z vesnice spěchají na vdavky, neboť: „Tereza má v sobě něco, co nás všechny pokouší. Kází nám myšlenky.“ Mlynáře Brychty vesničané zabijí, protože je odřízl od vody v pomstě za Havrdovo zamítnutí sňatku s Terezou; poté se film překlápí do jakéhosi bizarního vesnického žánru noir, jehož femme fatale tvoří právě Tereza v podání Jiřiny Štěpničkové. Muži z vesnice neustále zdůrazňují nepatřičnost Terezy a tvrdí, že díky ní nedovedou kontrolovat své touhy a pudy.⁵¹⁾ Tereza má „něco“, co je dráždí, ale tato esence není v příběhu nikde přímo pojmenovaná. Ve scéně soudního přeličení mlynář Havrda vypovídá: „Nebýt Terezy, nikdy by nedošlo k tomu strašlivému dni. Všechno začíná a končí u Terezy.“ Do jeho tvrzení se v dvojexpozici prolíná detailní záběr na profil Štěpničkové, který akcentuje onu sakrální zářivou krásu této hvězdy. Navzdory všem tvrzením mužských protagonistů příběh nečiní z Terezy negativní figuru, naopak, hned v úvodu ukazuje její čisté city k Martinovi (L. H. Struna), který si s ní před sňatkem pouze nevázaně užíval; na konci ji právě on z vesnice vyprovodí nevybíravými větami: „My tě tu nechceme. Odkud jsi přišla? Komu náležíš? Mně jsi chtěla patřit? A co ostatní? Všichni po tobě touží. Jsi naše neštěstí. Odejdi a vrať nám klid.“

49) Anon., Pravé Chodsko ve filmu Boží mlýny. *Pressa*, 1937, č. 247 (18. 11.), s. 2.

50) Anon., Muž proti muži ve filmu Lidé pod horami. *Pressa*, 1937, č. 173 (18. 3.), s. 1.

51) Film LIDÉ POD HORAMI se natáčel, poněkud atypicky pro situaci československé kinematografie, podle původního námětu. Dále však došlo k zajímavé mediální interferenci, protože v roce 1940 zpracoval na základě tohoto filmu Josef Toman stejnojmenný román. Negativní vykreslení Terezy, která nebyla už jen krásnou vesnickou dívkou, ale rovnou čarodějkou vábíci muže tajemnými kouzly, mělo své opodstatnění v jejím nejasném původu. Ve vesnici ji zanechali potulní herci, odtud tedy ono zdůrazňování Tereziny nepatřičnosti.

Havrdův čeledín Štěpán (Jan W. Speerger) se dále mlynáře snaží vydírat svědectvím o vraždě Brychty, je však ochotný mlčet výměnou za sňatek s Terezou. Ta se vzpírá slovy: „A to chcete obětovat mě?“, přičemž Havrda, který se o ni staral od dětství, pouze odsekne: „Stejně jsi vším vinna.“ Tereza v posledním záběru nakonec skutečně vesnici opouští, zatímco muži se po krátkém odpykaném trestu za vraždu vracejí domů; Tereze příběh nedá žádné zadostiučinění za zmařený osud. Ve své podstatě jde o velmi šovinistické dílo, které ztrestá svou *femme fatale*, ačkoliv se ničím neprovinila, naopak veškeré útoky mužů spíš trpně snášela. Těžko si také představit Terezu v podání Jiřiny Štěpničkové jako nepatřičný element ve vesnici, protože při tolika různých zemědělských činnostech nebyla herečka už nikdy k vidění — stloukala máslo, sekala trávu, vázala snopy... Vizualně a ikonograficky jsou LIDÉ POD HORAMI věrni pravidlům *star vehicle*, avšak s ohledem na převrácení základních strukturálních konstant stojí mimo jádro této skupiny filmů.

Utrpením ke slávě?

O Jiřině Štěpničkové doposud vyšly dvě knihy. Monografie Jindřicha Černého se intenzivně zabývá zejména divadelní dráhou této hvězdy a na její paralelní filmovou kariéru mnoho místa nezbylo. Šárka Horáková pak rekapitulovala mnohem bolestnější životní etapu Štěpničkové — nezdařený útěk za hranice, následný politizovaný soudní proces a osmileté vězení.⁵²⁾ Oba tituly příznačně ukazují, jaké limity svírají naše uvažování o prvorepublikových hvězdách. Pokud chceme herce této éry vidět jako umělce, pak obrátíme svou pozornost k soupisu jejich divadelních rolí. Pokud o nich přece jen budeme přemýšlet jako o hvězdách stříbrného plátna, pak získají na důležitosti životopisná fakta a drastický kariérní zmar, který po roce 1945 postihl většinu prvorepublikových „stars“.

Tato studie tedy byla, mimo jiné, vedena snahou vzepřít se chápání Jiřiny Štěpničkové pouze jako poválečné mučednice a přiznat herečce status v rámci lokálního hvězdného systému. Opravdu totiž byla hvězdou, u níž se povedlo zhmotnit dobové představy (jakkoli problematické) o ideální české kráse, jíž odpovídala i krása mravní. Její osud i po letech dojíhá právě pro ono metaforické setnutí „české madony“.

Důležitější motiv pro vznik tohoto textu však představuje ambice podívat se na české filmové hvězdy prizmatem teorie hvězd; jak se ukázalo, hladký přenos vybrané metodologie z angloamerického prostředí není tak docela možný. Pokud má mít teorie hvězd a hvězdnosti své pevné místo v českém filmovědném prostředí, pak je nutné vytvořit, definovat nebo redefinovat stávající teoretické názvosloví, dále bude zapotřebí popsat jednotlivé hvězdné obrazy a osobnosti pod tímto úhlem pohledu, věnovat se jednotlivým filmům nebo skupinám filmů typu *star vehicle* s přihlédnutím k dobovým podmínkám, historickému zasazení a různým aspektům a směrům herečké kariéry. Ať už se nadále budeme věnovat výzkumu prvorepublikových filmových hvězd, nebo nasměrujeme svou pozornost k jiným, pozdějším typům hvězdnosti, neměli bychom se omezovat jen na teoretické definice, ale také pamatovat na emocionální vklad do tohoto typu bádání. Ačkoliv víme, že krása a slast z ní plynoucí

52) Šárka Horáková, *Jiřina Štěpničková, herečka v pasti*. Praha: SinCon 2005.

jsou kulturně a historicky podmíněné, přestože naším hlavním cílem zůstává analýza, demytizace a kontextualizace působení hvězd, přece jen pořád máme co do činění s krásou a slastí v různých formách. Dyer tvrdí, že při pohledu na Montgomeryho Clifta si musí povzdechnout nad jeho krásou, a podobně je tomu u Marilyn Monroe.⁵³⁾ České psaní o hvězdách zatím oplývá přemírou knih plných podobných „povzdechů“, i proto bychom se ve snaze o komplexnější pojetí problému neměli vyhýbat ani zdůvodňování síly této prvotní a skoro až fyzické reakce, která provází pohled na hvězdy.

Mgr. Šárka Gmitterková (1981)

Absolventka Katedry filmových studií na FF UK. Věnuje se výzkumu hvězd a genderové teorii.

(Adresa: sagm@seznam.cz)

Citované filmy:

Babička (František Čáp, 1940), *Boží mlýny* (Václav Wasserman, 1938), *C. a k. polní maršálek* (Karel Lamač, 1930), *Děvčica z Beskyd* (František Čáp, 1944), *Extase* (Gustav Machatý, 1932), *Irčin román* (Karel Hašler, 1936), *Jan Cimbura* (František Čáp, 1941), *Jedenácté přikázání* (Martin Frič, 1935), *Kabinet Doktora Caligariho* (Das Cabinet des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1920), *Kříž u potoka* (Miloslav Jareš, 1937), *Lidé pod horami* (Václav Wasserman, 1937), *Maryša* (Josef Rovenský, 1935), *Miláček pluku* (Emil Artur Longen, 1931), *Muzikantská Liduška* (Martin Frič, 1940), *Muži v offsidu* (Svatopluk Innemann, 1931), *Napoleon* (Napoléon; Abel Gance, 1927), *Nibelungové* (Die Nibelungen: Siegfried; Fritz Lang, 1924), *Páter Vojtěch* (Martin Frič, 1936), *Preludium* (František Čáp, 1941), *Rudá carevna* (The Scarlet Empress; Joseph von Sternberg, 1934), *Řeka* (Josef Rovenský, 1933), *Sextánka* (Svatopluk Innemann, 1936), *Škola základ života!* (Martin Frič, 1938), *Tatranská romance* (Josef Rovenský, 1934), *To neznáte Hadimršku* (Karel Lamač, Martin Frič, 1931), *Vojnarka* (Vladimír Borský, 1936), *Za raních červánků* (Josef Rovenský, 1934).

53) Richard Dyer, *Stars*, c. d., s. 162.

SUMMARY**Cinema Virtue is Blond: Jiřina Štěpničková (1930–1945)****Šárka Gmitterková**

This case study centers on making of a star Jiřina Štěpničková in the period 1930–1945. It explains the of historical context of Czech actress's stardom, that was deeply interconnected with 19th century theatrical fame. A set of theoretical terms based on research in star studies was thus employed and translated especially for this subject: star image, star persona and star vehicle. All of these are applied to Jiřina Štěpničková, whose theater background and her own star vehicle are analyzed to provide us not only with the detailed description of this star but also the knowledge of the conditions and modes of existence of Czech stardom a during this particular era.

Jindřiška Bláhová

„Zde není místa pro podněcovatele míru“

*Charlie Chaplin, Monsieur Verdoux (1947) a československá
komunistická propaganda*

V období eskalace studené války prezentovala československá komunistická propaganda hollywoodské hvězdy dvěma způsoby. Na jedné straně byly zobrazovány jako vyslanci amerického kulturního imperialismu, na straně druhé pak jako loutky v rukách bankéřů z Wall Street a jako pěšáci v hrozící třetí světové válce. Oficiální tiskový orgán Československého státního filmu, filmový týdeník *Kino*, výmluvně shrnul tuto pozici v jednom z červencových čísel roku 1950 následovně:

Hollywoodské filmové hvězdy, obestřené sugestivností soustředěné osobní reklamy, upravovaly cestu americkým filmům do evropských kin; za tajuplnými pohledy Greta Garbo, svůdnými gesty Marleny Dietrichové, tanečními exhibicemi Ginger Rogersové a milostnými písněmi Jeannetty MacDonaldové a za mužnou podmanivostí Robertů Taylorů, Clarků Gablů a Gary Cooperů přicházeli totiž — bez vědomí širší veřejnosti — vlivní bankéři z Wallstreetu a za těmito bankéři a jejich úvěry, poskytovanými především na zbrojní účely, přišli nakonec vojáci...¹⁾

Jedna hvězda, nicméně, nikdy u československých filmových autorit do nemilosti neupadla. Tou hvězdou byl Charlie Chaplin. Chaplin byl bez přehánění „nejoblíbenější“ hollywoodskou hvězdou československých komunistů po druhé světové válce. Československý filmový monopol se pod jurisdikcí Komunistickou stranou Československa ovládaného Ministerstva informací intenzivně zajímal o možnost získat Chaplinovy filmy do distribuce. Seznamu amerických filmů, o něž měl monopol zájem, vévodila slavná Chaplinova anti-fašistická satira *DIKTÁTOR* (1940).²⁾ Nakonec *DIKTÁTORA* koupil v roce 1947 od nezávislého amerického distributora Milese Sherovera, který odkoupil distribuční práva na film od společnosti United Artists pro státy za železnou oponou. Československo zaplatilo za film závratnou sumu padesát tisíc dolarů v době, kdy se kupní cena filmů pohybovala mezi třemi

1) bž, Hollywood mezi dvěma válkami. *Kino* 5, 1950, č. 15 (20. 7.), s. 349.

2) Rudolf Myzet, Vyprávění o Chaplinovi II. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 38 (20. 9.), s. 10.

a deseti tisíce dolary.³⁾ DIKTÁTOR měl premiéru v československých kinech v říjnu 1947 a ve stejném roce monopol koupil šest krátkých Chaplinových komedií, které byly později v kinech uváděny pod názvem „Festival Charlie Chaplina“.⁴⁾

Nejdůležitější pro zájmy a cíle československé komunistické propagandy byl nicméně další Chaplinův film, MONSIEUR VERDOUX (1947), který Chaplin produkoval, režíroval, k němuž napsal scénář a v němž hrál i hlavní titulní roli sériového vraha-bigamisty vraždícího své manželky pro jejich majetek. Film, který kritizoval hromadné zbrojení a atomovou zbraň, měl svou evropskou premiéru v létě roku 1947 v Československu na Filmovém festivalu v Mariánských Lázních, čemuž přední zástupci československého filmového monopolu obratem připsali zásadní politický význam. Intenzivní diskuze, jež provázely uvedení snímku na festivalu, předznamenaly pozornost, kterou filmu následně věnovala československá média po jeho uvedení do široké distribuce v červnu 1948. MONSIEUR VERDOUX tehdy vyvolal vlnu diskusí a přilákal větší mediální pozornost než jakýkoliv jiný snímek, jenž se v druhé polovině 40. let objevil v československých kinech. Desítky novinových článků probíraly film z hlediska stylu a jeho ideologického sdělení. Přestože novináři věnovali pozornost i umělecké stránce filmu, debatám dominovaly úvahy nad tím, jak se Chaplinův film alegoricky vyjadřuje k soudobé geopolitické situaci. V tomto ohledu se do popředí dostávala hlavně Chaplinova pozice v bitvě mezi dvěma antagonistickými politickými systémy — socialismem a kapitalismem. Chaplin byl v Československu známý a uznávaný hlavně pro humanistické vyznění a společensky uvědomělá témata svých filmů, poté, co zlehka kritizoval kapitalismus v MODERNÍ DOBĚ (1936) a satiricky zpracoval téma fašismu v DIKTÁTOROVĚ. Jeho MONSIEUR VERDOUX pak odsouzením hromadného zbrojení, atomové bomby a mechanizovaného zabíjení posunul sociální kritiku Chaplinových filmů ještě o podstatný krok dál.⁵⁾ Pozornost, kterou československý tisk věnoval Chaplinovu přispění k věci socialismu, pasovala snímek MONSIEUR VERDOUX do pozice kulturního a politického fenoménu.

Úspěch filmu MONSIEUR VERDOUX u československé kritiky kontrastoval s jeho veskrze negativním přijetím ve Spojených státech. Z velké části se negativní reakce tisku soustředila nikoliv na jeho film, ale na Chaplina samotného, na jeho údajně „neamerické“ politické smýšlení, jeho osobní morálku a jeho kontroverzní rozhodnutí nepřijmout americké občanství. Chaplinova perzekuce v USA v kombinaci s obsahem a tématy snímku MONSIEUR VERDOUX poskytly po únoru 1948 československým komunistům neocenitelný propagandistický

3) Československý filmový monopol také zprostředkovával kontakt mezi Moskvou a Sheroverem a na konci roku 1947 pomáhal organizovat projekce filmu *Monsieur Verdoux* pro sovětské umělce v SSSR. Distribuce v roce 1948. Ředitel Státní půjčovny filmů Josef Hlinomaz generálnímu řediteli Československé filmové společnosti Lubomíru Linhartovi, Praha, 25. 1. 1948. Národní Archiv, Praha (NA), Archiv Ústředního výboru KSČ (A ÚV KSČ) 19/7, archivní jednotka 660, l. 43–46. Dovoz amerických filmů do SSSR, Praha, 25. 11. 1947. NA, Fond Ministerstva informací (MI) 861, kart. 231, inventární číslo 506, Rusko.

4) bž, Starý Chaplin stále živý. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 22 (31. 5.), s. 7. Festival Charlie Chaplina zahrnoval krátké komedie *The Vagabond*, *The Count* (oba 1916), *The Cure*, *The Adventurer*, *Easy Street* and *The Immigrant* (všechny 1917). Filmy koupila Čefis od pražské společnosti PDC. Snímky byly reprízovány na začátku roku 1954. Pamětní protokol, Praha, 20. 11. 1946. NA, MI, 861, kart. 234, inv. č. 559, sign. USA filmy-různé 1945–48. Exhibition of Certain Charlie Chaplin Pictures, Prague, 25. 2. 1955. National Archives, College Park, MD, Department of State Files, Record Group 59 (NARA, RG 59), Decimal File (DF), 1955–59. 811.452/2-2555.

5) Podrobněji k analýze Chaplinových socio-politických postojů viz Philip G. Rosen, Chaplin's World View. *Cinema Journal* 9, 1969, Autumn, s. 2–12.

ký materiál. Uvedení filmu a jeho recepce v tisku se stala jádrem pečlivě organizované mediální kampaně, která využívala Chaplinovu hvězdnou personu k propagandistickým účelům. Součástí této strategie bylo vykreslení Hollywoodu jako hnízda fašistických válečných štváčů.

Tato studie se zabývá rolí, kterou hráli Charlie Chaplin a Hollywood v československé komunistické propagandě koncem čtyřicátých let a na začátku let padesátých. Rozebírá a analyzuje způsoby, jakými, na pozadí stupňujícího se geopolitického napětí studené války, československý režim využíval a interpretoval Chaplinovu hvězdnou identitu, jeho dílo a jeho osobní život. Vychází přitom z československých periodik a archivních dokumentů.⁶⁾ Chaplin byl československé veřejnosti prezentován jako vyděděnec a pokrokový umělec a tyto dva základní rysy jeho hvězdné osoby sloužily následně komunistické propagandě jako platforma k vykreslení a osvětlení obecnějších pnutí mezi kapitalismem a socialismem a ke konstruování anti-amerických narativů. Studie ukazuje, že primárním cílem této strategie bylo ukázat občanům Československa fundamentální chyby degenerující americké společnosti a jejího zkorumpovaného kapitalistického systému a upevnit nadřazenost socialismu.

Analýzou způsobů, kterými československá komunistická propaganda využívala a přizpůsobovala Chaplina a jeho hvězdný obraz pro své vlastní záměry a cíle, tato studie přispívá do otevírajících se debat o rolích, jež hrála a jež na sebe brala americká populární kultura za železnou oponou v období studené války. Texty, které na toto téma doposud vznikly, se z velké části věnují tématu amerikanizace lokální kultury a vlivu americké populární kultury na národní identitu jednotlivých států. Uta G. Poigner například zkoumá, jak americká kultura, hlavně jazz a rocková hudba, přispívaly k utváření a formování národních identit Západního a Východního Německa.⁷⁾ Reinhold Wangleitner se zase věnuje kulturní politice americké vlády v poválečném Rakousku a částečně se dotýká i situace v sovětské zóně.⁸⁾ Petr Mareš se pak stručně zabývá debatami tisku o amerických filmech a důvody jejich absence v československých kinech bezprostředně po druhé světové válce.⁹⁾ Jeho pohled je zasazený do kontextu prvních poválečných obchodních jednání o dovozu amerických filmů do Československa mezi československým filmovým monopolem a Motion Picture Export Association (MPEA), dovozním kartelem zastupujícím hlavní hollywoodská studia. Druhé vlně jednání mezi Československem a Hollywoodem se věnuji v jedné ze svých vlastních studií, jež načrtává reakce místního filmového průmyslu na přítomnost hollywoodských filmů na československém trhu.¹⁰⁾

Detailní a zacílené zkoumání interakcí mezi americkou populární kulturou a československou kulturou, společností a politikou, ale nicméně zůstává stále oblastí, jež vyžaduje další výzkum a pozornost historiků věnujících se kulturním, společenským a politickým dějinám. Přítomná studie volí na rozdíl od výše zmíněných cenných prací odlišný přístup —

6) Studie pracuje s následujícími periodiky: *Filmové noviny*, *Filmová práce*, *Kino*, *Rudé právo*, *Svět práce* a *Tvorba*.

7) Uta G. Poigner, *Jazz, Rock and Rebels*. Los Angeles: University of California Press 2000.

8) Reinhold Wangleitner, *Coca-Colonization and the Cold War: the cultural mission of the United States in Austria after the Second World War*. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1994.

9) Petr Mareš, *Politika a „pohyblivé obrázky“*. Spor o dovoz amerických filmů do Československa po druhé světové válce. *Iluminace* 6, 1994, č. 1, s. 77–95.

10) Jindřiška Bláhová, *Hollywood za železnou oponou. Jednání o dovozu nových hollywoodských filmů mezi MPEA a ČSR; 1946–1951*. *Iluminace* 20, 2008, č. 4, s. 19–62.

zabývá se způsoby, jakými českoslovenští komunisté využívali americkou populární kulturu k artikulování a šíření ideologických sdělení. Studie tak přispívá k pochopení toho, jak jednotlivé státy východního bloku vedly studenou válku na kulturní a ideologické frontě.

Charlie Chaplin a politika studené války

Českoslovenští komunisté nebyli jediní, kdo se chopil Chaplinova hvězdného obrazu a kdo ho využil k politickým a ideologickým účelům. O Chaplina měl zásadní zájem i americký politický establishment v období tzv. rudé hrozby (Red Scare) v druhé polovině 40. let. Jak ukazuje řada historických studií, Chaplinovy sympatie k Sovětskému svazu během druhé světové války, jeho údajně radikální osobní politické názory a postoje a jeho rozhodnutí nepřijmout americké občanství vedly k tomu, že byl herec/režisér vnímaný jako politicky a morálně podvrtná figura, levičák a mnohými jako komunist; několik let jej dokonce z tohoto důvodu sledovala FBI.¹¹⁾ Strážci morálky jako Americká legie (American Legion) nebo politické organizace jako Výbor pro vyšetřování neamerické činnosti (House Un-American Activities Committee, HUAC, dále Výbor) využívali Chaplina k vlastním politickým kauzám a vlastnímu boji proti komunistickému zlu. Nad Chaplinem se v roce 1947 vznášela dokonce hrozba předvolání k výslechu před Výbor. Útoky tohoto typu proti hollywoodské hvězdě ještě zesílily po uvedení snímku *MONSIEUR VERDOUX* do kin v roce 1947 a vyvrcholily v roce 1952, kdy ministr spravedlnosti James P. McGranery znemožnil Chaplinovi návrat do Spojených států pod hrozbou zatčení.¹²⁾

Chaplin se tak kvůli stíhání a perzekucím ve Spojených státech nabízel jako ideální materiál pro rozsáhlé anti-americké a anti-kapitalistické brojení československé komunistické propagandy koncem 40. a začátkem 50. let. Chaplinova hvězdná persona přitom byla v tomto ohledu plně využita až od přelomu let 1947 a 1948, kdy se začalo Československo odklánět od spolupráce se Spojenými státy a kdy postupně slábl zájem československé vlády o americkou ekonomickou pomoc v podobě půjček v důsledku rozvolňování tradičních politických i ekonomických vazeb ČSR se západní Evropou a Spojenými státy a posilování vazeb na Sovětský svaz. Vedle politického vývoje v zemi po druhé světové válce je k pochopení využití Chaplinova hvězdného obrazu československými komunisty důležitý i kontext stavu československého filmového trhu po druhé světové válce.

Českoslovenští analytici a historici filmového hospodářství označují rok 1947 za rok amerického filmu. Označení přitom odkazuje jak k počtu amerických titulů na trhu, tak k vysokým číslům návštěvnosti amerických filmů.¹³⁾ Atraktivitu amerických filmů pro československé diváky zvyšoval fakt, že publikum bylo odstriženo od amerických titulů němec-

11) Chaplin a FBI viz. John S b a r d e l l a t i – Tony S h a w, Booting a Tramp: Charlie Chaplin, the FBI, and the Construction of the Subversive Image in Red Scare America. *Pacific Historical Review* 72, 2003, č. 4, s. 495–530.

12) Historici tradičně vykreslují Chaplina jako nevinnou oběť rudé hrozby v USA. D. William Davis částečně komplikuje tento jednoznačný obraz tím, že upozorňuje na fakt, že Chaplin a United Artists mobilizovali politický antagonismus, který obklopoval Chaplina a jeho tvorbu, k marketingovým a ekonomickým účelům. D. William Davis, A Tale of Two Movies: Charlie Chaplin, United Artists and the Red Scare. *Cinema Journal* 26, 1987, č. 1, s. 47–62.

13) Jiří H a v e l k a, 50 let Československého filmu. Praha: Československý státní film 1953, s. 178.

kou okupací země během druhé světové války (americké filmy mizí z kin v roce 1941). Přestože byl československý filmový monopol pod kontrolou komunistického Ministerstva informací, anti-americké a anti-hollywoodské výpady se nemohly plně rozvinout bezprostředně po válce, protože se československá filmová distribuce nemohla — z důvodů, jež byly detailně rozebrány jinde —,¹⁴⁾ chtěl-li se filmový monopol vyhnout jejímu ekonomickému kolapsu, obejít bez amerických filmů. Československý filmový monopol měl tak enormní zájem o Chaplinovy filmy nejen z důvodů ideologických ale i ekonomických. Při kalkulacích s nasazením filmů, jež by přitáhly do kin diváky, přitom vycházel z dat ze 30. let, kdy Chaplinovy slapstickové komedie lákaly do kin rekordní množství diváků. Podle amerického týdeníku *The Motion Picture Herald* z roku 1937 patřil Chaplin v ČSR do elitní skupiny hvězd, které „přitáhnou diváky do kin kdykoliv“.¹⁵⁾ Chaplinovy novější filmy měly podle této logiky vzbudit po válce ještě větší divácký zájem. Komerční úspěch Chaplinových starších filmů ve spojení se všeobecným nárůstem zájmu československého publika o americké snímky téměř garantoval, že nové Chaplinovy filmy se po svém uvedení do kin stanou diváckými hity. Vzhledem k omezeným finančním zdrojům československého filmového monopolu na nákup zahraničních filmů bylo přitom klíčové nakupovat potenciální divácké hity.

Tváře hollywoodských hvězd se tak v průběhu roku 1947 objevovaly často na titulních stranách československých filmových časopisů, zatímco početné články uvnitř čísel se věnovaly jejich životnímu stylu a osobním příběhům.¹⁶⁾ Tato situace nicméně netrvala dlouho. Únorový komunistický převrat signalizoval brzký konec krátkého období relativní prosperity Hollywoodu (i jeho hvězd) v Československu. Situace se dále zhoršila v létě a na podzim roku 1949, kdy se Československo plně přiklonilo k sovětskému politickému a ekonomickému modelu.¹⁷⁾ S narůstajícím geopolitickým napětím se hollywoodské filmy proměňovaly v rétorice československých komunistů v „jed“ a „kýč“, mizely z československých kin, hollywoodské hvězdy se vytratily z titulních stran a namísto toho byly tvrdě kritizovány coby spojovníci šíření amerického imperialismu.¹⁸⁾ Jedinou výjimkou z pravidla zůstával Charlie Chaplin.

Československé filmové autority ve druhé polovině 40. let pečlivě sledovaly vývoj Chaplinova amerického příběhu a situaci kolem hvězdy. Informace získávaly z různých zdrojů včetně československého velvyslance ve Washingtonu, československých emigrantů v Hollywoodu či od členů delegací, které navštěvovaly Hollywood.¹⁹⁾ Hluboký zájem českosloven-

14) K situaci na československém trhu a pozici amerických filmů viz. P. Mareš, Politika a „pohyblivé obrázky“; J. Bláhová, Hollywood za železnou oponou.

15) Alfred Harding, Prague Likes American Films But There's Class Problem. *The Motion Picture Herald*, 1937, (20. 3.), s. 57.

16) Například tvář jedné z nejpopulárnějších hollywoodských hvězd Rity Hayworthové se objevila na titulní straně časopisu *Kino* 14. března a 5. prosince 1947.

17) Justine Fauré, *Americký přítel. Československo ve hře americké diplomacie 1943–1968*. Praha: Nakladatelství Lidových novin 2005, s. 98.

18) Hollywoodské filmy postupně zmizely z programu kin v důsledku distribuční strategie, která odrážela jak ideologické, tak ekonomické cíle filmového monopolu, a v důsledku proměn zahraniční politiky ČSR. V roce 1948 bylo v československé distribuci 20 amerických filmů, o rok později dvanáct a v roce 1950 pouze tři filmy.

19) G. Kozíncev, Lidové umění Charlie Chaplina. *Filmová práce* 2, 1946, č. 24 (15. 6.), s. 6; Bohumil Brejcha, Světobčan Charlie Chaplin. *Filmová práce* 2, 1946, č. 47 (23. 11.), s. 3–4; Rudolf Myzet, Vyprávění o Chaplinovi. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 37 (13. 9.), s. 10; Rudolf Myzet, Vyprávění o Chaplinovi II, *Filmové noviny* 1, 1947, č. 38 (20. 9.), s. 10.

ských komunistů o Charlie Chaplina dokládá například návštěva Lubomíra Linharta, tehdejšího ředitele československého filmového monopolu a jedné z předních figur československého filmového průmyslu a kultury, v Hollywoodu. V září 1946 navštívil Linhart, kterého deník *Los Angeles Times* označil za „hlavního československého filmového magnáta“,²⁰⁾ Los Angeles. Linhart si přijel na pozvání Motion Picture Association of America (MPAA, mateřské organizace MPEA) prohlédnout studia vybraných amerických filmových společností, členů MPAA, s nimiž filmový monopol aktuálně dojednal dovoz filmů. Zatímco Linhart obdivoval „kvalitu fungování amerického filmového průmyslu“, doufal, že se bude moci setkat s Chaplinem. Setkáním s Chaplinem nakonec Linhartova návštěva v Hollywoodu i vyvrcholila, když se pozdravil s hercem a jeho ženou Oonou O’Neilovou na večírku pořádaném scenáristou Cliffordem Odetem.²¹⁾ Na akci současně bedlivě dohlížela FBI, což odráželo dobová vnitropolitická pnutí v USA. O Linhartově setkání s Chaplinem, jež údajně trvalo pět hodin,²²⁾ referoval československý tisk v superlativech jako o „senzaci“.²³⁾

Setkání ředitele československého filmového monopolu s Chaplinem, který byl členem levicových anti-fašistických kruhů v Hollywoodu, bylo v souladu s Chaplinovými dlouhodobými kontakty s podstatně výraznějšími světovými komunisty.²⁴⁾ Ve třicátých letech pojišlo Chaplina přátelství s režisérem Sergejem Ejzenštejnem, o dekádu později se setkal s Michailem Kalatozovem, jednou z vůdčích osobností sovětského filmového monopolu,²⁵⁾ a pravidelně navštěvoval večírky a akce pořádané sovětskými diplomaty v Los Angeles. Chaplinova náklonnost k sovětským komunistům souvisela s jeho historií důkladně popsány mi levicovými politickými názory.²⁶⁾ Během druhé světové války Chaplin vášnivě obhajoval otevření druhé fronty v Evropě jako pomoci sovětskému Rusku v boji s Hitlerovými armádami. S blížícím se koncem války Chaplin vystoupil jako jeden z promientních hostů s projevem na americko-sovětském shromáždění konaném v roce 1944 v newyorské Madison Square Garden.²⁷⁾ „Nejsem komunista, ale moje cítění je značně pro-komunistické,“ prohlásil Chaplin během svého projevu, v němž oslovil publikum „soudruzi“²⁸⁾. Setkání se zástupcem Československa tak bylo přirozeným pokračováním Chaplinových aktivit během války a jeho politické filosofie. Setkání se také odehrálo v době, kdy Československo díky své po-

20) Anon., Czech Tycoon of Films Here to Reap Ideas. *Los Angeles Times*, 1946, (30. 9.), s. A8.

21) John Edgar Hoover to the Office of European Affairs State Department, Washington, 3. 10. 1946. NARA, RG59, DF 1940–44, 860f.4061 MP/10-346; R. M y z e t, Vyprávění o Chaplinovi.

22) Zpět z Ameriky, *Kulturní politika*, 1946, (25. 10.), s. 4.

23) B. B r e j c h a, Světoobčan Charlie Chaplin.

24) Chaplin byl ve 30. letech součástí anti-fašistické levicové komunity v Hollywoodu. Tato skupina sestávala převážně z německých emigrantů jako Hanns Eisler, Lion Feuchtwanger nebo Salka Viertelová. Mezi Chaplinovy blízké přátele patřila řada hollywoodských „radikálů“ včetně scenáristů Daltona Trumba nebo Paula Jarrica. Charles J. M a l a n d, *Chaplin and American Culture*. Princeton, NJ: Princeton University Press 1989, s. 221–223.

25) bž., Charlie Chaplin — trn v oku amerického měšťáka. *Filmová práce* 1, 1945, č. 9 (21. 7.), s. 5.

26) Viz Ch. J. M a l a n d, *Chaplin and American Culture*; David R o b i n s o n, *Chaplin: His Life and Art*. New York: McGraw Hill 1989; Charles Spencer C h a p l i n, *My Autobiography*. New York: Simon and Schuster 1964; nebo Colin C h a m b e r s, *Here We Stand: Politics, Performers and Performance: Paul Robeson, Isadora Duncan and Charlie Chaplin*. London: Nick Hern 2006.

27) Ch. J. M a l a n d, *Chaplin and American Culture*, s. 190.

28) Tamtéž., s. 191.

loze na hranici mezi Západní Evropou a formujícím se východním blokem pod kontrolou SSSR zaujímal důležité místo v geopolitických debatách.

Sověští komunisté velmi rádi udržovali s Chaplinem kontakty právě kvůli jeho veřejně deklarované podpoře komunistických idejí. Zároveň jeho filmy obdivovali kvůli humanistickému náboji a tématům a oceňovali Chaplinův zájem o sociální a politické otázky, který byl v souladu s ideologií socialismu. Chaplin byl sovětskými oficiálními místy oslavován jako „lidový autor“ a v nepřítomnosti mu byla v roce 1944 udělena Stalinova cena.²⁹⁾ Obdiv Sovětů k Chaplinovi pokračoval i po skončení druhé světové války. Se začátkem studené války a během jejího vyhrocení začala náklonnost Sovětů k Chaplinovi ustupovat jejich touze využít hvězdu k politické propagandě. Sovětský svaz přitom nebyl jediným státem ve východní Evropě, který oceňoval a později využíval Chaplinovy filmy a jeho ikonickou hvězdnou personu k propagandistickým účelům.

V československém tisku se početné články a karikatury dokumentující Chaplinovo dílo a život objevovaly už od začátku roku 1946. Zatímco články z tohoto raného období se věnovaly převážně jeho kariéře, vzestupu ke slávě v období němého filmu a zdůrazňovaly jeho výsadní pozici coby herce/režiséra v americké filmové kultuře, od roku 1947 se důraz stále intenzivněji přenášel na jeho umělecké a politické zápolení a potíže uvnitř amerického systému. Zcela klíčovým bylo v tomto případě to, že o Chaplina projevil zájem Výbor pro vyšetřování neamerické činnosti. V prosinci 1947 například časopis *Kino* vykreslil Chaplina jako španělského matadora, který v aréně dráždí rudým hadrem s nápisem „Moje filmy“ rozzuřeného býka reprezentujícího Výbor. Znak dolaru namísto býkova ocasu avizoval přímou spojitost mezi Výborem a bankéři Wall Street a obecněji i americkým kapitalismem (Obr. 1). Propojení Wall Street, politiky a Hollywoodu bylo přitom jedním z nosných narativů formovaných v souvislosti s USA československou komunistickou propagandou na konci 40. let.³⁰⁾ Obzvláště důležitý je v tomto kontextu motiv útoku Výboru na Chaplina. Útok na hvězdu a jeho důsledky se později stanou jedním z klíčových rysů Chaplinovy hvězdné identity v podobě, v jaké ji konstruovala komunistická propaganda. Vyobrazení Chaplina coby osamoceného bojovníka předdeslalo mnohem intenzivnější kampaň, jež měla přijít. Akcentování Chaplinovy izolace uprostřed davu tváří v tvář agresí Výboru tak vyneslo do popředí jeden z hlavních tematických trendů komunistické propagandy v souvislosti s Chaplinovým hvězdným obrazem.

Plavat v kapitalistickém moři:

Chaplin jako vyhnanec a pokrokový umělec

Českoslovenští komunisté se zaměřili na Chaplinovy filmy, jeho osobní život a jeho mnohstranný veřejný obraz s cílem aktivně přetvořit jeho hvězdnou personu k propagandistickým účelům. Československé veřejnosti byl Charlie Chaplin předkládán jako vyhnanec a pokrokový umělec. Oba koncepty, jež se často překrývaly, sloužily jako platforma, na níž bylo možné formulovat obecná pnutí mezi kapitalismem a socialismem a na níž mohli českoslo-

29) Tamtéž., s. 193.

30) Anon., *Kino* 2, 1947, č. 52 (26. 12.), s. 1036.

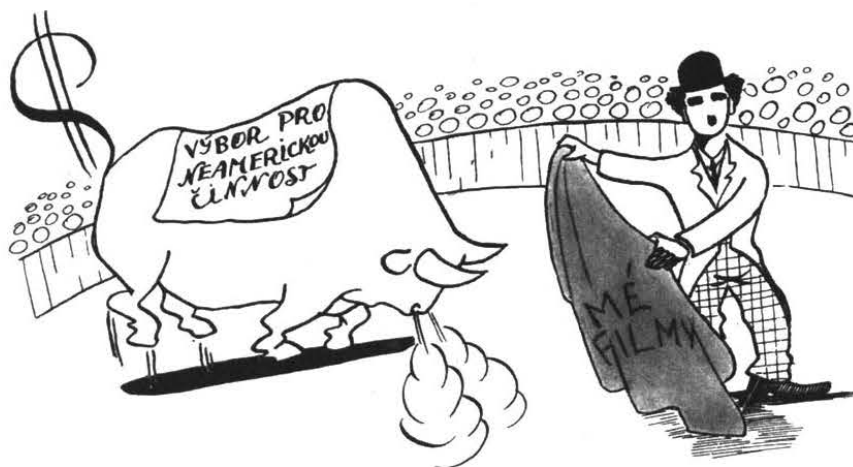
venští komunisté rozvíjet a prezentovat anti-americké postoje. Koncept vyhnance umožnil československé propagandě vykreslit Chaplinovu perzekuci v USA jako střet mezi, použijeme-li Chaplinova vlastního termínu, „mírovými štváči“ či podněcovateli míru (peace-monsters), a americkými fašistickými válečnými štváči.³¹⁾ Centrem válečného štvání přitom bylo finanční srdce Ameriky — Wall Street. Hollywood byl v tomto narativu zobrazován jako propagandistické rameno Wall Street a Výboru, který byl prezentován jako nástroj fašistických praktik na základě toho, že podobně jako Nacisté diskriminoval určité skupiny obyvatel. Bankéři z Wall Street a Hollywood, jak bude podrobně ukázáno v další části, přitom společně přispívali k vytvoření, udržení a posilování amerického systému, jenž byl ze své podstaty v očích československých komunistů fašistický. Bankéři kontrolovali společnost a utiskováním dělníků a sprádáním nekalých plánů proti světovému míru udržovali nerovnost mezi jednotlivými třídami, z níž pak mohli následně profitovat (Obr. 2). Střet mezi mírovými a válečnými štváči, jenž byl zástupným střetem mezi socialismem a kapitalismem, sloužil jako základ pro prezentování dalšího, abstraktnějšího konfliktu mezi moderní filmové produkce a individualismem. Tento konflikt postupně v analýze povede ke konceptu „pokrokového umělce“, jenž vytvářel prostor, v němž bylo možné artikulovat konflikt mezi odlidštěnou masovou produkcí hollywoodských studií a jejich obchodním modelem (schopným vyprodukovat pouze kulturně a ideologicky podřadné filmy) a Chaplinovým uměleckým individualismem, jehož výsledkem bylo naopak pokrokové umění. Tento konflikt připisující určitý hodnotový systém každému z politicko-ekonomických systémů následně umožnil vytvořit spojnici mezi konkrétním prominentním kulturním průmyslem a vojenskou agresí. Je třeba zdůraznit, že českoslovenští komunisté využili Chaplinova hvězdného obrazu způsobem, který převracel v západní kultuře a společnosti zavedené binární opozice odlišující kapitalismus od socialismu. Kapitalismus, nikoliv socialismus, byl prezentován jako odlidštěný systém odcizené práce. A byl to socialismus, nikoliv kapitalismus, který vzýval a oceňoval individualismus a úspěchy jednotlivce. Socialismus v této vizi nabízel možnosti, které jsou tradičně spojované s kapitalismem, a naopak. Umělec-individualista mohl prosperovat v socialismu, zatímco v kapitalismu byly jedinečnost a individualismus podržovány odlidšťujícím efektem masové produkce Fordismu.

Vlnu prezentování Chaplina v československém tisku jako vyhnance a oběti spustilo primárně vyšetřování Výboru. Když v dubnu 1949 týdeník *Kino* připomínal Chaplinovy šedesátiny, poznamenal, že Chaplin je „v Americe válečných štváčů a náhončích fašismu vlastně vyvrhelem a psancem. Neví, kdy také na něho dopadne ruka Výboru pro vyšetřování neamerické činnosti.“³²⁾ *Svět práce* rovnou nekompromisně prohlásil, že „v současném Hollywoodu není pro Chaplina místo.“³³⁾ Poměrně nepřekvapivě nabral tento rys Chaplinova hvězdného obrazu na intenzitě v roce 1952, když byl Chaplinovi zakázán návrat do Spojených států. V prosinci 1952 *Kino* zdůraznilo Chaplinovo vyloučení z americké filmové komunity. „Ačkoliv Chaplin vytvořil všechny své filmy [...] v Hollywoodu“, poznamenal časopis, „zůstal jako umělec v tomto prostředí filmových handlířů a spekulantů cizincem, a to i cizincem de jure, protože za čtyřicet let svého amerického pobytu neuznal za vhodné, ani

31) Ch. J. M a l a n d, *Chaplin and American Culture*, s. 261.

32) Anon., Co nás zajímá. *Kino* 4, 1949, č. 8 (14. 4.), s. 98.

33) Jaroslav B r o ŝ, Chaplin a americká veřejnost. *Svět práce*, 1948, č. 22 (2. 6.), s. 2.



Obr. 1. Výbor pro vyšetřování neamerické činnosti útočí na Chaplina. Karikatura kritizující Výbor otištěná v časopise *Kino*, 26. 12. 1947.



Ze nemají práci? Vždyť já mám práce dost

Obr. 2. Hrozba z Wall Street. (Tvorba, 30. 9. 1948).

nutné zažádat o americké občanství³⁴⁾ Jako věčný cizinec v Americe tak Chaplin v podstatě patřil do socialistického tábora. „Chaplin je sám v kapitalistickém světě a cítí se opuštěn. Usiluje o socialismus, ale plave v kapitalistickém moři,“ uvažoval deník *Práce* ve své recenzi snímku *MONSIEUR VERDOUX* uveřejněné v jednom z červnových čísel roku 1948.³⁵⁾ Nejenže byl Chaplin cizincem v USA, ale podle československé propagandy byl také potažmo odcizený kapitalismu. A jeho odcizení trvalo podle komunistického tisku už nějakou dobu. Když se například Chaplin setkal s delegací sovětských umělců, kteří začátkem 30. let navštívili Kalifornii, údajně kritizoval hollywoodský výrobní systém. „V Hollywoodu se nedělají filmy. Zde se dělají peníze pomocí filmů a chcete-li vidět, jak se dělají filmy, vyberte si jiné místo, jeďte na příklad do Moskvy,“ prohlásil údajně Chaplin.³⁶⁾ Nejnovějším důkazem Chaplinovy odcizenosti kapitalismu byl jeho nový film *MONSIEUR VERDOUX* (1947).

Cítit socialisticky: *Monsieur Verdoux* a jeho morální zápas

Československý tisk víceméně jednotně chválil Chaplina za jeho odvahu zaujmout ve filmu *MONSIEUR VERDOUX* politický postoj. Podle *Rudého práva* „nikdo neodhalil hrůzu kapitalistické společnosti tak plně a odvážně“ jako Chaplin.³⁷⁾ „Chaplin měl [...] odvahu ukázat [...] cynickou tvář kapitalistické společnosti, její nesmírnou surovost a mravní bídu,“ dodaly *Filmové noviny*, oficiální tiskový orgán československého filmového monopolu.³⁸⁾ Film nebyl

34) bž., V září reflektorů. *Kino* 7, 1952, č. 25 (4. 12.), s. 475.

35) Emil Radok, Umění, v němž se slučuje oheň a voda. *Práce*, 11. 6. 1948, s. 2.

36) G. V. Alexandrov, Buržoasní film ve službách reakce. *Kino* 5, 1950, č. 4 (16. 2.), s. 80.

37) Karel Vaněk, Chaplinův *Monsieur Verdoux*. *Rudé právo* 28, 1948, č. 36 (11. 6.), s. 3.

38) Jaroslav Dvořáček – Josef Schneider, Nové filmy—*Monsieur Verdoux*—tragická komedie. *Filmové noviny* 2, 1948, č. 25 (18. 6.), s. 4.

nicméně přijat bez výhrad. Českoslovenští recenzenti sice neměli pochyb o jeho uměleckých kvalitách: například *Filmové noviny* ocenily snímek jako „vrchol Chaplinova umění“³⁹⁾ a označily ho za „největší sociální satiru, jaká kdy byla natočena“⁴⁰⁾ a podobně nadšené bylo i *Rudé právo*, když označilo film za „perfektní ve všech ohledech“.⁴¹⁾ Chaplinovo přispění k věci socialismu ale zůstávalo s otazníkem. MONSIEUR VERDOUX je odvážnou a skvělou kritikou kapitalismu, shodli se recenzenti, ale je to film dostatečně pokrokový, ptali se někteří? Řada z nich přitom došla k závěru, že navzdory dobrým úmyslům Chaplin selhal ve své snaze myslet plně socialisticky. „Chaplin sice rozebírá a ostře osvětluje prohnitý a nemožný systém, ale neukazuje cestu dál...“ upozornily *Filmové noviny* na, dle jejich soudu, největší slabinu filmu a pokračovaly: „[j]en dokumentární obrazy stávek a demonstrací naznačují, že je tu odpor a vzdor“.⁴²⁾ V podobném duchu se nesla kritika v *Rudém právu*, podle něhož byl hlavním ideologickým omezením díla fakt, že film pouze dokumentoval aktuální situaci a nestavěl se k problému pozitivní revoluční akcí, jak by učinil opravdový pokrokový socialista.⁴³⁾ Jinými slovy, MONSIEUR VERDOUX, podobně jako jeho tvůrce, ještě nebyl plně vyvinutým socialistou. „Ve své rozpolcenosti vyznavače humanismu je dnes Chaplin tragickým zjevem intelektuála, který nepoznal dosud správnou cestu k lidskému pokroku,“ povzdechlo si *Kino*.⁴⁴⁾ Reakce titulní postavy na své osobní problémy — uzavírání sňatků se ženami, které následně vraždí pro peníze — bylo ze socialistického hlediska nemorální a nepřijatelné. „Vrah, takový nebo takový, nemůže u nás dojít sympatií, neboť je vrahem, nic jej neospravedlní. Způsob vraždění [...] je cizí a odporný našemu světu,“ odsoudil snímek týdeník *Tvorba*.⁴⁵⁾ Verdoux nicméně nemohl jednat jinak, protože jeho odpověď na problémy byla podmíněná morálně zkorumpovaným kapitalistickým systémem, v němž postava existovala.

Samotný Chaplin ale nebyl ztracený případ. Ve snímku MONSIEUR VERDOUX byl na správné cestě k socialismu. „Sledujeme Chaplina, jak kráčí bezradně na hraniční čáře našeho a jejich světa. Zastavujeme se nad tragickými podmínkami tvořivosti amerických umělců,“ psala *Tvorba*, „[v]idíme Chaplina, kritizujeme jej otevřeně, protože jej máme rádi, neboť je to poctivý člověk a poctivý umělec. Snad jednou přejde z té hraniční čáry. Vlevo.“⁴⁶⁾ Přestože tisk odsoudil fakt, že se Chaplin rozhodl kritizovat kapitalistický systém prostřednictvím morálně pochybného patologického hrdiny, nacházel nicméně řadu paralel mezi hrdinou a členy socialistické společnosti. Přestože Verdoux „neřeší problém socialisticky, myslí socialisticky“, vysvětlil deník *Práce*.⁴⁷⁾ Podobně na tom byl podle komunistických ideologů i samotný Chaplin. Koneckonců, během setkání s Linhartem v září 1946 Chaplin údajně chválil „realistickou politiku“⁴⁸⁾ Československa, ocenil znárodnění filmového průmyslu a potažmo socialistický model, z něhož znárodnění koncepčně vycházelo.⁴⁹⁾ Tedy,

39) Tamtéž.

40) Anon., Chaplinův *Monsieur Verdoux*. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 18 (3. 5.), s. 4.

41) K. Vaněk, Chaplinův *Monsieur Verdoux*.

42) J. Dvořáček – J. Schneider, *Nové filmy*.

43) K. Vaněk, Chaplinův *Monsieur Verdoux*.

44) Anon., Co nás zajímá. *Kino* 4, 1949, č. 8 (14. 4.), s. 98.

45) Miroslav Kroh, *Monsieur Verdoux*. *Tvorba*, 1948, č. 24 (18. 6.), s. 479.

46) Tamtéž.

47) rdk., Znovu několik slov k podivuhodnému filmu *Monsieur Verdoux*. *Práce*, 19. 6. 1948.

48) B. Brejcha, Světobčan Charlie Chaplin.

49) J. Brož, Chaplin a americká veřejnost.

i když mohl být MONSIEUR VERDOUX morálně pomýlený, Chaplinova odvaha otevřeně kritizovat Ameriku a její systém si zasloužila „pochopení a uznání“.⁵⁰⁾ A pro jeho odvahu, když už pro nic jiného, *Rudé právo* vyzvalo k nutnosti „stát bok po boku s Chaplinem, proti těm, kdo se ho snaží umlčet“.⁵¹⁾ Pokud by Chaplin našel cestu k úplnému socialismu, Československo bylo dokonce připravené poskytnout mu azyl.⁵²⁾

Odporná role Hollywoodu a válka v Koreji

Podstatnou součástí Chaplinovy hvězdné identity coby vyhnance bylo jeho systematické odlišování od zbytku Hollywoodu. Chaplinova marginalizace v Hollywoodu ale i v celých Spojených státech byla klíčová pro vytváření negativního obrazu amerického filmového průmyslu, a potažmo negativního obrazu USA. Hollywood byl prezentován jako místo odcizené, neosobní fordistické výroby, jejíž součástí byly útlak a vykořisťování ve jménu zisku. Tím se Hollywood a management studií ocital ve stejné skupině jako bankéři z Wall Street a váleční štváči, kteří bezohledně financovali globální konflikty s vidinou „krvavého“ zisku. Tato obvinění zesílila po vypuknutí války v Koreji v červnu 1950.

V momentě začátku války už československá vláda zahájila rozsáhlou anti-americkou kampaň.⁵³⁾ Vypověděla ze země západní novináře, zavřela pražskou knihovnu Informační služby Spojených států amerických (USIS) a byl omezen počet zaměstnanců americké ambasády v Praze. V roce 1951 odsoudilo Československo novináře společnosti AP do vězení za špionáž⁵⁴⁾ a vláda Spojených států doporučila svým občanům omezit cesty do ČSR z bezpečnostních důvodů.⁵⁵⁾ Anti-americké kampaně nezůstal ušetřený ani Hollywood a jeho filmy. V červnu 1951 ČSR vypověděla zástupce hollywoodských studií⁵⁶⁾ a československý filmový tisk tvrdě kritizoval americký filmový průmysl a obviňoval ho z přispívání k válečnému štvání v Koreji. Hollywood, vysvětloval tisk, byl zapojen do organizované snahy americké vlády zničit světový mír. Roli Hollywoodu v podpoře války v Koreji označilo *Kino* za „hnusnou“.⁵⁷⁾ Týdeník následně porovnal Chaplinův film s hollywoodskou produkcí. Zatímco MONSIEUR VERDOUX kritizuje zbraně hromadného ničení a americkou kulturu násilí, „hollywoodská produkce slouží imperialistickým a militaristickým cílům Wall Streetu,“ psalo *Kino*.⁵⁸⁾

Právě Chaplin byl v očích československých komunistů jednou z obětí vojenské agrese Hollywoodu a USA. Byl podle nich brutálně umlčen nenávistnou kampaní, kterou proti němu vedli v Americe ti sami lidé, kteří posílali americké vojáky do Koreje. *Kino* se v tomto ohledu vyjádřilo víc než jasně v dubnu 1951. Týdeník otiskl článek informující o tom, že

50) K. V a n ě k, Chaplinův ‚Monsieur Verdoux‘.

51) Tamtéž.

52) Anon., Chaplinův Monsieur Verdoux.

53) J. F a u r e, *Americký přítel*, s. 95–100.

54) J. F a u r e, *Americký přítel*, s. 99.

55) U.S. Bans Travel to Czechoslovakia, Calls Conditions There Hazardous. *New York Times*, 2. 6. 1951, s. 1–2.

56) Irving A. Maas to the US Ambassador to Prague Ellis O. Briggs, Washington, 10. 8. 1951. NARA, RG59, DF1950–1955, 849.452.

57) Anon., Hnusná role Hollywoodu. *Kino* 6, 1951, č. 7 (29. 3.), s. 146.

58) Oleg M a š i n s k í j, Vývozci jedu. *Kino* 6, 1951, č. 12 (7. 6.), s. 274–275.

Chaplinovy slapstickové komedie nebyly povoleny do americké distribuce.⁵⁹⁾ Text doprovázela známá ikonická figura Tuláka Charlieho, jenž vypadal obzvlášť smutně. Přímo nad textem byla pak přetištěna část plakátu k americkému filmu *A YANK IN KOREA* (1951) doprovázená textem, jenž pod titulkem „Atlantická výchova“ vinil Hollywood z toho, že vymývá mozky americkým občanům a mění je v bezohledné ničitele kulturních hodnot a vrahy bezbranných civilistů.⁶⁰⁾ Kompozice jednotlivých výše zmíněných elementů chytlavě konfrontovala Charlieho s maniakálním americkým vojákem. Konfrontace jasně navozuje dojem, že je Chaplin trestán a perzekvován, protože se odvážil vystoupit a kritizovat válečné štvání Hollywoodu.⁶¹⁾

Distancování Chaplina od zbytku Hollywoodu umožnilo československé propagandě kritizovat americký filmový průmysl — jeho výrobní postupy, jeho etiku a samotné filmy. Hollywood byl vykreslen jako umělecky, ideologicky a systémově zdegenerovaný. Takový obraz ostře kontrastoval s předpokládanými kvalitami socialistické společnosti a kinematografie v socialistické společnosti. Umělecká nadřazenost, pokrokovost, humánnost a smysl pro sociální spravedlnost kinematografie v socialismu vynesla do popředí úpadek kapitalismu. Pokud byl Hollywood coby systém zdegenerovaný, tak byl zdegenerovaný i produkt, který „chrtil“. *Kino* citovalo výzkum veřejného mínění Československého rozhlasu týkající se hollywoodského filmu a preference diváků. Jeden z uvedených údajných respondentů, matka dvou dětí, Hollywood ostře kritizovala následovně: „Myslíte, že dnes, kdy Korea bojuje a celý svět pracujících se snaží budovat mír pro všechny děti, mohli bychom dopustit, aby naše mládež byla vzdělávána tou tak zvanou kulturou.“⁶²⁾ Použití tohoto citátu názorně ilustruje jak úzká spojitost existovala v rétorice tvůrců československé komunistické propagandy mezi charakterem filmové produkce a americkou vojenskou agresí.

Kapitalistický systém, argumentovala československá propaganda, je předurčen k produkci kýče a nízké kultury. Kýč je pak následně mobilizován k vojenským účelům a vojenským cílům Spojených států. „Není divu, že americký kapitalismus produkuje takovouto ‘kulturu’. Ti, kteří se snaží přimět v zájmu svých zisků k vzájemnému vraždění miliony lidí, se přirozeně snaží též vypěstovat kult zločinu, kult zabíjení,“ odsoudilo *Rudé právo* přemíru násilí v amerických filmech.⁶³⁾ Jinými slovy, americký filmový průmysl sloužil „imperialistickým a vojenským cílům Wall Street“, vývozem „jedu“ do amerických i světových kin. Hollywoodská „utopická fantasmagorie o boji ‚supermanů‘ s ‚atom-many‘, násilí, vraždy, perverzní pitvání duševních stavů chorobných a duševně vychýlených lidí...“ narkotizovaly diváky, odcizovaly je od reality a bránily jim v revoluční akci.⁶⁴⁾

Taková „kultura“ nebyla schopná naplnit pokrokovou a vzdělávací roli, kterou plnily filmy v socialistických zemích. V socialistické společnosti nebylo v této linii uvažování hlavním cílem filmů přinášet zisk, ale přispívat do formování nového systému politického vzdě-

59) Anon., I Chaplinovy grotesky na indexu. *Kino* 6, 1951, č. 10 (26. 4.), s. 195.

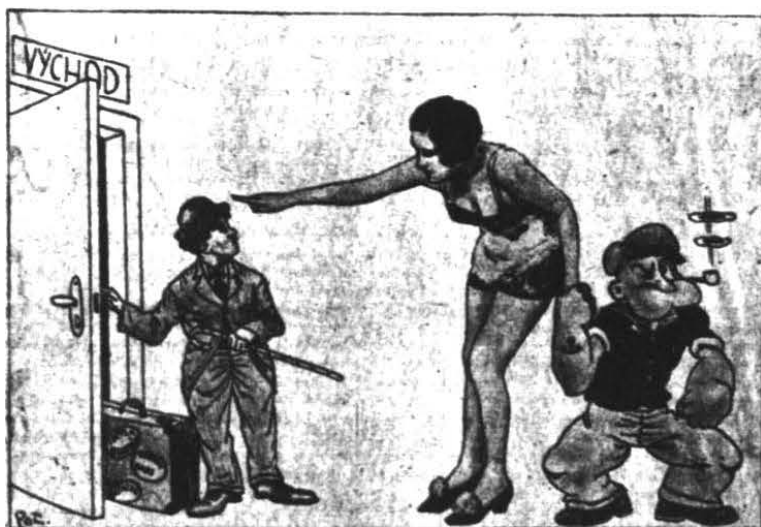
60) Anon., Atlantická výchova *Kino* 6, 1951, č. 10 (26. 4.), s. 195.

61) Anon., I Chaplinovy grotesky na indexu.

62) Stanislav Šteindler, Stýská se nám po hollywoodském filmu? *Kino* 7, 1952, č. 25 (4. 12.), s. 476.

63) Ivana Lažanská, Americká kultura. *Rudé právo* 30, 1950, č. 276 (22. 11.), s. 5.

64) Oleg Mašinskij, Vývozci jedu; Grigorij Alexandrov, Hollywood ve službách válečných štváčů. *Rudé právo* 34, 1951, č. 29 (4. 2.), s. 5; A. Andrejev, Reakční umění ve službách amerického imperialismu. *Kino* 6, 1951, č. 6 (15. 3.), s. 130.



— Běž, Charlie! Zde není místa pro podněcovatele míru — ale pro představitele americké kultury!!!

Obr. 3. Tulák Charlie není znovu vítán.

lávání obyvatel. Filmy byly „nástroje pravdy“.⁶⁵⁾ Aby byl film skutečně filmem pokrokovým, musel aktivně přispívat do „revolučního třídního boje“.⁶⁶⁾ O což se Chaplin podle československé propagandy snažil od MODERNÍ DOBY, přes DIKTÁTORA až k MONSIEURU VERDOUX. Narozdíl od běžného hollywoodského filmu jeho snímky „neodvádí diváka od palčivých problémů dneška“.⁶⁷⁾ Z odlišování mezi standardním hollywoodským produktem a Chaplinovými filmy se rodila druhá část Chaplinova hvězdného obrazu — Chaplin-pokrokový umělec.

Československá propaganda oslavovala Chaplinovy filmy v přímém kontrastu k hollywoodské produkci jako pokrokové. Sám Chaplin byl vyzdvihován jako pokrokový umělec, kterého zajímal život malého, obyčejného člověka, a jako muž, který „nebojácně slouží pokroku, demokracii a svobodě“.⁶⁸⁾ Chaplin podle *Práce* „nesešel na scestí, byl a zůstává přítelem socialismu milujícím lidstvo“.⁶⁹⁾ Důkazem pokrokovosti Chaplinova díla byla logicky jeho perzekuce v USA. Podle socialistických režimů se kapitalistické státy neuměly vyrovnat s progresivním uměním, jako byly Chaplinovy filmy, jinak než tím, že je označily za subverzivní a vymazaly je tak z většinové kultury.⁷⁰⁾ Zmíněný proces vyloučení a neslučitelnosti mezi pokrokovou a většinovou americkou pop-kulturou shrnovala ve zkratce karikatura otištěná v časopise *Kino* v prosinci 1952, která zachycovala spoře oděnou „pin-up girl“ a Pepka Námořníka jak, jako zástupci pop-kultury, vykazují Charlie Chaplina s kufříkem pryč se slovy: „Běž, Charlie! Zde není místa pro podněcovatele míru — ale pro představitele americké kultury!!!“ (Obr. 3.)

Rys pokrokovosti spojovaný s Chaplinem tak umožnil československé propagandě vykreslit nejen Hollywood, ale celou americkou společnost jako zpátečnickou, stojící v opozi-

65) Jindřich Puš, Film zbraní pravdy. *Kino* 4, 1949, č. 26 (22. 12.), s. 396.

66) Václav Kopecký, O socialistickém realismu. *Kino*, 1949, č. 12 (9. 6.), s. 1163.

67) Josef Štrých, Dopis první. *Kino* 4, 1949, č. 13 (23. 6.), s. 189.

68) B. Brejcha, Světobčan Charlie Chaplin.

69) E. Radok, Umění.

70) Anon., Chaplin o Ridgwayovi a ostatních. *Kino* 7, 1952, č. 26 (18. 12.), s. 483.

ci ke kvalitám společnosti socialistické. V roce 1953 přirovnalo *Kino* v článku nazvaném „Po Darwinovi také Chaplin na indexu v Tennessee“ Chaplinovy filmy k Darwinově evoluční teorii:

Tak jako se tamní mládež nesmí ve škole dovědět, že člověk — ať bílé či barevné rasy — pochází z opice, nesmí se tamní mladí lidé ani v kinech potěšit velkým uměním Chaplinovým. [...] Chaplin je prostě — jako Darwin — pro „ctihodné politiky“ z Tennessee příliš „nebezpečný“, poněvadž miluje lidi bez rozdílu původu a rasy a je všemi lidmi bez rozdílu — kromě smečky reakčních pokrytců — stejně milován.⁷¹⁾

Zařazení Chaplina do stejné společnosti s Darwinem bylo příkladem pozoruhodného rétorického obratu, který umožnil komunistické propagandě zdůraznit rasismus v americké společnosti, a tím následně šířit obraz Ameriky coby fašistického státu. Československá komunistická propaganda mobilizovala v tomto případě dva provázané argumenty. Na jedné straně byla americká společnost prezentována jako zaostalá, náboženská, odmítající vědu, a tím pádem odmítající modernitu. Na straně druhé, specifická jižanská lokace (Tennessee) evokovala rasismus a lynčování. „Podstatnými prvky amerického způsobu života jsou cizoložství a zločiny,“ psalo *Kino*, „organickou základní součástí americké demokracie je soudce Lynch a rasismus a jakožto vzory humanismu jsou předváděny vyhubení Indiánů, pronásledování černochů...“⁷²⁾ Rozehrávání rasové otázky bylo jednou z nejmocnějších a často používaných útočných „zbraní“ komunistické propagandy vůči Spojeným státům a to nejen ve 40. letech, ale po celé období studené války.⁷³⁾ Rasismus ostatně vnímala i americká politická reprezentace a propaganda jako Achillovu patu Spojených států v ideologickém boji se SSSR.⁷⁴⁾ Obvinění z rasové diskriminace sloužila jako důkaz, že je americký systém nejen fašistický, ale že je také na evolučním řetězci jeden nebo dva kroky za systémem socialistickým.

Identifikování rasismu jako charakteristického rysu americké společnosti umožnilo československé propagandě rozvinout systematické rámování USA coby fašistického státu.⁷⁵⁾ Základem této strategie bylo vytváření paralely mezi americkým kapitalismem a imperialismem Třetí říše.⁷⁶⁾ Američtí imperialisté jsou „Hitlerovými dědici“, prohlásilo *Rudé právo* na titulní straně svého prvního čísla roku 1951. „Německý imperialismus byl rozdrcen. Ale na jeho místo nastoupil imperialismus americký,“⁷⁷⁾ dodal deník, který následně propojil imperialistickou agresi a kapitál dodatkem, že zatímco „Hitler chtěl zgermanisovat celý svět. Američtí miliardáři chtějí celý svět zamerikanisovat, chtějí nastolit světovládu dolarového imperialismu...americký imperialismus je vtělením a vyvrcholením všeho, co obłudného a hnusného zplodil kapitalismus...“⁷⁸⁾

71) Anon., Po Darwinovi i Chaplin na indexu v Tennessee. *Kino* 8, 1953, č. 1 (1.1.), s. 3.

72) G. Avarin, „Filosofie“ Hollywoodu. *Kino* 5, 1950, č. 21 (12. 10.), s. 480.

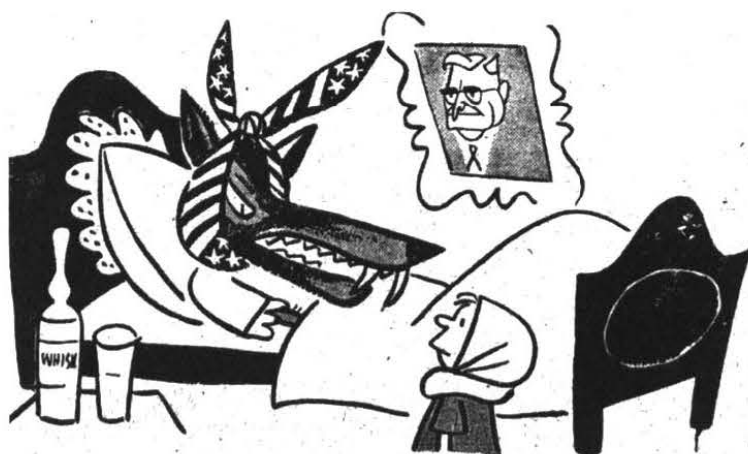
73) Viz. například Paul Swann, The Little State Department: Washington and Hollywood's Rhetoric of the Postwar Audience. In: David W. Elwood – Rob Kroes (eds.), *Hollywood in Europe, Experience of Cultural Hegemony*. Amsterdam: VU University Press 1994, s. 193–194.

74) Nicholas J. Cull, *The Cold War and the United States Information Agency: American Propaganda and Public Diplomacy, 1945–1989*. Cambridge: Cambridge University Press 2008, s. 71.

75) ČTK, Další tři černoši v USA zavražděni. *Rudé právo* 31, 1951, č. 31 (7. 2.), s. 3.

76) Anon., Americký imperialismus — dědic Hitlera. *Rudé právo* 31, 1951, č. 26 (1. 2.), s. 1.

77) Tamtéž.



Malý národ: „Na co máš takové velké zuby, babičko?“

Obr. 4. Americký imperialismus v přestrojení. Amerika jako krvelačný vlk ohrožující malý národ (Tvorba, 30. 9. 1948).

Denacifikace Německa po druhé světové válce a ekonomická pomoc Německu v rámci Marshallova plánu pak byla v očích komunistické propagandy nezbytně pouhou maškardou. Pod záminkou mezinárodní pomoci Američané usilovali o vybudování silného Německa a německé armády na prahu východního bloku. Tato armáda se stane „americkou údernou pěstí proti Sovětskému svazu, proti zemím lidové demokracie, proti nám,“ uzavřelo *Rudé právo*.⁷⁹⁾ Inspirovaná známou pohádkou „O červené karkulce“ shrnula *Tvorba* imperialistickou a vojenskou hrozbu, kterou představovala rekonstrukce Německa, v karikatuře, jež ukazovala Československo jako malou dívku vydanou na pospas Spojeným státům, metaforicky vykresleným jako krvelačný, whisky popíjející vlk (Obr. 4). Hollywood byl opět, jako jeden z hlavních agentů, kteří pomáhali udržovat americký systém, obviněn z klíčové role v imperialistických a expanzivních zájmech USA.⁸⁰⁾ V avizování způsobu, jakým bude komunistická propaganda vykreslovat Hollywood v souvislosti s válkou v Koreji, se americký filmový průmysl v podstatě měnil v nemilosrdného žoldnéře, který se nijak nelišil od Nacistů.⁸¹⁾ Sovětský časopis *Sovietskoje Iskusstvo* dokonce přirovnalo Erica Johnstona, prezidenta MPAA, k nacistickému ministru propagandy Josefu Goebbelsovi. Celkem nepřekvapivě to byl právě Johnston, kdo byl obviněn z vyštívání Charlie Chaplina z Hollywoodu.⁸²⁾

Závěr

Podle československé propagandy byl Charlie Chaplin obětí amerického kapitalismu a imperialismu. Byl stíhán ve Spojených státech a vyloučen z Hollywoodu kvůli svému pokrokovému politickému smýšlení a kvůli humanistickým poselstvím jeho filmů. Jak ukázala tato

78) Tamtéž.

79) Jiří Žák, Americké rejdy v západním Německu skončí krachem. *Rudé právo* 31, 1951, č. 29 (9. 2.), s. 2.

80) Anon., Americký imperialismus — dědic Hitlera.

81) Anon., Hnusná role Hollywoodu.

82) Mich M a k l j a r s k i j, Člověk s licom modeli. *Sovietskoje Iskusstvo*, 8. 1. 1949, s. 4; Anon., Yank W i n, Lose In 'Curtain' Areas. *Variety* 173, 1949, č. 5 (12. 1.), s. 3–9.

studie, stal se Chaplin také „obětí“ československé propagandy, která „unesla“ jeho hvězdný obraz a jeho filmy a interpretovala je způsobem, jenž konvenoval jejím cílům. V ideologických bitvách studené války mezi socialismem a kapitalismem ve 40. a 50. letech byl Chaplin zredukován československou propagandou na vyhnance a pokrokového umělce. Oba koncepty umožnily komunistické propagandě vykreslit útoky na Chaplina ze strany Výboru vyšetřování neamerické činnosti a ze strany amerických imigračních úřadů jako střet mezi „podněcovateli míru“ a mezi americkými válečnými štváči. Chaplin byl vyhoštěn z Hollywoodu a z USA, protože se odvážil ve svém dramatu *MONSIEUR VERDOUX* zobrazit americkou společnost jako fašistickou. Spojené státy byly ukázané jako imperialistický agresor, který si nezadal s Nacisty. Americká vojenská agrese byla přitom financována z Wall Street a podporována hollywoodskou propagandou. V období války v Koreji byl tak Chaplin jednou z obětí na domácí frontě. Kritizování Hollywoodu jako hnízda válečných štváčů bylo klíčovou součástí této anti-americké rétoriky. Hollywood byl předváděn jako místo odcizení, odosobněné produkce Fordismu, útlaku a vykořisťování ve jménu zisku. Chaplin byl naproti tomu reprezentován jako pokrokový umělec-individualista, který stál proti hollywoodskému systému. Koncept vyhnance ve spojení s konceptem pokrokového umělce umožnil komunistické propagandě vykreslit nejen Hollywood, ale celou americkou společnost jako zpátečnickou a podřadnou v porovnání se společností socialistickou.

Chaplin zastupoval humanismus v hluboce nehumánní kultuře, individualismus v systému útlaku, pokrokovost ve zdegenerované společnosti. V podstatě reprezentoval socialistické hodnoty v kapitalistickém systému, za což musel být potrestán.

Československo a další sovětské satelity se v první polovině 50. let snažily koupit několik Chaplinových filmů. Zvláštní zájem měly na jeho posledním snímku *SVĚTLA RAMP* (1952). Společnost United Artists (UA), která film distribuovala, za něj chtěla jeden a půl milionu dolarů v době, kdy ČSR platila za americký film v průměru tři tisíce dolarů.⁸³⁾ Československo probralo nabídku se SSSR a dalšími satelity a nabídlo UA sumu dvě stě tisíc za práva na film pro celý region. UA obratem odmítli. Vzhledem k tomu, že byl Chaplin proslulý striktní osobní kontrolou nad svými filmy, je pravděpodobné, že to byl právě on, kdo rozhodl, že se jeho filmy za nabízenou cenu za železnou oponu neprodají. Snahy československé komunistické propagandy tak dostávají paradoxní hořkou příchuť. Chaplin — vyhnanec, pokrokový umělec, velký humanista, oběť anti-komunistických útoků a člověk odcizený kapitalismu — byl, hlavně a především, kapitalista a opatrný obchodník.

Přeloženo a upraveno z anglického originálu „No Place for Peace-Mongers: Charlie Chaplin, Monsieur Verdoux (1947), and Czechoslovak Communist Propaganda“, Historical Journal of Film, Radio and Television 29, 2009, č. 3, s. 271–292.

Studie vznikla s přispěním grantu Grantové agentury Univerzity Karlovy v Praze (číslo grantu 258126) a byla v roce 2009 oceněna prestižní cenou „Routledge-IAMHIST Junior Scholar Outstanding Article Award“.

83) Anon., Iron Curtain Lands after Chaplin Films. *The Hollywood Reporter* 131, 1954, č. 35 (18. 10.), s. 1.

Mgr. Jindřiška Bláhová, Ph.D. (1979)

Absolvovala School of Film and Television Studies na University of East Anglia ve Velké Británii a Katedru filmových studií Filosofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze. Její doktorská práce, zaměřená na ekonomické a politické zájmy Hollywoodu ve východní Evropě po druhé světové válce nazvaná *A Tough Job for Donald Duck: Hollywood, Czechoslovakia, and Selling Films Behind the Iron Curtain, 1946–1951*, získala v roce 2011 Bolzanovu cenu Univerzity Karlovy. Vedle řady odborných publikací v češtině týkajících se dějin československé a americké kinematografie a průmyslu, kulturních a institucionálních dějin filmu, filmových festivalů či trezorových filmů vyšly její studie v anglickém jazyce v *Historical Journal of Film Radio and Television*, *Film History* a *Post Script*. V současné době se mimo jiné věnuje výzkumu v oblasti filmových festivalů a distribuce a roli hollywoodských hvězd v komunikační propagandě.

(Adresa: jindriska_blahova@yahoo.com)

Citované filmy:

Diktátor (The Great Dictator; Charlie Chaplin, 1940), *Moderní doba* (Modern Times; Charlie Chaplin, 1936), *Monsieur Verdoux* (Charlie Chaplin, 1947), *Světla ramp* (Limelight; Charlie Chaplin, 1952), *Yank in Korea, A* (Lew Landers, 1951).

SUMMARY

"No Place for Peace-Mongers"*Charlie Chaplin, Monsieur Verdoux (1947), and Czechoslovak Communist Propaganda*

Jindřiška Bláhová

Drawing upon archival documents and popular press, this study examines the role of Charlie Chaplin and of Hollywood in Czechoslovak Communist propaganda of the late 1940s and early 1950s. It explores the ways that, against the backdrop of the escalating Cold War, the country's regime engaged with and interpreted Chaplin's star persona, his work and his off-screen life. It shows that Chaplin was presented to the Czechoslovak public as an outcast and a progressive artist and that these two main tropes served as a platform upon which general tensions between capitalism and socialism could be articulated and various anti-American narratives could be constructed. The primary purpose of this strategy was to convey to Czechoslovak citizens the fundamental flaws of a degenerate American society and its corrupt capitalist system and to reaffirm the superiority of socialism. By examining the appropriation of Chaplin and his star persona by Czechoslovak communists for propaganda intentions, this study contributes to the fledgling debates about the various roles that U.S. popular culture played behind the Iron Curtain. Where existing studies focused mainly on the notion of the Americanization of indigenous cultures and of the reconciliation of American popular culture with national identities and/or on business and industrial dimension of relations between Czechoslovak Film Monopoly and representatives of American film companies or the U.S. government, this study takes a different approach by exploring the ways American popular culture was used by a communist government to communicate ideological messages. In doing so, it expands our understanding of how the Cold War was fought on the cultural front in the Eastern bloc.

Vladimíra Chytilová

Olga Schoberová, filmová hvězda v kontextu československé kinematografie 60. let

Tato studie se zabývá hvězdným obrazem herečky Olgy Schoberové, která byla považována za filmovou hvězdu i ve specifických poměrech socialistického Československa 60. let. Sledované období bude omezeno pouze na 60. léta, respektive na rozmezí let 1963 až 1970. Rok 1963 odpovídá filmovému debutu Olgy Schoberové ve filmu Antonína Kachlíka *BYLO NÁS DESET*, rok 1970 je pak mezníkem ze dvou hlavních důvodů. Jednak je to rok, po kterém Olga Schoberová téměř definitivně přestala účinkovat ve filmu (po roce 1970 už natočila pouze dva snímky); 60. léta jsou tedy obdobím, do kterého je situována podstatná část její filmové kariéry. Zároveň představují specifické období i z hlediska společensko-politické a kulturní situace; v československém kontextu jsou spojeny s postupnou liberalizací socialistického režimu a rozvojem různých odvětví kultury včetně kinematografie.

Obraz hvězdy (v kontextu hollywoodského hvězdného systému) definoval Richard Dyer ve své zásadní knize *Stars* jako „strukturovanou polysémii“, kterou vytvářejí čtyři typy textů: (1) propagace hvězdy a jejích filmů samotným studiem (*promotion*), (2) publicita zahrnující rozhovory a články vycházející o dané hvězdě, alespoň zdánlivě nezávisle na oficiální propagaci studia (*publicity*), (3) filmy samotné a (4) kritika a komentáře hodnotící herecké výkony hvězdy.¹⁾ Největší podíl na vytváření hvězdného obrazu hollywoodských hvězd v období klasického Hollywoodu tedy měla samotná studia, která kontrolovala nejen vlastní propagaci a produkování filmů (a díky dlouhodobým kontraktům zpravidla i typy rolí, do kterých budou hvězdy obsazovány), ale do značné míry i publicitu svých hvězd v tisku.

Odlišné fungování hvězdného systému ve Francii v úvodu své knihy *Stars and Stardom in French Cinema* popsala Ginette Vincendeauová. Podle ní ve Francii nikdy neexistoval hvězdný systém ve formě vysoce organizovaného „managementu“ hvězd (tak jako v klasickém Hollywoodu), což kromě kulturních důvodů souvisí především s odlišnou organizací produkce, roztržštěné mezi mnoho malých produkčních společností. V ekonomickém zájmu takových drobnějších firem není propagovat herce jako hvězdy, protože je (na rozdíl od

1) Richard Dyer, *Stars. New Edition*. London: British Film Institute 1998.

velkých hollywoodských studií v klasickém období) „nevlastní“. Podle Vincendeauové však i ve Francii hvězdy představují klíčový ekonomický aspekt národní kinematografie a jejich přítomnost ovlivňuje nejen publicitu daného filmu, ale i jeho narativní hierarchii. Velký význam při vytváření obrazu hvězd má diskurs v tisku a sebe prezentace samotných hvězd, které mohou oproti Hollywoodu svůj vlastní obraz mnohem lépe kontrolovat.²⁾

Ani v kontextu československé kinematografie šedesátých let samozřejmě nelze hovořit o hvězdném systému. Ten byl především v poúnorovém období považován za kapitalistický přežitek, který je třeba vymýtit, a Československý film jako monopolní výrobce i distributor celovečerních hraných filmů neměl na rozdíl od hollywoodských studií v úmyslu vytvářet českým hercům hvězdný obraz.³⁾ Státní aparát měl prostřednictvím své kulturní politiky pod kontrolou i žánrové a tematické směřování produkováných filmů a cenzuroval veškerý tisk, včetně publicity a kritiky týkající se herců a jejich filmů.⁴⁾

Pokud tedy vezmeme v úvahu tyto specifické podmínky, můžeme použít Dyerovu definici upravenou pro československý kontext: i zde obraz hvězdy vytvářejí na jedné straně filmy, ve kterých účinkuje (jejich tematika, žánrový rozptyl a ideologické vyznění jsou ovšem závislé na aktuální kulturní politice státu a celkové společensko-kulturní situaci). Velkou měrou se na něm podílí také diskurs v tisku, zahrnující jak Dyerovu publicitu (tedy rozhovory, články a reportáže o filmech a hercích), tak kritiku a komentáře. Opět je ovšem nutné vzít v úvahu aktuální situaci ve společnosti a existenci (či v roce 1968 krátkou absenci) cenzury. Posledním zdrojem obrazu hvězdy je pak oficiální propagace (v československém kontextu zajišťovaná Ústřední půjčovnou filmů), která se ovšem soustřeďuje především na propagaci samotných filmů.

V souladu s tímto vymezením je strukturována i tato studie: po stručném shrnutí diskursu o hvězdách v socialistickém Československu 60. let se bude zabývat třemi aspekty hvězdného obrazu Olgy Schoberové — jejím filmovým obrazem, diskursem o ní v československém tisku šedesátých let a nakonec oficiálním postojem ke hvězdě tak, jak se projevoval v propagaci a pracovních podmínkách Olgy Schoberové.

Prameny k první části tedy budou české a zahraniční filmy, ve kterých Olga Schoberová účinkovala a které byly uvedeny v československé distribuci. Ve druhé části budou zpracovány všechny dostupné články o Olze Schoberové ve filmovém i nefilmovém tisku.⁵⁾ Konečně pro třetí část budou jako prameny sloužit plakáty a další propagační materiály vydané k jejím filmům a dostupná interní dokumentace z archivu Barrandov Studio a. s.

2) Ginette Vincendeau, *Stars and Stardom in French cinema*. London: Continuum 2000.

3) Srov. např. Přemysl Freiman, Starý a nový názor na herce. *Haló — Nedělní noviny* 5, 1949, č. 13 (27. 3.), s. 5; žlm, Herecké mládí v českém filmu. *Kino* 4, 1949, č. 6 (17. 3.), s. 75.

4) O cenzuře v letech 1948–1968 viz Karel Kaplan – Dušan Tomášek, *O cenzuře v Československu v letech 1945–1956*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny Akademie věd České republiky 1994; Milan Bárta, Cenzura československého filmu a televise v letech 1953–1968. In: Jan Táborský (ed.), *Securitas imperii 10. Sborník k problematice vztahů čs. komunistického režimu k „vnitřnímu nepříteli“*. Praha: Úřad dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu 2003, s. 5–57.

5) Jedná se celkem o přibližně 30 článků vydaných v letech 1965–1970 ve filmových a kulturních periodikách *Kino*, *Záběr*, *Festival 66*, *Divadelní a filmové noviny*, *Film a divadlo* a *Kulturní život*, v časopisech *Květy*, *Mladý svět*, *Svět v obrazech*, *Student* a *Československý voják* a v denících *Lidová demokracie* a *Večerní Praha*. Články o Olze Schoberové byly vyhledány na základě bibliografických údajů v katalogu osobností dostupném v Knihovně Národního filmového archivu (NFA).

Diskurs o hvězdách v kontextu socialistického Československa 60. let

Tato kapitola vychází z dílčí analýzy diskursu o českých i zahraničních hercích⁶⁾ provedené na základě vzorku textů především z časopisu *Kino*, jenž jednak pokrývá celé sledované období 60. let (na rozdíl například od časopisu *Záběr* vydávaného až od roku 1968) a zároveň jako obrázkový časopis určený filmovým divákům věnuje hercům mnohem více prostoru než teoretická filmová revue *Film a doba*, jež také vycházela během celého tohoto období. Vzhledem k tomu, že tato studie je věnována Olze Schoberové, jsou zde závěry provedené analýzy prezentovány pouze stručně.

Pro popis diskursu jsou v celé studii používány tři pojmy (diskurs o herectví, diskurs osobnosti filmového plátna a hvězdný diskurs) definované Richardem deCordovou,⁷⁾ který rozlišuje tři úrovně identity hereckého subjektu a jemu odpovídající tři stupně regulace vědění o tomto subjektu: první úroveň je herec (*actor*) chápáný v rámci své specifické funkce při vytváření fikce a definovaný pomocí technik a procesů, které při tomto úkolu používá; další úroveň je osobnost filmového plátna (*picture personality*), kdy již hercova identita představuje jedinečný specifický obraz přesahující jeden určitý film a je tvořena intertextuálním polem asociací; poslední úroveň je pak hvězda (*star*), na které je hercova identita dále rozšířena o jeho „skutečnou“ lidskou identitu mimo plátno, je odhalena jeho osobnost, jeho milostný život a další aspekty jeho soukromí. Hvězdným diskursem zde tedy míníme pouze tento třetí typ diskursu věnující se soukromému životu hvězd.

V 60. letech jsou čeští i zahraniční herci předmětem velkého zájmu, jsou jim věnovány rozsáhlé články, portréty a rozhovory, a to včetně západních (především francouzských a italských, ale i amerických) hvězd. Přesto ale můžeme v průběhu tohoto desetiletí pozorovat výraznou změnu. V první polovině 60. let je diskurs stále poznamenán požadavky poúnorové kulturní politiky, jež se projevovaly především v 50. letech. Je rozvíjen převážně diskurs o herectví odrážející proklamovaný nový vztah diváků k filmovým hercům.⁸⁾ Pokud se vůbec objeví zmínky o soukromém životě, slouží pouze k připodobnění herců k pracujícímu lidu, a jsou tedy v naprostém rozporu s obvyklým hvězdným diskursem zdůrazňujícím luxus a bohatství. Samotný pojem „hvězdy“ je používán téměř výhradně v souvislosti se západními hvězdami a udržuje si pejorativní nádech spojovaný s povrchní popularitou a hvězdnou publicitou v kapitalistickém filmovém průmyslu. Do protikladu je stavěn s pojmy „herec“ či „umělec“, které naopak mají evokovat herecké nadání a vážnou uměleckou tvorbu, kvality vyzdvihované nejen u českých, ale i západních herců a tvořící hlavní témata portrétů a rozhovorů. I v první polovině 60. let tedy diskurs stále odráží především zájem

6) Tato analýza je součástí původní magisterské diplomové práce, z níž vychází tato studie. Vladimíra Chytilová, Olga Schoberová: Filmová hvězda v kontextu československé a evropské kinematografie 60. let. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta 2010. Dostupné online: <http://is.muni.cz/th/40595/ff_m/>, [cit. 8. 3. 2012].

7) Richard deCordova, *Picture personalities: the emergence of the star system in America*. Urbana – Chicago: University of Illinois Press 2001.

8) O tomto proklamovaném novém vztahu diváků k hercům viz např. Oldřich Kaucký, Deset let se stárne — deset let se roste. *Film a doba* 1, 1955, č. 7–8, s. 308–313; Karel Vaněk, Nejde o hvězdy. *Rudé právo*, 12. 8. 1958, s. 2.

o „práci“ herců vycházející z „pokrokového“ chápání filmového umění, tak jak bylo proklamováno v 50. letech.⁹⁾

Zvláštní zmínku si v tomto kontextu zaslouží Jana Brejchová, pro niž bylo již na konci 50. let použito označení „malá česká hvězda“¹⁰⁾ a jejíž výjimečné postavení mezi ostatními českými herci bylo v dobovém tisku často reflektováno. V přímém srovnání s ní lze také nejlépe definovat specifičnost diskursu o Olze Schoberové.¹¹⁾

Ve druhé polovině 60. let se situace mění a stále častěji se objevuje i hvězdný diskurs zaměřený na soukromí herců. Tato změna se v mnohem větší míře projevuje v člancích o zahraničních hercích (u kterých mohou být přejímány texty ze zahraničního tisku), jejichž obsah se postupně přibližuje běžnému hvězdnému diskursu. U českých herců je soukromý život stále pouze stručně zmiňován a vzhledem k rozdílným životním podmínkám herců v Československu (které se obvykle tolik neliší od životních podmínek běžných lidí) nepůsobí ani tyto zmínky nijak senzačně. Přestože se tedy soukromý život stává součástí článků o českých hercích, tvoří i nadále pouze doplněk k dalším převažujícím tématům patřícím do diskursu o herectví či diskursu osobnosti filmového plátna. Také pojem „hvězdy“ přestává být vyhrazen pouze západním hvězdám, stává se synonymem pro populárního herce a ztrácí svůj původní pejorativní nádech. Zároveň jsou v člancích nebo speciálních rubrikách určených pro komunikaci se čtenáři popisovány a komentovány i typické projevy „starého fanouškování“ (jako jsou žádosti o fotografie, podpisy či adresy hvězd), které byly v 50. letech prohlášeny za vymýcené.¹²⁾

V druhé polovině 60. let je tedy hvězdný diskurs i samotný pojem „hvězdy“ v československém kontextu opět rehabilitován a zbaven negativních konotací „měšťáckého“ a „starého“, které mu byly kulturní politikou pounorového uspořádání přisouzeny. Přirozeně se vzhledem k neexistenci bulvárních časopisů a stále se udržující cenzurní praxi nemůže rozvinout ve stejné míře jako v západních zemích či po roce 1989 i v našem prostředí. Přesto lze na příkladu diskursu o hvězdách sledovat obecný trend uvolňování a návratu k dříve vylučovaným tendencím, jež je přítomný i v dalších oblastech kultury a společenského života.

Filmová hvězda Olga Schoberová

Olga Schoberová vstoupila do českého filmu v roce 1963, kdy byl do kin uveden její filmový debut, hudební komedie z vojenského prostředí režiséra Antonína Kachlíka *BYLO NÁS DESET*. Neměla žádné předchozí herecké zkušenosti ani vzdělání a před začátkem své filmové kariéry působila jako příležitostná modelka pro reklamní snímky. Po svém debutu se obje-

9) Srov. K. Vaněk, c. d., s. 2.

10) Vladimír Bystrov, *Rendez-vous s poválečnou hereckou generací (II.)*. *Film a doba* 4, 1958, č. 6, s. 396.

11) Pro účely tohoto srovnání byly analyzovány také všechny dostupné články věnující se Janě Brejchové, vyhledané stejným způsobem jako u Olgy Schoberové. V tomto případě se jedná o přibližně 30 článků vydaných v letech 1958–1970 ve filmových a kulturních časopisech *Kino*, *Film a doba*, *Záběr*, *Divadelní noviny*, resp. *Divadelní a filmové noviny*, *Film a divadlo*, *Kulturní život a Kulturní tvorba*, v časopisech *Květy*, *Vlasta*, *Mladý svět*, *Magazín Co vás zajímá*, *Technický magazín* a denících *Svobodné slovo*, *Lidová demokracie*, *Mladá fronta*, *Rudé právo* a *Zemědělské noviny*.

12) Srov. K. Vaněk, c. d., s. 2.

vila v epizodních rolích ve filmech IKARIE XB1, BLÁZNOVA KRONIKA a NÁBOJ, její další významnou rolí byla nevinná Winnifred ve slavné westernové parodii LIMONÁDOVÝ JOE. Poté již byla angažována pro několik zahraničních filmů. Tři z nich byly natočeny v barrandovských ateliérech a partnerem jí byl její pozdější manžel, americký herec a kaskadér Brad Harris: kriminální příběh TAJEMSTVÍ ČÍNSKÉHO KARAFIÁTU a westerny ZLATOKOPOVÉ Z ARKANSASU a DIE SCHWARZEN ADLER VON SANTA FE (Černí orlové ze Santa Fé). V rakouské produkci pak po boku populárního herce a zpěváka Petera Alexandra vytvořila hlavní ženskou roli v komediálním hudebním westernu GRAF BOBBY, DER SCHRECKEN DES WILDEN WESTENS (Hrabě Bobby, postrach divokého Západu). V roce 1966 opět natočila několik českých filmů — detektivku Ivo Tomana SLEČNY PŘIJDOU POZDĚJI, komiksovou parodii Václava Vorlíčka KDO CHCE ZABÍT JESSII? a hořkou komedii s Milošem Kopeckým v hlavní roli FLÁM, pak však několik let účinkovala pouze v zahraničí. Menší role dostala ve francouzsko-italsko-jugoslávském filmu LA VINGT-CINQUIÈME HEURE (Dvacátá pátá hodina) a v koprodukčním špionážním filmu ze série o tajném agentovi „komisaři X“ KOMMISSAR X: DREI GRÜNE HUNDE (Komisař X: Tři zelení psi). Hlavní role vytvořila v pokračování filmu SHE anglického studia Hammer s názvem THE VENGEANCE OF SHE (Její pomsta) a v italských eroticky laděných historických filmech LUCREZIA BORGIA, L'AMANTE DEL DIAVOLO (Lucrezia Borgia, milenka ďáblova) a LE CALDE NOTTI DI POPPEA (Horké noci Poppeiny). Do československého filmu se vrátila až v roce 1970 v bláznivé sci-fi komedii Václava Vorlíčka PANE, VY JSTE VDOVA! a ve slovensko-italském trezorovém filmu Juraje Jakubiska DOVIDENIA V PEKLE, PRIATELIA; v zahraničí ve stejném roce vznikl ještě italsko-německý film z prostředí automobilových závodů FORMULA 1 — NELL'INFERNO DEL GRAND PRIX (Formule 1 — V pekle Grand Prix) a americká komedie TOGETHERNESS (Soudržnost).

Poté již Olga Schoberová natočila pouze dva filmy, v roce 1977 komedii Oldřicha Lipského ADÉLA JEŠTĚ NEVEČEŘELA, o šest let později česko-bulharský dobrodružný film na motivy románu R. L. Stevensona VRAK. Jejím posledním návratem před kameru byly dotáčky pro film DOVIDENIA V PEKLE, PRIATELIA, dokončeného a uvedeného do kin v roce 1990.

Filmový obraz Olgy Schoberové

Nejvýraznějším a charakteristickým rysem filmového obrazu Olgy Schoberové byl její sex appeal, pro který byla v dobovém diskursu často přirovnávána k západním hvězdám Brigitte Bardotové či Ursule Andressové.¹³⁾ Neskrývaný či přímo otevřeně využívaný sex appeal jako charakteristický rys filmových postav Olgy Schoberové můžeme pozorovat téměř ve všech jejích filmech od debutu BYLO NÁS DESET, přes filmy TAJEMSTVÍ ČÍNSKÉHO KARAFIÁTU, SLEČNY PŘIJDOU POZDĚJI, FLÁM až po poslední snímek natočený ve sledovaném období PANE, VY JSTE VDOVA!; v parodicky přehnané podobě pak především ve filmu KDO CHCE ZA-

13) Viz např. Jiří Janoušek, Zrodí se hvězda? *Divadelní a filmové noviny* 9, 1966, č. 14–15 (23. 2.), s. 20; by, Je podobná Grace Kellyové a má také něco z Brigitte Bardotové (k portrétu na titulní straně). *Festival 66* (Festivální deník XV. MFF Karlovy Vary), 1966, č. 1 (6. 7.), s. 13; Ivan Soeldner, Nezadržitelný vzestup Olinky Berové. *Kino* 25, 1970, č. 2 (22. 1.), s. 16 (srovnání s Brigitte Bardotovou); Jiří Nožka, Ona a Ona. *Svět v obrazech* 24, 1968, č. 3, s. 22; Jiří Brdčka, Osmnáct otázek Olince. *Kino* 23, 1968, č. 2 (25. 1.), s. 2 (srovnání s Ursulou Andressovou).

BÍT JESSII? a v některých scénách LIMONÁDOVÉHO JOEA. Sex appeal je dále zvýrazněn jejím oblečením, zdůrazňujícím či přímo odhalujícím její fyzické půvaby, jako jsou minišaty, bikini, ručník či rozepnutý kabátek od pyžama. Nejtypičtějším příkladem je samozřejmě její oblečení v parodii KDO CHCE ZABÍT JESSII?, kde se jako zhmotněný sen docenta Beránka pohybuje téměř až do samotného závěru v kostýmu své komiksové hrdinky, tedy v potrhaných krátkých šatíčkách a lodičkách s vysokými podpatky. Její sex appeal pak zdůrazňují i četné scény svlékání objevující se v několika jejích filmech. Také způsob snímání využívá jejího sex appealu — její tělo (v duchu „bytí-pro-pohled“ Laury Mulveyové)¹⁴ je kamerou velmi často nabízeno jako erotická podívaná pro diváky.

Vedle sex appealu je dalším rysem filmového obrazu Olgy Schoberové i její mládí a s tím spojená neměnnost jejího obrazu. Téměř všechny své postavy vytvořila mezi lety 1962 (kdy se natáčel film BYLO NÁS DESET) a 1970, ve věkovém rozmezí od 19 do 27 let. Hrála tedy až na výjimky pouze role dívek a mladých žen a nikdy před kamerou nezestárla (podobně jako Brigitte Bardotová, která svůj poslední film natočila ve věku 39 let). Tím se odlišuje od mnoha dalších populárních hereček, které svou kariéru také začínaly v šedesátých letech nebo dříve, jako jsou například Iva Janžurová, Jiřina Bohdalová či Jana Brejchová, jediná další herečka s podobně hvězdným statutem. Ty již v mladém věku vytvořily významné filmové postavy a s nimi i svůj specifický obraz — Jana Brejchová své první „dospělé“ role hrála dokonce už ve věku šestnácti let¹⁵) a v divácké anketě deníku *Smena* o nejoblíbenější herečku zvítězila v osmnácti. Filmová kariéra těchto hereček však pokračovala dál, takže se postupně objevovaly i v rolích zralých a starších žen. Jejich obraz se tedy postupem doby měnil a v současné době zahrnuje jak jejich mladou podobu (stále znovu aktualizovanou televizními a jinými reprízami jejich starších filmů), tak jejich podobu současnou (podporovanou i dalšími veřejnými vystoupeními či jejich přítomností v médiích). Olga Schoberová ale po roce 1970 téměř zmizela z veřejného povědomí, což bylo dáno nejprve jejím dvacetiletým pobytem v USA a v posledních letech i tím, že se vyhýbá jakékoli publicitě (od roku 1999 neposkytla žádný rozhovor a odmítla například i vydání knihy, kterou o ní měl v úmyslu napsat Ondřej Suchý). Její filmový obraz tedy zůstává stále mladý a neměnný.

Typické pro její filmovou kariéru je i to, že se až na výjimky nevyhnula typovému obsazování, ke kterému ji předurčoval její atraktivní vzhled. Jejím úkolem tedy bylo především naplnit žánrem či scénářem daný typ, ne ztvárnit psychologicky nejednoznačnou či komplikovanou osobnost. S typovým obsazováním souvisí i fakt, že mnozí režiséři nechali její roli nadabovat profesionální herečkou: stalo se tak ve filmech BYLO NÁS DESET (roli namluvila Eva Klepáčová), SLEČNY PŘIJDOU POZDĚJI (s hlasem Aleny Kreuzmannové), ADÉLA JEŠTĚ NEVEČEŘELA (Libuše Švormová) a VRAK (Veronika Freimanová). U posledních dvou filmů to ale mohlo být i z praktických důvodů — v té době již Olga Schoberová žila trvale v USA a musela by se tedy znovu vracet do Československa kvůli natočení postsynchronů. U filmu DOVIDENIA V PEKLE, PRIATELIA zase dabing její role souvisel s tím, že film byl natočen ve

14) Laura Mulvey, Vizuální slast a narativní film. In: Libora Oates – Indruchová, (ed.): *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Sociologické nakladatelství 1998, s. 115–132; přel. Petra Hanáková (Visual Pleasure and Narrative Film, 1975).

15) První filmovou rolí Jany Brejchové byla sice dětská postava Píďalky ve filmu OLOVĚNÝ CHLÉB (1953), ale již v roce 1956 (tedy ve věku 16 let) vytvořila ve filmu ZLATÝ PAVOUK postavu vdané ženy.

slovenštině. Ve filmech, v nichž mluvila svým vlastním hlasem, mohla být její neškolená dikce a intonace naopak vnímána jako součást role či znak autenticity: v LIMONÁDOVÉM JOEOVI měla vytvářet parodii typu naivky, ve FLÁMU či komedii PANE, VY JSTE VDOVA! zase povrchní dívku či poněkud afektovanou herečku.

S Brigitte Bardotovou a Janou Brejchovou Olgu Schoberovou spojuje také to, že je čistě filmovou herečkou, která začala natáčet filmy, aniž by měla jakékoli zkušenosti s divadlem či předchozí hereckou přípravou. To je v českém kontextu velmi výjimečné, vzhledem k propojení divadla, filmu (a později také rozhlasu a televize) v běžné praxi i tradiční představě o hereckém povolání. Zatímco Jana Brejchová ovšem dostala příležitost prokázat svůj herecký talent i v psychologicky propracovaných rolích a střídavě účinkovala jak v populárních zábavných filmech, tak v autorských filmech některých režisérů nové vlny (především ve filmech Evalda Schorma), Olga Schoberová hrála téměř výlučně ve filmech lehkých, diváckých žánrů. Mezi ně patřily především komedie (se svými různými subžánry), parodie, westerny, kriminální filmy či detektivky. Výjimkou je film DOVIDENIA V PEKLE, PRIATELIA Juraje Jakubiska, který byl ale uveden do kin až v roce 1990 a neměl tedy na filmový obraz Olgy Schoberové ve sledovaném období vliv. Populární žánry a mezi nimi především parodie různých typicky hollywoodských a v československé distribuci dlouho nepřítomných žánrů (western, komiks, šestákové detektivky) či zasazení do kontextu blíže neurčeného, ale podle anglických jmen jasně cizího státu (jako v případě PANE, VY JSTE VDOVA!) navíc umožňovaly otevřeněji konstruovat její obraz „sexbomby“. Jak je však vidět z příkladu filmu FLÁM, i ve filmech odehrávajících se v současnosti bylo její erotické přitažlivosti hojně využíváno.

Filmový obraz Olgy Schoberové s typickými znaky sex appealu, mládí, herecké typizace a čistě filmové kariéry ji tedy přibližuje k hvězdnosti západního typu.¹⁶⁾ Již samotný fakt, že bylo možné podobný typ hvězdného obrazu konstruovat, souvisí s obdobím, do kterého spadá vrchol její herecké kariéry. Pouze v uvolněné atmosféře druhé poloviny šedesátých let byl tento typ hvězdnosti přijatelný, v dřívějším období by byl z důvodů panující kulturní politiky zcela nežádoucí. To platí především o hlavním aspektu jejího obrazu, tedy její erotické přitažlivosti a s tím spojené erotizaci jejího těla ve filmu. V druhé polovině 60. let přestává být erotika tabuizovaným tématem, což dokazují nejen erotické scény objevující se v českých filmech (především v tisku hojně diskutované scény ve snímku LÁSKY JEDNÉ PLAVOVLÁSKY Miloše Formana), ale i množství článků o erotice, sexu a nahotě ve filmu, které v letech 1965 až 1970 vycházejí ve filmových a později i nefilmových časopisech. Pokud lze soudit podle tematického katalogu zpracovaného v knihovně Národního filmového archivu, období druhé poloviny 60. let se dokonce ukazuje jako jediné období, kdy se o tématu „filmová erotika“ píše (pokud pomineme dva články z poloviny 70. let odsuzující „dekadentní erotiku“ a postavení ženy v západní kinematografii). Tématem erotické přitažlivosti ženské filmové hvězdy a „fetišizace“ filmové erotiky se v článku ve *Filmu a době* již v roce 1965 zabýval Ivo Pondělíček.¹⁷⁾ Podle něj je právě erotická přitažlivost „klíčová“ v osudu ženské filmové hvězdy (mužskou erotickou přitažlivost pokládá za iluzorní) a filmová erotika se kvů-

16) Hvězdnost „západního“ typu je zde míněno především spojování hvězdy s erotickou přitažlivostí či sexualitou. Sexualita byla zásadní součástí obrazu např. Brigitte Bardotové (srov. kapitolu věnovanou Brigitte Bardotové v knize Ginette Vincendeauové: G. Vincendeau, c. d., s. 82–109).

17) Ivo Pondělíček, *Film x žena = fetiš. Film a doba* 11, 1965, č. 7, s. 355–359.

li prudérním předsudkům stala fetišistickou, tedy nahrazující tabuizované přirozené projevy sexuality fetiši, zástupnými předměty či úkony (majícími v přirozené erotice pouze druhotný význam). Mezi takové fetiše ve filmové erotice řadí mimo jiné i působivost dekoltu, černé punčochy, pas stažený korzetem, nohy, dlouhé vlasy, nedbalky, úkony koupele a svlékání či scény fyzického násilí mezi mužem a ženou. Fetišizace je v kině navíc zdůrazněna technikou filmového detailu. Pondělíček ve svém článku sice hovoří především o západním filmovém průmyslu, přesto jeho definice fetišizace a jím uvedené znaky velice dobře odpovídají způsobu, jakým byla ve svých filmech zobrazována Olga Schoberová. To tedy potvrzuje nejen již zmíněnou podobnost filmového obrazu Olgy Schoberové se západními filmovými hvězdami, ale i fetišistický charakter její erotizace ve filmech ze 60. let (jež neobsahují ani jednu sexuální scénu či scénu, v níž by byla zcela nahá). Zcela jiná a v kontextu její kariéry v československém filmu velmi výjimečná je erotizace jejího těla ve filmu *DOVIDENIA V PEKLE*, *PRIATELIA* (natočeného z převážné části v roce 1970), který naopak výše uvedené „zástupné“ fetiše nepoužívá a zobrazuje ji velmi otevřeně ve scénách sexu i nahoty.

Diskurs o Olze Schoberové v československém tisku 60. let

Tato kapitola se soustřeďuje na témata, jež o Olze Schoberové rozvíjel diskurs ve filmovém i nefilmovém tisku v průběhu 60. let. Prvním tématem, jež bylo pro diskurs o Olze Schoberové specifické, je její soukromý život, a to především míra jeho zveřejnění a rozsah informací přinášeny v tisku. Jak ukázala dílčí analýza diskursu o hercích v časopise *Kino*, i u jiných českých herců články hovořily o jejich soukromí, jednalo se však obvykle pouze o stručné zmínky, které doplňovaly obsah článku věnovaný jiným tématům, především jejich herecké práci.¹⁸⁾ Také v několika článcích o Janě Brejchové najdeme zmínky o jejich manželstvích, vždy se ale zároveň nějak týkají herecké práce (hovory o filmu a nových rolích s Milošem Formanem,¹⁹⁾ společné hraní s Vlastimilem Brodským či jeho názor na její herectví²⁰⁾ ad.). Naopak u Olgy Schoberové je jejímu vztahu a později manželství s Bradem Harrisem věnováno velké množství prostoru, články sice zmiňují jejich seznámení při natáčení a další společné filmy, ale obsáhle se zabývají i vztahem samotným. Již v roce 1966 se o něm čtenáři dozvídají mnohé informace v článku Jiřího Janouška v *Divadelních a filmových novinách*.²¹⁾ V článku v časopise *Student* se jí autor ptá, s jakým typem muže by svému snoubenci dokázala být nevěrná.²²⁾ V roce 1968 je pak jejímu manželství věnován téměř celý rozhovor v deníku *Lidová demokracie* (s názvem „Jaké je manželství s Američanem“): otázky se

18) Viz např. Oldřich Adamec, Dva roky prázdnin Jitky Zelenohorské. *Kino* 21, 1966, č. 3, s. 3; Miroslava Filipková, Jaký je Jan Kačer? *Kino* 21, 1966, č. 5, s. 10–11; Ivan Soeldner, Jak se máte, hvězdy festivalu? *Kino* 23, 1968, č. 13, s. 2–3.

19) Jštch, Barrandovské mládí. *Květy* 9, 1959, č. 1, s. 17.

20) O společném účinkování ve filmu např. Lydie Tarrantová, Jana 1966. *Magazín co vás zajímá* 6, 1966, č. 3, s. 32–33; Bohumíra Peychlová, Vousatý anděl. *Kino* 21, 1966, č. 26, s. 8–10; o společném hraní a názoru Vlastimila Brodského na herectví Jany Brejchové viz Ladislav Kapelk, Rozhovor s B. B. a ještě jednou s B. B. *Divadelní noviny* 10, 1967, č. 21, s. 8.

21) Jiří Janoušek, Zrodí se hvězda? *Divadelní a filmové noviny* 9, 1966, č. 14–15 (23. 2.), s. 20.

22) Jiří Chalupa, Jaká je? *Student* 3, 1967, č. 26 (27. 6.), s. 7.

týkají její spokojenosti v manželství, reakce rodičů na sňatek a možnosti společného filmování s manželem.²³⁾ V rozhovoru v týdeníku *Mladý svět* zase Olga Schoberová hovoří o časovém odloučení a dokonce podrobně popisuje jeden z dopisů, které od manžela dostala:

Krásně píše. Začíná „ahoj andílku“ — tak ale píše pořád, už mě to zlobí, jen tu a tam napíše „moje malá ženo“. Pak píše, co dělal celý týden, co viděl, koho poznal, co dobrého jedl a nakonec, že až dopíše, půjde spát a nechá si o mně zdát.²⁴⁾

Jejím soužitím s manželem se pak zabývají i některé otázky v rozhovoru z roku 1970 v magazínu *Svět v obrazech*.²⁵⁾ Podobným způsobem se diskurs později věnuje i jejímu mateřství. Nejenže o něm informuje a přináší fotografii čerstvě narozené dcery²⁶⁾ (tak jako např. i v případě Jany Brejchové a Vlastimila Brodského),²⁷⁾ ale v rozhovorech z roku 1970 toto téma obsáhle rozvíjí. Zmiňovaný článek ve *Světě v obrazech* má i výmluvný název, který naznačuje tři hlavní témata rozhovoru: „Olga Schoberová. Hvězda, maminka, manželka“. Otázky věnované dceři se týkají například výběru jména, názorů na výchovu, či kam bude dcera chodit do školy. V rozhovoru pro týdeník *Květy* zase Olga Schoberová hovoří o dceřině budoucnosti a místě, kde s ní a manželem v Kalifornii bydlí.²⁸⁾

Soukromí Olgy Schoberové a především její milostný život a mateřství je tedy ve srovnání s diskursem o jiných českých herečkách předmětem zvýšeného zájmu. Je otázkou, jestli je to způsobeno tím, že její manžel jako Američan představuje atraktivní téma již svým původem a neobvyklostí podobného vztahu. Pravděpodobně je však i to, že prostor věnovaný soukromému životu Olgy Schoberové souvisí se samotným typem hvězdnosti, který reprezentovala — tedy (u nás v poúnorovém období zcela novou) hvězdnost „západního“ typu.

Tomuto „západnímu“ typu hvězdnosti odpovídá i další typický rys diskursu o Olze Schoberové, tedy její spojení s erotičností a zdůrazňování její fyzické atraktivity. Tento aspekt je v diskursu přítomný opět již od roku 1966. Rozhovor ve festivalovém deníku MFF v Karlových Varech je téměř celý věnován otázkám týkajícím se jejího těla, názoru na vlastní krásu či erotiku.²⁹⁾ Zatímco v roce 1966 však autoři při jejím popisu používají spíše výraz „sexy“ (Jiří Janoušek v rozhovoru z *Divadelních a filmových novin* i Vladimír Bystrov v článku v *Kultúrnem životě*),³⁰⁾ od roku 1968 začnou s odkazem na zahraniční publicistiku přejímat spojení „sexbomba“. To se objevuje v článku Jiřího Nožky ve *Světě v obrazech* při popisu zahraniční publicity („[...] a vše se váženému čtenáři podává s pikatní příchutí zdůrazňující, že paní Olinka je sexbomba z rudé země“³¹⁾) i v rozhovoru Jiřího Brdečky v *Kině*, který se zabývá o propagační praktiky na Západě („Raquel i Ursula jsou zkrátka tím, co stále ještě ozna-

23) (rad), Jaké je manželství s Američanem. *Lidová demokracie*, 5. 2. 1968, s. 10.

24) Jiří Janoušek, Tento týden. *Mladý svět* 10, 1968, č. 9, s. 10.

25) Jiří Nožka, Olga Schoberová. Hvězda, maminka, manželka. *Svět v obrazech* 26, 1970, č. 31, s. 18–19.

26) (pa), Mladý svět získal... *Mladý svět* 10, 1968, č. 49, s. 2.

27) Anon., Několik snímků pro rodinné album. *Kino* 23, 1968, č. 12, s. 12.

28) Oldřich Adamec, Přes polární kruh za Sabrinkou. *Květy* 20, 1970, č. 12, s. 14–15.

29) by, Je podobná Grace Kellyové a má také něco z Brigitte Bardotové (k portrétu na titulní straně). *Festival 66* (Festivalový deník XV. MFF Karlovy Vary), 1966, č. 1 (6. 7.), s. 13.

30) Vladimír Bystrov, Praha, barrandovský vrch — léto 1966. *Kultúrní život* 21, 1966, č. 36 (2. 9.), s. 8.

31) Jiří Nožka, Ona a Ona. *Svět v obrazech* 24, 1968, č. 3, s. 22.

čujeme poněkud obnošeným slovem *sexbomba*. Olinka je plánována pro týž účel.“³²⁾ Také autorka článku v deníku *Večerní Praha* tento výraz použije, i ona se však vymezuje vůči západnímu původu tohoto označení: „stala se v cizině sexbombou, pro producenty přitažlivým magnetem“.³³⁾ Její fyzická atraktivita je zdůrazňována i prostřednictvím opakovaného uvádění parametrů její postavy — její míry nalezneme jak ve třech již zmiňovaných článcích z roku 1966 (ve festivalovém deníku, *Divadelních a filmových novinách* a *Kultúrnem životě*), tak v „kádrovém“ dotazníku zveřejněném v roce 1968 v týdeníku *Květy*.³⁴⁾ S erotičností souvisí i vyzývavé oblékání, které je v článcích o Olze Schoberové často zmiňováno. Zatímco na opakované otázky na monokini Olga Schoberová odpovídá, že by si je nikdy neoblékla, minisukně považuje v roce 1966 za „slušivou módu“, kterou by klidně nosila.³⁵⁾ O dva roky později už v článcích nalezneme následující popis: „Nalézám ji v plné zbroji londýnské módy: minimální minisukně a překrásné béžové holinky z měkké kůže [...]“.³⁶⁾ V reportáži z její návštěvy v litoměřických kasárnách, která vyšla v časopise *Československý voják*, se kromě téměř totožného popisu („teď daleko víc vyniká její ‚londýnská‘ móda: kromě minimálních minisukní i holinky z měkké kůže“) objevuje i narážka na efekt, jenž svým příchodem vyvolala: „[...] před zraky desítek zvědavců, jimž zmlkly na rtech narážky a poznámky, jsem si uvědomil [...]“ či později „Před zraky desítek vojáků, [...] kteří [...] civěli na její nohy.“³⁷⁾ Minisukně jako její oblíbené šaty jsou zmíněny i v „kádrovém“ dotazníku v týdeníku *Květy*. Ten je doplněn fotografií, který tuto oblibu dokládá. Na její fyzickou atraktivitu konečně poukazují i časté otázky v rozhovorech, v nichž se autoři ptají na pozornost mužů (často i nežádoucí), jež její vzhled vyvolává.³⁸⁾ Spojení s erotičností a zdůrazňování fyzické atraktivity je tedy zcela novým rysem, který se objevuje v diskursu o Olze Schoberové a je v úplném protikladu k tomu, jak se i v 60. letech psalo o Janě Brejchové.³⁹⁾

Dalším charakteristickým rysem diskursu o Olze Schoberové je téměř naprostá absence tématu typického pro ostatní české herce v poúnorovém období, tedy tématu jejich hereckého nadání a umělecké tvorby. Zatímco u ostatních herců je toto téma (spolu s rolemi, které vytvořili) podrobně rozebíráno, u Olgy Schoberové se téměř nevyskytuje (jen v rozhovoru s Jiřím Brdečkou vyjádří přání, že by ráda byla „skutečnou herečkou“, autor článku ve *Světě v obrazech* naopak zmiňuje nedůvěru některých Čechů v její herecké schopnosti: „My máme

32) Jiří B r d e ě k a, Osmnáct otázek Olince. *Kino* 23, 1968, č. 2 (25. 1.), s. 2–3.

33) Eva V a c í k o v á, Jak se dělá hvězda z dívky, která by chtěla být skutečnou herečkou. *Večerní Praha* 14, 1968, č. 35 (10. 2.), s. 6.

34) Dotazník s podtitulem „kádrový“ materiál uvádějící o Olze Schoberové nejrůznější informace v sekcích osobní údaje, míry a váhy, kariéra, citový život, móda, pověry, jídlo či kultura a umění. Anon., Olinka Berová. „Kádrový“ materiál Olinky Berové alias Olgy Schoberové. *Květy* 18, 1968, č. 6, s. 54.

35) by, c. d., s. 13.

36) J. B r d e ě k a, c. d., s. 2–3.

37) Ladislav T u n y s, Olinka jde do kasáren. *Československý voják* 17, 1968, č. 13 (22. 6.), s. 4–7.

38) Viz J. B r d e ě k a, c. d., s. 2; J. J a n o u š e k, Tento týden, s. 10; J. N o ž k a, Olga Schoberová. Hvězda, maminka, manželka, s. 18–19.

39) Viz popis v článku v *Divadelních novinách*: „Je neuvěřitelně tenká. Promiňte, že si všímám figury, ale u filmových hvězd prý to patří k věci. Jana Brejchová je po této stránce téměř opakem svých slavných souběžnic [...]. Ani stopa buclatosti, bujnosti a ducatosti, žádná takováto dráždivost.“ Jaroslav D e w e t t e r, Hraje na klarinet? *Divadelní noviny* 8, 1964, č. 14, s. 2. Srov. též prohlášení Vladimíra Bystrova: „Žádný reportér neuváděl její ‚míry.“ Vladimír B y s t r o v, Třináct let Jany. *Mladý svět* 8, 1966, č. 51–52, s. 13.

svou národní povahu, a proto buď jásáme, že v různých světových ateliérech září naše hvězda, nebo povýšeně ohrnujeme nos nad jejími hereckými kvalitami.“⁴⁰⁾ Místo toho se diskurs soustřeďuje na podmínky práce na Západě, propagační praxi a postup při „výrobě“ hvězdy. To samozřejmě souvisí s uvolněnými poměry na konci 60. let, v předchozím období byly naopak praktiky spojené s hvězdným systémem odsuzovány jako kapitalistický přežitek a například u Jany Brejchové bylo zdůrazňováno, že za její popularitou není „nákladná reklama, obvyklá v komerčním filmu západním, když tam „dělají hvězdu“.“⁴¹⁾ V roce 1968 se o toto téma autoři nejen zajímají, ale píšou o něm věcným, ne již pejorativním tónem. O podmínkách práce v zahraničí se Olga Schoberová vyjadřuje v rozhovoru s Jiřím Brdečkou, v článku ve *Večerní Praze*⁴²⁾ i v rozhovoru ve *Světě v obrazech* o dva roky později.⁴³⁾ Oceňuje v nich pohodlí a pozornost, která jí byla věnována (např. vlastní židle, obytný karavan či možnost občerstvení při natáčení v exteriérech). Zájem dozvědět se, jak lidé z angloamerického filmového průmyslu „vyrábějí z české dívky mezinárodní hvězdu“, označil Jiří Brdečka dokonce za důvod svého rozhovoru. Olga Schoberová v něm hovoří o propagační kampani na anglický film *THE VENGEANCE OF SHE* — tu měl na starosti propagační expert angažovaný americkým distributorem, kterému herečka musela být k dispozici pro fotografování i ve volném čase. „Dělání publicity“ se týkala i jedna z otázek položených vojáky při besedě v litoměřických kasárnách, o níž obsáhle referovala reportáž v časopise *Československý voják*. Tato reportáž se zmiňuje také o propagační cestě po Anglii a Skotsku před premiérou filmu.⁴⁴⁾

Posledním specifickým aspektem diskursu o Olze Schoberové, kterým se zde budeme zabývat, je „příběh úspěchu“, který diskurs vytváří. Úspěch Olgy Schoberové je vysvětlován několika různými faktory. Ojedinelý je názor Vladimíra Bystrova, jenž její hvězdný statut přičítá pouze fotografii na titulní straně *Playboye*. V článku věnovaném Janě Brejchové a vydaném navíc už v roce 1966 (tedy v době, kdy Olga Schoberová ještě zdaleka nedosahovala svého pozdějšího postavení) ji uvádí jako jeden z příkladů, které staví do protikladu ke specifické hvězdnosti Jany Brejchové: „[Olga Schoberová] Stává se hvězdou naráz a pomocí jediné barevné fotografie, dokazující, že všichni jsme přišli na svět nazí.“⁴⁵⁾ Fyzická atraktivita Olgy Schoberové, jež se svým typem podobá západním hvězdám, je však i u jiných autorů zmiňována jako přinejmenším jeden z faktorů, který její úspěch vysvětluje. V článku Jiřího Nožky ve *Světě v obrazech* je dokonce považována za jediný důvod: „Paní Olinka Schoberová je velice krásná žena a právě své ženské přitažlivosti vděčí za filmovou kariéru.“⁴⁶⁾ Svůj článek pak končí tvrzením, že filmaři hledají nové tváře v rámci úspěšných typů, a naznačuje, že Olga Schoberová svou první zahraniční hlavní roli získala díky své podobnosti s Ursulou Andressovou (a pro srovnání přináší fotky obou hereček v kostýmech z filmů *SHE* a *THE VENGEANCE OF SHE*). Také autorka článku ve *Večerní Praze* se o Olze Schoberové při líčení

40) J. Nožka, *Ona a Ona*, s. 22.

41) Lydie Tarrantová, Jana 1966. *Magazín co vás zajímá* 6, 1966, č. 3, s. 33.

42) E. Vacíková, c. d., s. 6.

43) J. Nožka, Olga Schoberová. Hvězda, maminka, manželka, s. 18–19.

44) L. Tunys, c. d., s. 6.

45) V. Bystrov, *Třináct let Jany*, s. 13. O Janě Brejchové naproti tomu říká: „Nepotřebovala se stát cover-girl, aby se mohla dostat na obálky časopisů. [...] A přece se stala hvězdou.“

46) J. Nožka, *Ona a Ona*, s. 22.

její cesty k úspěchu vyjadřuje jako o blondýně „s jemnými, pravidelnými rysy a rozměry postavy odpovídajícími ‚světovým parametrům‘“. I ona tak naznačuje, že atraktivita a podobnost se západním typem sexbomby hrála v příběhu Olgy Schoberové roli.

Jako zásadní průlom v její kariéře je prezentováno právě účinkování ve filmu *THE VENGEANCE OF SHE* a především pak to, že tento film byl produkován známou anglickou společností Hammer a měl amerického distributora — 20th Century Fox. Již v roce 1967 v článku „Kdo je Olinka Berová?“ Lydie Tarantová o společnosti Hammer poznamenává: „A jelikož tato firma není nováčkem v umění jak udělati hvězdu, což osvědčila v případě Ursuly Andressové a Raquel Welchové, zdá se, že by nyní kariéra Olgy Schoberové mohla nabýt nových dimenzí.“⁴⁷⁾ Schopnost společnosti Hammer „udělat hvězdu“ je zdůrazněna i v reportáži v časopise *Československý voják*: autor v ní informuje, že posledním filmem Olgy Schoberové je „Její pomsta“ v produkci anglické Hammer Production a že je zahraničními listy označována za nástupkyni dvou výše zmíněných hereček, tedy Ursuly Andressové a Raquel Welchové. Pak ovšem nezapomene dodat, že obě hvězdy „byly ‚udělány‘ společností Hammer Production“.⁴⁸⁾ Velká důležitost je přičítána také tomu, že tento film bude distribuován velkou americkou společností. Jiří Brdečka v rozhovoru v *Kině* zdůrazňuje, že její první anglický film „bude distribuován Foxovou, tedy americkou společností“. Olga Schoberová podle něj teprve tímto filmem vstoupí do „nejširších distribučních okruhů“, čímž je jí dána „možnost stát se opravdovou filmovou hvězdou“.⁴⁹⁾ Na fakt, že její poslední film bude distribuován „jednou z nejvlivnějších amerických společností“, poukazuje i zmiňovaná reportáž v *Československém vojákovi*. Všichni autoři tedy považují angloamerický filmový průmysl za jakousi nejvyšší autoritu ve filmovém světě, která může kariéru Olgy Schoberové posunout na zcela jinou úroveň a ustavit její statut hvězdy ve světovém kontextu.

Kromě fyzické atraktivity Olgy Schoberové a zásadní role angloamerického průmyslu se však v diskursu neustále vyskytuje i faktor „náhody“ či „štěstí“, který stojí za téměř všemi kroky, které vedly k jejímu úspěchu. Počátek její kariéry popisuje Jiří Janoušek takto:

K reklamnímu fotografování jste přišla náhodou: Vaše sestra manekýnka neměla čas a poslala Vás místo sebe. Stejně náhodně Vás o něco později potkal režisér Kachlík a pozval na herecké zkoušky k filmu *BYLO NÁS DESET*.⁵⁰⁾

Podobně líčí později své angažování pro film *THE VENGEANCE OF SHE* i Olga Schoberová. Anglická producentka zavolala, přijela do Prahy s režisérem, spolu ji odvezli do Anglie představit šéfovi a natočit zkoušky a řekli ano. Pak dodává: „Takhle to spadlo z nebe.“ Ve stejném článku pak svůj úspěch hodnotí jako „náhodu“ a „štěstí“.⁵¹⁾ Také v rozhovoru s Jiřím Brdečkou říká o mimořádnosti svého osudu následující: „Nikdy jsem nijak nebláznila po filmové kariéře, nic jsem pro ni neudělala. Najednou to prostě bylo tady, ani nevím jak.“⁵²⁾ Autorka článku ve *Večerní Praze* zase svůj komentovaný rozhovor uvádí slovy: „Je to trochu ro-

47) Lydie Tarantová, Kdo je Olinka Berová? *Kino* 22, 1967, č. 17 (24. 8.), s. 16.

48) L. Tunys, c. d., s. 6.

49) J. Brdečka, c. d., s. 2–3.

50) J. Janoušek, Zrodí se hvězda?, s. 20.

51) J. Janoušek, Tento týden, s. 10.

52) J. Brdečka, c. d., s. 3.

mánové, tenhle příběh Olgy Schoberové, příběh o tom, jak ta „krásná prostá dívka k štěstí přišla.“⁵³⁾ V diskursu autorů i samotné Olgy Schoberové je tedy velký podíl přisuzován i faktoru, který nikdo nemůže ovlivnit ani se o něj zasloužit, a v důsledku toho je její příběh o to více jedinečný a neopakovatelný.

Podobně hvězdný statut jako Olga Schoberová měla v českém filmu poúnorového období pouze Jana Brejchová, její obraz je však úplně odlišný. To souvisí jednak s tím, že počátek její popularity spadá už do období konce 50. let, kdy rozvíjení čistě hvězdného diskursu nebylo možné z důvodů jeho ideologické nevhodnosti. Aby se tedy diskurs v tisku mohl vyrovnat s jejím jedinečným postavením a neobvyklou popularitou, musel jí vytvořit takový obraz, který by odpovídal požadavkům komunistické kulturní politiky: obraz „nehvězdné“ hvězdy, která je „jako jedna z nás“, pochází ze skromného prostředí a potýká se se stejnými problémy jako obyčejní lidé. Místo fyzické atraktivity pak zdůrazňoval její herecké nadání a usilovnou práci na tom, aby se stala ještě lepší herečkou.

Kariéra Olgy Schoberové a rozmach její popularity však spadá až do druhé poloviny 60. let, kdy již byla společenská situace odlišná a všeobecné uvolnění umožňovalo názorovou pluralitu, a tedy i rozvíjení jiného typu diskursu než v případě Jany Brejchové. Olga Schoberová navíc mnohem lépe odpovídala obrazu filmové hvězdy v tradičním západním pojetí: díky svému vzhledu sexbomby představovala vyhraněný typ, na Západě jí byla věnována velká publicita, z níž bylo možné čerpat nebo se naopak proti ní vymezovat, a její zahraniční kariéra i soukromý život nabízely přímo pohádkový příběh úspěchu.

Diskurs o Olze Schoberové v československém tisku tedy obsahuje aspekty, které jsou typické pro hvězdný diskurs o západních hvězdách, ale zcela nové v poúnorovém československém diskursu, jako jsou důraz na fyzickou atraktivitu a erotičnost a zájem o soukromý život hvězdy, zároveň se však proti tomuto západnímu diskursu částečně vymezuje a rozvíjí i témata specifická pro československý kontext: příběh úspěchu české herečky a její proměnu v mezinárodní filmovou hvězdu.

Oficiální postoj k filmové hvězdě: propagace a pracovní podmínky

Jak uvádí Paul McDonald, hvězdy lze chápat nejen jako obrazy (*stars as images*), tedy zdroje významů, ale i jako pracovní síly mající svou specifickou roli při dělbě práce ve filmovém průmyslu (*stars as labour*) a jako formu kapitálu, který filmový průmysl využívá pro získání výhody na trhu a vytváření zisku (*stars as capital*).⁵⁴⁾ Především v komerčním filmovém průmyslu, jakým je Hollywood, jsou hvězdy důležité při výrobě, distribuci a uvádění filmů v kinech — nejenže jsou využívány pro prodej a marketing filmů v řetězci distributorů a provozatelů kin a následně pro přilákání diváků do kin, ale po rozpadu studiového systému mají rozhodující význam i pro samotné financování filmů (jako klíčový „selling point“, tedy unikátní prvek umožňující prodat „balík“ filmového projektu). Přestože situace v československém zestátněném filmovém průmyslu 60. let byla samozřejmě velmi odlišná a diskurs v tisku se proti kapitalistickým praktikám západního filmového průmyslu především v po-

53) E. Vacíková, c. d., s. 6.

54) Paul McDonald, *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities*. London: Wallflower 2005.

únorovém období velmi ostře vymezoval, také Československý státní film měl za úkol plnit nejen „kulturněpolitický“, ale i hospodářský výsledek. Je tedy možné sledovat, jak se měnil přístup k využívání hereckých osobností (jako „kapitálu“ při propagaci jednotlivých filmů) v průběhu sledovaného období a jak se v tomto ohledu vyvíjel postoj k Olze Schoberové.

Při průzkumu vzorku plakátů obsažených v publikacích *Český filmový plakát 20. století*⁵⁵⁾ a *Český hraný film III a IV*⁵⁶⁾ se ukazuje, že herečtí představitelé byli na plakátech k českým filmům zdůrazňováni spíše výjimečně (i když v šedesátých letech poněkud častěji než dříve). Je samozřejmě jasné, že tyto knihy přinášejí pouhý výběr ze všech plakátů vydaných v padesátých a šedesátých letech, ale pro vytvoření alespoň přibližného obrazu o obvyklých praktikách propagace hereckých osobností tento výběr postačí. V padesátých letech plakáty jak k českým, tak i k zahraničním filmům obsahují velké množství textových informací o tvůrcích filmu. Všechny plakáty obvykle uvádějí nejen režiséra a herecké představitelé, ale také autora námětu a scénáře, kameramana a autora hudby. U několika filmových titulů herečtí představitelé úplně chybí, ani jinak ale nejsou nijak zdůrazňováni, obvykle jsou umístěni až na konci seznamu tvůrců, uvedeni pouze slovem „hrají:“ a často dokonce vytištěni nejmenší velikostí písma. V uvedeném vzorku plakátů lze nalézt pouze několik málo příkladů, kdy je hlavní herecký představitel nějakým způsobem propagován a způsobem prezentace na plakátě odlišen od ostatních herců (uveden přímo v samotném reklamním sloganu nebo svým umístěním na plakátě oddělen od ostatních herců).

V šedesátých letech již lze pozorovat rozdíl mezi plakáty k zahraničním a českým filmům — zatímco u českých filmů stále přetrvává větší množství textových informací a uvádění všech hlavních profesí, u zahraničních filmů je toto množství zredukováno pouze na režiséra a v případě známé literární předlohy také na jejího autora. Stále častěji se ale na nich místo dřívějšího výčtu herců objevuje jedno či dvě jména hlavních hereckých představitelů, kteří jsou zároveň západními filmovými hvězdami (téměř výhradně se jedná o francouzské, italské a americké herce). Ti jsou buď uvedeni tradiční větou „v hlavní úloze/roli...“ nebo jsou zahrnuti přímo do reklamního sloganu, který obvykle také určuje původ a/nebo žánr filmu. V ostatních případech naopak herci na plakátech již téměř nebývají uváděni.

U českých filmů je propagace hereckých osobností poněkud komplikovanější. I v šedesátých letech převládá prezentace ve formě výpisu, který následuje za výčtem ostatních tvůrčích profesí. V některých případech jsou uvedeni pouze jeden nebo dva hlavní představitelé (takže jsou již tímto faktem zdůrazněni oproti ostatním hercům, jež plakát nezmiňuje), ale nezaujímají na plakátě vzhledem k množství jiných jmen nijak privilegované postavení, případně jsou pouze zvýrazněni kapitálkami. Pouze ve velmi omezené míře je pak používána propagace běžná u zahraničních hvězd, tedy zahrnutí jména herce do samotného sloganu filmu či již zmíněné oddělení hlavního představitele od ostatních herců.

Plakát k filmovému debutu Olgy Schoberové *BYLO NÁS DESET* vůbec neobsahuje herecké obsazení filmu a neuvádí tedy ani její jméno. Kromě názvu filmu jsou nejvýraznějšími nápisy slogan „česká hudební komedie“ a „zpívá Jiří Suchý a Jiří Šlitr“ a k hlavním tvůrčím pro-

55) Marta Sylvestrová (ed.), *Český filmový plakát 20. století*. Brno: Moravská galerie 2004.

56) Eva Urbanová a kol., *Český hraný film III. 1945–1960*. Praha: Národní filmový archiv 2001; Eva Urbanová a kol., *Český hraný film IV. 1961–1970*. Praha: Národní filmový archiv 2004.

fesím je přidána ještě další informace, která se na plakátech obvykle nevyskytuje, a sice „hraje rytmická skupina divadla SEMAFOR“. U tohoto filmu je tedy k propagaci využita především popularita divadla Semafor a jeho „hvězdami“ na plakátu jsou na místě hlavních hereckých představitelů Jiří Suchý a Jiří Šlitr. Ti sice ve filmu také hrají — představují dva z deseti vojáků z titulu filmu, kteří během základní vojenské služby založí hudebně-pantomimický soubor a úspěšně s ním vystupují — jejich postavy ale přes svou nepřehlédnutelnost nemají příliš důležité postavení v ději. To potvrzuje i doprovodný text na fotorskách, na nichž je vzhledem k omezenému prostoru uváděno mnohem méně informací (název, režisér a slogan rozšířený právě o jména Suchého a Šlitra, tedy „Česká hudební komedie s Jiřím Suchým a Jiřím Šlitrem“). Propagační leták již naopak alespoň hlavní herecké představitele uvádí (Olga Schoberová je zmíněna na čtvrtém místě za Jaroslavem Satoranským, Suchým a Šlitrem) a využívá také atraktivitu Olgy Schoberové na několika fotografiích — s Jaroslavem Satoranským při milostné scéně, při zavěšování nápisu „ZA 365“ ze závěrečného vystoupení souboru a ve skupinovém záběru z restaurace. Zatímco Olgu Schoberovou tedy nalezneme na polovině z celkových šesti fotografií, Jana Jobová, představující hrdinovu přítelkyni z první poloviny filmu, se na nich vůbec nevyskytuje. Fotosky z filmu také obsahují atraktivní záběry Olgy Schoberové: kromě již zmíněných fotografií s milostnou scénou či závěrečným vystoupením (v přiléhavém trikotu) například detailní záběr tváře či fotografie v šatech se svůdným dekoltem a se skleničkou vína v ruce.

Přestože hlavní atrakcí zdůrazňovanou na všech propagačních materiálech je hudba (slogan hudební komedie a především dvě hudební hvězdy Suchý se Šlitrem), na letáku a fotorskách je hojně využívaným aspektem i fyzický půvab Olgy Schoberové a jistý příslib erotiky. Zmíněný záběr se skleničkou vína je ovšem ze scény, která byla nakonec z filmu vystržena, takže tento příslib zůstal naplněn pouze částečně. Tato scéna navazovala na loučení postav Olgy Schoberové a Jaroslava Satoranského, při němž ho pozvala do svého bytu (zde milostná scéna ve výsledné podobě končí), a obsahovala kromě popíjení vína i milostnou scénu s odhalenou Olgou Schoberovou v posteli.⁵⁷⁾ Nenaplněné divácké očekávání týkající se erotiky a neznámé herecké představitelky srovnatelné se sexbombou typu Brigitte Bardotové potvrzuje i článek z roku 1970, ve kterém autor vzpomíná na začátky Olgy Schoberové:

Už je to skoro sedm let, kdy se české obecní hrdnulo na premiéru Kachlíkova filmu *BYLO NÁS DESET*, doprovázeného takovým zájmem [...] také díky pověstem, že se tam vyskytuje „česká Bardotka“, která si nezdá se svou francouzskou jmenovkyní ani co do nahatosti. Nejočekávanější scéna tam [...] nakonec nebyla, [...].⁵⁸⁾

Již od svého debutu byla tedy Olga Schoberová spojována s erotickou přitažlivostí a tento aspekt byl sice ne hlavní, ale přesto důležitou součástí propagace filmu.

57) Srovnej popis této scény s Jaroslavem Satoranským a Antonínem Kachlíkem ve filmu o filmu a několik fotografií z filmu, na nichž je Olga Schoberová s Jaroslavem Satoranským při přípitku v šatech, ve stejných šatech na posteli a poté ve stejné pozici i bez šatů. Film o filmu i fotografie jsou obsaženy v bonusových materiálech na DVD filmu *BYLO NÁS DESET* vydaného v r. 2006 firmou Filmexport Home Video.

58) Ivan Soeldner, *Nezadržitelný vzestup Olinky Berové. Kino 25*, 1970, č. 2 (22. 1.), s. 16.

Podobně jako je tomu u filmu *BYLO NÁS DESET*, ani plakát k westernové parodii *LIMONÁDOVÝ JOE* nevyužívá fotografie z filmu a jména hereckých představitelů jsou na něm zmíněna na nejmenším písmem až na konci textu. Fotografie naopak využívají menší plakáty formátu A3: na prvním z nich nalezneme detail tváře Olgy Schoberové přímo v centrálním, pozornost přitahujícím umístění, na druhém je na jedné ze dvou dominantních fotografií při rozhovoru s Joem. Také propagační leták využívá několika atraktivních záběrů Olgy Schoberové: spoutaná Winnifred s odhaleným dekoltem nebo detail její tváře a dále pak opět při rozhovoru s Joem a na dvou skupinových fotografiích.

V případě filmu *LIMONÁDOVÝ JOE* již tedy jméno Olgy Schoberové figuruje na plakátě, ale v rámci ostatních hereckých představitelů na něm zaujímá pozici odpovídající její roli ve filmu (tedy čtvrté místo po titulním hrdinovi a velmi výrazných představitelích hlavního padoucha a „padlé ženy“). Samotní herci jsou navíc v prezentaci na plakátě upozaděni za všechny ostatní tvůrčí profese a velikostí písma jsou v souladu se zvyklostmi přetrvávajícími z padesátých let označeni jako nejméně důležitý aspekt propagace; hlavním předmětem propagace je tradičně režisér a v případě textového plakátu zase autor předlohy (jež byla před zfilmováním velmi úspěšná jak v literární, tak v divadelní podobě). Na dalších propagačních materiálech je však již opět využito fyzické přitažlivosti Olgy Schoberové jako významného propagačního prvku — o tom svědčí jak její výrazná přítomnost (její fotografie jsou dominantními prvky obou fotoplakátů i propagačního letáku), tak výběr atraktivních či přímo eroticky zabarvených záběrů (detaily tváře či spoutání a odhalený dekolt).

Reklamní snímek k filmu *LIMONÁDOVÝ JOE* herecké osobnosti jako takové vůbec nepropaguje, alespoň ne explicitně, spíše představuje jednotlivé postavy, místo děje a celkovou atmosféru snímku, jeho nadsázku a humor. Jména tvůrců ani hereckého obsazení zde vůbec nejsou zmíněna, a ani obrazový materiál Olgy Schoberovou téměř nezachycuje (objeví se pouze na začátku). Reklamní snímek tedy na rozdíl od fotografických propagačních materiálů fyzické přitažlivosti Olgy Schoberové vůbec nevyužívá (v tomto ohledu je ve dvou detailních záběrech využita spíše Květa Fialová) a podobá se tím hlavnímu grafickému plakátu.

V roce, kdy byl dokončen *LIMONÁDOVÝ JOE*, natočila Olga Schoberová i dva západoněmecké filmy, jež byly jako jediné uvedeny do československé distribuce, *TAJEMSTVÍ ČÍNSKÉHO KARAFIÁTU* a *ZLATOKOPOVÉ Z ARKANSASU*. Přestože tedy oba vznikly v roce 1964, premiéru u nás měly na konci roku 1965 (*TAJEMSTVÍ ČÍNSKÉHO KARAFIÁTU*), respektive až na konci roku 1967 (*ZLATOKOPOVÉ Z ARKANSASU*). Stejně jako plakáty k jiným zahraničním filmům i plakáty k těmto snímkům uváděly pouze velmi zredukované informace. Na obou plakátech nalezneme kromě názvu filmu už jen režiséra, původ filmu („Film NSR“) a slogany: v případě filmu *TAJEMSTVÍ ČÍNSKÉHO KARAFIÁTU* je to „Kriminální příběh z velkoměstského podsvětí“, u *ZLATOKOPŮ Z ARKANSASU* pak „Vzrušující dobrodružství z Divokého západu“. Ani jeden z plakátů tedy nevyužívá jméno či fotografii Olgy Schoberové. Fotografie západních i našich hvězd přitom byly na plakátech jejich filmů často používány pro vytváření koláží a dalších výtvarných postupů (například Brigitte Bardotová, Jean-Paul Belmondo či Jana Brejchová). Stejně tak jméno české hvězdy účinkující v zahraničním filmu bylo při propagaci na plakátě využito v případě Jany Brejchové a západoněmeckého filmu *ZÁMEK GRIPSHOLM*. Plakáty filmů *TAJEMSTVÍ ČÍNSKÉHO KARAFIÁTU* a *ZLATOKOPOVÉ Z ARKANSASU* místo toho prostřednictvím textu i obrazových motivů (hlaveň revolveru, jezdcí v cvalu či kolty) propagují především žánr filmu a s ním spojené divácké hodnoty — napětí a dob-

rodružství. To svědčí o tom, že i přes opožděné uvedení těchto filmů do naší distribuce neměla Olga Schoberová v tu dobu ještě vybudovaný pozdější statut hvězdy, který by měl za následek vybočení z praxe obvyklé pro propagaci v šedesátých letech (tedy neuvádění hereckých představitelů na plakátech k zahraničním filmům, pokud herci nebyli filmovými hvězdami).

Plakát i další propagační materiály k filmu SLEČNY PŘIJDOU POZDĚJI naopak fotografií Olgy Schoberové využívají ve velké míře. Na plakátě je použit záběr z auta, na kterém je Olga Schoberová spolu s další herečkou, Danou Smutnou. Ve výčtu herců je uvedena na čtvrtém místě, hned za představiteli tří hlavních organizátorů obchodu s děvčaty. Zatímco fotografie na plakátě zobrazuje jenom obličej obou žen, propagační leták zahrnuje i odvážnější záběry: Olgu Schoberovou v krátkých šatech s vyšetřovatelem VB Roháčem (s důvěrným dotykem na jejím stehně) a detail Olgy Schoberové pouze v podprsence. Také fotosky obsahují podobné záběry: ukazují Olgu Schoberovou ležící se zapálenou cigaretou v posteli či detail její tváře a ramen, v obou případech opět pouze ve spodním prádle, či detail její tváře a ramen (dávající tušit, že je nejspíš nahá), jak se dívá na služební průkaz příslušníka VB v rohu záběru. Všechny propagační materiály využívají atraktivitu Olgy Schoberové i ve velmi eroticky laděných záběrech, její sex appeal je tedy ještě v mnohem větší míře zužitkován jako jeden z hlavních prostředků propagace.

Toto pojetí propagačních materiálů je v souladu se záměry vyjádřenými v zápisu ze schůzky s režisérem Ivo Tomanem ohledně „koncepce propagace a reklamy“ pro tento film, která se konala 8. března 1966 (zápis se nachází mezi interními materiály k filmu v archivu Barrandov studio, a. s.). Čtyřstránkový zápis je rozdělený na části „reklama“ a „propagace“. Pod reklamu jsou zahrnuty plakáty formátů A1, A2 a A3 (každý s poznámkou „podle přání režiséra by měl být celý z fotografií děvčat“), popisky (s autory filmu, hereckým obsazením a sloganem) a série fotografií — opět s poznámkou „je nutné, aby serii, která přijde do distribuce předem schválil režisér. V každém případě je nutno vybírat fotografie, které jsou atraktivní a nikoliv vybírat fotografie podle děje filmu.“ Další plánované reklamní materiály už byly méně obvyklé: Prvním z nich měl být korespondenční lístek s textem vztahujícím se k ději filmu:

Milý příteli! S politováním musím konstatovat, že jste dosud nevyrovnal 350 Kčs. Upozorňuji Vás, že dokud nebude tato částka uhrazena, slečny přijdou později, nebo nepřijdou vůbec. Váš Alexej.

Zadní strana korespondenčního lístku pak měla pod titulkem „SDĚLENÍ PRO VAŠI CT. MANŽELKU, PŘÍPADNĚ I TCHÝNI!“ obsahovat krátká vyjádření tvůrců a herců, jmenovitě režiséra Iva Tomanu, scenáristy Karla Copa, kameramana a hudebního skladatele, z herců pak Bohumila Šmídy (kapitán VB Roháč), Václava Irmanova (recepční Alexej) a Olgy Schoberové. Stejný text měl být i na vnitřní straně přeloženého reklamního kartonu, který by byl „umístěn na stolech všech restaurací“. Ten by na přední straně měl pouze název filmu „Slečny přijdou později“ s šipkou a na zadní doporučení, aby si hosté zatím vybrali něco z jídelního lístku. Také reklamní inzeráty v tisku měly mít podobně netradiční formu: měsíc před premiérou by bylo uveřejněno „OZNÁMENÍ !!!!!“ — na jednotlivá slova rozdělená věta „všem pánům se na vědomost dává, že SLEČNY PŘIJDOU POZDĚJI“ se značkou

F.D.Č.N., týden před premiérou by pak byla otištěna „OPRAVA !!!!!“ s textem „V ‚Oznámení‘ v našem tisku, že ‚SLEČNY PŘIJDOU POZDĚJI‘ měla být správně zn.: N.Č.D.F. což znamená NOVÝ ČESKÝ DETEKTIVNÍ FILM.“⁵⁹⁾ Posledním reklamním prostředkem měla být „živá reklama“, tedy čtyři najatí statisté v kostýmech z filmu (zaměstnanci hotelu), kteří by po čtyři dny v odpoledních hodinách chodili po „hlavních třídách Prahy“ a rozdávali reklamní korespondenční lístky. Přizváni měli být také fotografové a televizní zpravodajové.

Část nazvaná propagace se pak zabývá termínem premiéry („nutno již dnes dojednat s Ústřední půjčovnou filmů“, aby se uvedení filmu nekrylo s jinými atraktivními tituly či filmy stejného žánru — nejvhodnějším termínem je podle režiséra začátek září) a navrhuje uspořádání tiskové besedy o problému prostituce, na níž by kromě tvůrců byli přítomni i zástupci VB a prokuratury a jež by vyústila v anketu v časopisech *Vlasta* a *Mladý svět*, případně v interview v rozhlasu. V době uvedení filmu by pak podobná anketa s tématem mravnosti měla být vyprovokována „mezi všemi diváky v celé republice“, její výsledky průběžně uveřejňovány v tisku a po této anketě by dva týdny po premiéře následovala beseda v televizi.⁶⁰⁾ Záměry ohledně obvyklých reklamních materiálů tedy byly naplněny (atraktivnost fotografií i jejich zahrnutí na plakát), navrhované datum premiéry však respektováno nebylo — místo na začátku září byl film uveden do kin v polovině května, tedy již dva měsíce po této schůzce.

Propagační materiály k dalšímu filmu Olgy Schoberové *KDO CHCE ZABÍT JESSII?* využívají její fyzický půvab a sex appeal zcela záměrně v duchu komiksové poetiky, která tvoří parodovaný základ celého filmu. Plakát má formu „9876543210té“ epizody komiksového seriálu o sexbombě Jessii,⁶¹⁾ jež právě dokončila vynález antigravitačních rukavic, ale je pronásledována postavami Supermana a Pistolníka. V okamžiku, kdy je pro ni situace bezvýchodná, epizoda končí tradičním „pokračování příště“. Jméno Olgy Schoberové je mezi pěti hlavními hereckými představiteli uvedenými na plakátě na třetím místě (po Daně Medřické a Jiřím Sovákovi). Na plakátě je tedy Olga Schoberová přítomna zprostředkovaně, přes kreslenou postavičku Jessie, jež má její komiksově přehnanou podobu, a také skrz slogan („Komedie kolem zakázané krásy“) odkazující k ní jako k oné „zakázané krásce“. Její portrét jako komiksové Jessie je i na dalším malém plakátku formátu 20×14 cm. Propagační leták již kombinuje Jessii v komiksové i filmové podobě a Olga Schoberová se objevuje na třech z celkových pěti fotografií (sedící na posteli, ve vězení s docentem Beránkem a svázaná na stole ve vědeckém ústavu spolu se Supermanem a Pistolníkem).

Přestože je tedy její jméno na všech propagačních materiálech uvedeno až jako třetí, její postava na nich dominuje, ať už v komiksové nebo „skutečné“ podobě. Na všech fotkách i v komiksu je navíc stále ve stejném kostýmu, který (záměrně) přehnaně zdůrazňuje její sex appeal (v krátkých a navíc potrháných šatech odhalujících poprsí i nohy). Její atraktivita ovšem v propagaci není využito jen pro samotný reklamní efekt jako v případě snímku *SLEČNY PŘIJDOU POZDĚJI*, ale v souladu s tématem a parodickým duchem filmu.

59) Reklamní inzeráty tedy měly nejprve měsíc před premiérou vzbudit zájem záhadným „oznámením“ obsahujícím název filmu, ale nedávajícím smysl bez dalšího vysvětlení; to pak mělo být poskytnuto teprve týden před premiérou v dalším inzerátu „opravujícím“ původní oznámení.

60) Barrandov Studio, a. s., fond Scénáře a produkční dokumenty, složka *Slečny přijdou později*, Zápis ze schůzky s režisérem Ivo Tomanem o koncepci propagace a reklamy ze dne 9. 3. 1966.

61) Na plakátě je Jessie na rozdíl od filmu hnědovlasá, což je původní barva vlasů Olgy Schoberové.

Hořká komedie FLÁM je první z filmů Olgy Schoberové, jehož plakát přímo propaguje hlavního hereckého představitele. Tím ovšem pochopitelně není Olga Schoberová, ale Miloš Kopecký. Jeho jméno je zahrnuto do sloganu filmu („Smutná komedie s Milošem Kopeckým v hlavní roli“) a jeho černobílá fotografie je zároveň hlavním obrazovým motivem plakátu. Z dalších hereckých představitelů plakát uvádí pouze dvě herečky, Janu Hlaváčovou a Olgu Schoberovou a obsahuje i informaci na plakátech ne příliš obvyklou, a sice „hraje Big Beat Olympic“. Účast populární rockové skupiny se tedy stává doplňkovým prostředkem propagace (podobně jako účast Suchého, Šlitra a rytmické skupiny divadla Semafor byla hlavní při propagaci filmu BYLO NÁS DESET). Textový plakát formátu A3 naopak Olympic vůbec nezmiňuje, místo toho rozšiřuje seznam uváděných herců například o Vlastu Matulovou, Vladimíra Menšíka či Jiřího Menzela. V případě filmu FLÁM se tedy plakát soustředí především na hlavního představitele, jehož propaguje slovně i vizuálně. Olga Schoberová spolu s další mladou půvabnou herečkou (Janou Hlaváčovou) a skupinou Olympic představují až důležitý aspekt propagace. I v tomto případě je však její atraktivita využita na fotosekách k filmu, kde se objevuje v detailních záběrech či ve společnosti hlavního hrdiny. Na rozdíl od filmů SLEČNY PŘIJDOU POZDĚJI či KDO CHCE ZABÍT JESSII? tyto záběry sice nejsou tak eroticky laděné, přesto však diváky lákají na přitažlivý zjev herecké představitelky. Fakt, že Olga Schoberová bude díky svému vzhledu pro diváky jedním z lákadel, zmiňuje v rozhovoru o tomto filmu i hlavní představitel Miloš Kopecký: „Je tam Olga Schoberová — tedy pro pány je na co se koukat.“⁶²⁾

Poslední film, kterým se zde z hlediska propagačních materiálů budeme zabývat, je bláznivá sci-fi komedie PANE, VY JSTE VDOVA! Byl to po několikaletém účinkování v zahraničí první český film, v němž se Olga Schoberová objevila, a zároveň její první film nově uvedený v kinech od doby, kdy byla diskursem v tisku ustavena jako mezinárodní filmová hvězda. To se projevuje i na plakátu k tomuto filmu, jenž má následující slogan: „Česká filmová komedie s Ivou JANŽUROVOU, Olinkou BEROVOU, Jiřím SOVÁKEM, Vladimírem MENŠÍKEM, Ed. CUPÁKEM, Janem LIBÍČKEM a řadou jiných hvězd.“

Kromě velkoformátového plakátu byla k filmu PANE, VY JSTE VDOVA! vydána i série fotoplakátů formátu A3. Tři z těchto fotoplakátů zobrazovaly Ivu Janžurovou (spolu s Milošem Kopeckým, Čestmírem Řandou a Eduardem Cupákem), na čtvrtém plakátě je pak fotografie Olgy Schoberové v objetí s Eduardem Cupákem a Janem Libíčkem v pozadí. Všechny fotoplakáty také obsahují slogany zmiňující hned na začátku jména daných herců: „Iva Janžurová hraje hlavní roli v české filmové komedii režiséra Václava Vorlíčka“, „Iva Janžurová v hlavní trojroli české filmové komedie režiséra Václava Vorlíčka“, „Iva Janžurová a Eduard Cupák v české filmové komedii režiséra Václava Vorlíčka“ a konečně „Olinka Berová roz. Schoberová, Eduard Cupák a Jan Libíček hrají v české filmové komedii režiséra Václava Vorlíčka“. Zkrácený slogan „bláznivá komedie s Ivou Janžurovou“ a její fotografie v různých podobách nalezneme také na propagačním letáku k filmu.

Ve všech případech jsou tedy hlavní herečtí představitelé („hvězdy“) prvním a nejdůležitějším propagačním prvkem (dalšími jsou režisér a žánr filmu — komedie), který je propagován slovně přímo v samotném sloganu a v případě fotoplakátů i vizuálně. Iva Janžurová vzhledem ke své roli ve filmu pochopitelně dominuje i na propagačních materiálech, Olga

62) Jaroslav J o r, Na flámu s Milošem Kopeckým. *Pravda* 47, 1966, č. 302 (17. 12.), s. 1.

Schoberová je však u tohoto filmu vůbec poprvé zahrnuta do samotného sloganu filmu, a to přesto, že ve filmu nehraje hlavní roli. Navíc je na hlavním plakátě uvedena hned na druhém místě za Ivou Janžurovou, i když její role není tak významná jako role ostatních herců, kteří ve výčtu následují až za ní. Uvedení svého jména „nejdále v třetím pořadí“ si Olga Schoberová přímo stanovila ve smlouvě s Filmovým studiem Barrandov.⁶³⁾ Je v ní také zakotveno, že bude použito její umělecké jméno Olinka Berová (jež jí bylo určeno v roce 1967 pro film *THE VENGEANCE OF SHE* a vystupovala pod ním později i v dalších zahraničních filmech). Také samotná formulace sloganu je v kontextu běžné praxe šedesátých let neobvyklá — západní hvězdy již sice byly pravidelně zahrnovány do sloganu filmu, ale jednalo se obvykle o jednoho či dva hlavní herce a výraz „hvězda“ při tom na plakátě vůbec nebyl používán. Tento slogan obsahuje „hvězd“ celkem šest a „řada jiných“ ani není jmenována. To tedy znovu potvrzuje to, co již bylo možné pozorovat v diskursu o hercích v druhé polovině 60. let — že výraz „hvězda“ je užit spíše jako ekvivalent významu „populární český herec“ a že tedy definitivně ztratil všechny bývalé negativní konotace.

Dalším aspektem ukazujícím měnící se postoj k Olze Schoberové jako ke hvězdě jsou honoráře. Zde jsou dostupné prameny bohužel velmi nedostatečné — ze všech českých filmů, které Olga Schoberová natočila, jsou údaje o jejím honoráři dostupné pouze u čtyř, a to včetně dvou filmů vzniklých mimo sledované období, tedy filmu *ADÉLA JEŠTĚ NEVEČEŘELA* z roku 1977 a filmu *VRAK* z roku 1983. Přesto je z nich patrný rozdíl mezi obdobími, kdy byla Olga Schoberová pouze mladou českou herečkou (i když již známou) a dobou, kdy se po zahraničním angažmá jako hvězda vracela do českého filmu. V roce 1965 byl v rozpočtu filmu *SLEČNY PŘIJDOU POZDĚJI* schválen denní honorář za její roli 160,- Kčs, což při plánovaných 11 dnech v ateliéru a 3 dnech v exteriéru mělo dát celkový honorář 2.408,- Kčs. Denní honoráře pro tento film se pohybovaly v rozmezí od 120,- do 600,- Kčs (přičemž částky se lišily mnohdy jen v řádu desetikorun, takže výsledkem bylo mnoho různých kategorií: 120,-, 160,-, 200,-, 240,-, 260,-, 300,-, 320,-, 360,-, 400,-, 450,-, 500,-, 600,-). Honorář Olgy Schoberové byl tedy druhý nejnižší a stejný měla pouze představitelka Vlasty (jejíž role byla ovšem podle počtu natáčecích dnů méně než poloviční) či herci v epizodních rolích typu „pochůzkář VB“, „cizinec“ apod. Naopak herci ve srovnatelně velkých rolích (opět bráno podle počtu natáčecích dní), jejichž denní honorář patřil do některé z vyšších kategorií, pak mohli dostat dvakrát až třikrát větší celkový honorář.⁶⁴⁾

V roce 1970 však již její denní honorář za film *PANE, VY JSTE VDOVA!* činil 800,- Kčs, což při předpokládaném počtu 15 filmovacích dní znamenalo celkový honorář 12.560,- Kčs. Tento honorář pak byl navýšen ještě o 25% (3.000,- Kčs) za tzv. „plné uvolnění na film“.⁶⁵⁾ Zatímco průměrná hrubá mzda mezi lety 1965 a 1970 vzrostla pouze asi o 30 %, ⁶⁶⁾ denní honorář Olgy Schoberové je v roce 1970 oproti roku 1965 pětinasobný.

63) Ve smlouvě je uvedeno: „V úvodních titulcích bude uvedeno umělecké jméno Olinka Berová — nejdále v třetím pořadí.“ Jméno Olinka Berová pak bylo na druhém místě uvedeno nejen v titulcích, ale i na propagačním plakátu. Barrandov Studio, a. s., fond Smlouvy a dohody, rok 1970, písmeno Ř, Dohoda o provedení práce s Olgou Schoberovou-Harris, Praha, 27. 3. 1970.

64) Barrandov Studio, a. s., fond Scénáře a produkční dokumenty, složka *Slečny přijdou později*, Rekapitulace rozpočtu filmu, příloha 3b — honoráře herců, Praha, nedatováno.

65) Barrandov Studio, a. s., fond Smlouvy a dohody, rok 1970, písmeno Ř, Dohoda o provedení práce s Olgou Schoberovou-Harris, Praha, 27. 3. 1970.

66) Průměrná hrubá měsíční mzda činila v roce 1965 1453 Kčs, v roce 1970 pak 1915 Kčs. Průměrná hrubá

Jak vyplývá z interní komunikace nacházející se v materiálech k jejímu pozdějšímu filmu VRAK, při stanovování denního honoráře bylo obvykle přihlíženo jednak k velikosti role, kterou má herec vytvořit, jednak ke „kvalitě herce a jeho hereckému zařazení“ (v tomto případě se jednalo o polského herce Jana Piechocinského a tedy jeho herecké zařazení v Polsku).⁶⁷⁾ To potvrzuje i srovnání honorářů jednotlivých herců u těch filmů, kde je rozpočet s rozpisem honorářů dostupný. U filmu ADÉLA JEŠTĚ NEVEČEŘELA je například Ladislav Pešek zařazen do nejvyšší, 7. honorářové skupiny s denním honorářem 1.200,- Kčs, přestože jeho role představuje pouze 12 natáčecích dnů. Naopak Naďa Konvalinková, jejíž role s počtem 15 filmovacích dnů je srovnatelně velká, byla zařazena do 3. honorářové skupiny s denním honorářem 400,- Kčs a Michal Dočolomanský vytvářející hlavní roli s nejvyšším počtem natáčecích dnů (52) také pouze do 5. skupiny s honorářem 600,- Kčs.⁶⁸⁾ Jak je tedy vidět, „kvalita a herecké zařazení“ herce hrála při určování honorářové skupiny podstatnou roli a několikanásobné zvýšení honoráře Olgy Schoberové mezi lety 1965 a 1970 tedy můžeme považovat za další potvrzení jejího hvězdného statusu.

V souvislosti s využíváním hvězd jako „kapitálu“ stojí za zmínku i zjištění, které opět vyplývá z interní komunikace barrandovského studia, přestože se netýká sledovaného období, ale filmu VRAK z roku 1983. Podle dopisu adresovaného uměleckému řediteli Filmového studia Barrandov byla Olga Schoberová do filmu obsazena, protože se 2. dramaturgicko-výrobní skupina stejně jako režisér domnívali, že to bude „ku prospěchu pozdější prodejnosti filmu“. Dopis dále uváděl, že „Olga Schoberová je jako atraktivní herecký zjev známa nejenom v evropské, ale i v zámořské filmové provenienci“. Autor dopisu také nezapomněl zmínit, že devizové požadavky ze strany Schoberové nebudou žádné, protože je vzhledem k citovým vazbám k Československu ochotna pracovat za honorář jako kterákoliv jiná česká herečka.⁶⁹⁾

Oficiální postoj k Olze Schoberové se tedy měnil v souladu s rozvojem její filmové kariéry: propagace i honoráře odrážejí vývoj od neznámé mladé herečky až po populární hvězdu. Již od počátku propagace využívala její fyzickou atraktivitu: to dokazuje množství a často i erotický podtón fotografií, které byly na propagačních materiálech použity. V tomto ohledu Olga Schoberová představovala „západní“ typ hvězdy, jejíž erotické přitažlivosti bylo možné využít pro dosažení vyšší návštěvnosti a lepších ekonomických výsledků (to odpovídá záměrům propagačního oddělení Ústřední půjčovny filmů, které v druhé polovině 60. let deklarovalo snahu „neustále vyvíjet nové druhy propagačních prostředků“ a přebírat „i zkušenosti ze zahraničí“⁷⁰⁾ a zdůrazňovalo důležitost filmové propagace právě pro splnění hospodářského výsledku). Jméno Olgy Schoberové však bylo obvykle propagováno v souladu s důležitostmi její role ve filmu a změna v tomto ohledu nastala až v roce 1970, kdy byla díky

měsíční mzda v letech 1960–2010. Český statistický úřad. Dostupné online: <http://www.czso.cz/csu/dyngrafy.nsf/graf/mzdy_1960_>, [cit. 3. 3. 2012].

67) Barrandov Studio, a. s., fond Scénáře a produkční dokumenty, složka Vrak, Smlouva o vytvoření herecké role ve filmu s Janem Piechocinským, Praha, 28. 3. 1983.

68) Barrandov Studio, a. s., fond Scénáře a produkční dokumenty, složka Adéla ještě nevečeřela, Rekapitulace předběžné kalkulace vlastních nákladů, příloha k pol. 302b — honoráře externích herců, Praha, nedatováno.

69) Barrandov Studio, a. s., fond Scénáře a produkční dokumenty, složka Vrak, Dopis 2. dramaturgicko-výrobní skupiny uměleckému řediteli FSB dr. Jiřímu Plachému, Praha, 2. 3. 1983. Olga Schoberová v té době již delší dobu žila v USA, kde byla podruhé provdána za producenta Johna Calleyho.

70) Anon., Jak zlepšit naši propagaci v letech 1966–1970. *Filmová propagace*, květen 1966, s. 7.

svému hvězdnému statutu schopná ovlivnit své postavení v rámci propagace. Jak již bylo uvedeno, v 50. letech byli herečtí představitelé na plakátech obvykle tím nejméně důležitým prvkem uváděným až na konci obsáhlého seznamu tvůrců a propagace herce v hlavní roli byla velmi vzácná. V 60. letech začala být pro propagaci běžně využívána především jména a případně i fotografie západních hvězd. U českých herců to stále ještě nebylo příliš obvyklé, ale přesto můžeme pozorovat stále častější případy, kdy je jméno herce využito jako hlavní propagační prvek nebo je alespoň zdůrazněno vzhledem k ostatním tvůrcům. To se týká především Jany Brejchové, jejíž jméno bylo na konci 50. a v průběhu 60. let několikrát zahrnuto přímo do reklamního sloganu. Také ona díky svému statusu hvězdy ovlivnila své postavení v rámci propagace (např. film Evalda Schorma KAŽDÝ DEN ODVAHU měl reklamní slogan „Český film s Janou Brejchovou v hlavní roli“, navíc vytištěný největším typem písma, přestože hlavní postavou filmu je Jan Kačer) a její postavení bylo tak výjimečné, že bylo jejího jména použito i při propagaci filmu, ve kterém vůbec neúčinkovala (LÁSKY JEDNÉ PĚLAVY byly propagovány jako „Filmová komedie se sestrou Jany Brejchové“). Přesto jsme však nenalezli jiný případ, kdy by tak jako u filmu PANE, VY JSTE VDOVA! byl do reklamního sloganu zahrnut samotný výraz „hvězda“, a to ani v případě zahraničních filmů. V roce 1970 tedy Olga Schoberová potvrdila svůj hvězdný status nejen výší svého honoráře a možností smluvně si prosadit své postavení v propagaci, ale i vlivem, jež její hvězdná přítomnost měla na samotný propagační diskurs.

— — —

Olga Schoberová představovala v kontextu socialistického Československa 60. let velmi specifický případ filmové hvězdy. Filmový obraz Olgy Schoberové tvořený jejími českými a zahraničními filmy uvedenými v 60. letech do československé distribuce obsahoval znaky sex appealu, mládí, herecké typizace a čistě filmové kariéry. Erotická přitažlivost byla obsažena již v samotném vzhledu dlouhovlasé „sexbomby“, zdůrazněna vyzývavým či odhalujícím oblečením nebo četnými scénami svlékání. Dalším specifickým znakem byla i neměnnost filmového obrazu Olgy Schoberové, protože na rozdíl od jiných populárních českých hereček většinu svých postav vytvořila v mladém věku a poté nejenže téměř zanechala své filmové kariéry, ale zmizela i z veřejného povědomí. Stejně jako Jana Brejchová se vždy věnovala pouze filmu, a to bez předchozích divadelních zkušeností nebo herecké průpravy, na rozdíl od ní se však nevyhnula typovému obsazování do filmů převážně lehkých, diváckých žánrů. Filmový obraz Olgy Schoberové se tedy výše popsanými znaky podobá západním filmovým hvězdám. Spojuje ji s nimi ale i „fetišistický“ charakter erotizace jejího těla, nahrazující projevy přirozené sexuality zástupnými „fetiš“.

Diskurs o Olze Schoberové v československém tisku 60. let také obsahuje specifické aspekty, které jsou v poúnorovém československém kontextu zcela nové. Novým aspektem diskursu o Olze Schoberové je v první řadě rozsah a hloubka informací o jejím soukromém životě — diskurs se podrobně věnuje především jejímu vztahu a manželství s americkým hercem Bradem Harrisem a stejně tak i jejímu pozdějšímu mateřství. Dalším specifickým tématem je důraz na fyzickou přitažlivost a erotičnost projevující se otázkami na vnímání vlastního těla či pozornosti mužů, spojováním Olgy Schoberové s vyzývavým oblékáním nebo opakovaným uváděním tělesných mír. Specifičností diskursu o Olze Schoberové je

i absence tématu typického pro ostatní české herce, jímž je herecké nadání a umělecká tvorba. Místo toho se diskurs zaměřuje na pracovní podmínky v zahraničí a propagační praktiky, pomocí nichž se na Západě „vyrábí hvězda“. Její úspěch je vysvětlován jednak její fyzickou atraktivitou, jednak „náhodou“ a „štěstím“, které doprovázelo všechny kroky její filmové kariéry. Zásadní role je ale připisována i jejímu obsazení do hlavní role v anglickém filmu distribuovaném velkou americkou společností, neboť teprve angloamerický filmový průmysl jí podle tisku mohl umožnit stát se světovou filmovou hvězdou. Diskurs o Olze Schoberové v československém tisku tedy obsahuje aspekty typické pro hvězdný diskurs o západních filmových hvězdách, ale zcela nové v poúnorovém období, jako jsou důraz na fyzickou atraktivitu či soukromý život hvězdy, zároveň však rozvíjí i témata specifická pro československý kontext, především úspěch české herečky a její proměnu v mezinárodní hvězdu.

Oficiální postoj k Olze Schoberové projevující se v propagaci i honorářích se vyvíjel spolu s její filmovou kariérou a odrážel její proměnu z neznámé herečky v hvězdu. Již od počátku bylo ve fotografických propagačních materiálech využíváno fyzické přitažlivosti Olgy Schoberové, což dokazuje jak množství, tak v některých případech i erotické zabarvení použitých fotografií. Její jméno bylo na plakátech propagováno v souladu s velikostí její role až do roku 1970, kdy po několikaletém zahraničním angažmá znovu účinkovala v českém filmu již s vybudovaným statutem hvězdy. Díky němu si nejen dokázala smluvně stanovit přednostní uvedení svého jména v propagaci, ale ovlivnila i propagační diskurs, který v případě tohoto filmu použil formulaci zcela výjimečnou v kontextu celého sledovaného období. Její hvězdný status pak dále potvrzuje i několikanásobné zvýšení honoráře mezi lety 1965 a 1970.

Olga Schoberová tedy v československém kontextu představovala jedinečný typ hvězdy kombinující typické znaky západní filmové hvězdnosti se specifickými českými rysy. Jediná herečka mající podobně výjimečné postavení byla Jana Brejchová, její obraz však byl konstruován ve zcela odlišném politicko-společenském kontextu konce 50. let a byl proto v mnoha ohledech v úplném protikladu k obrazu Olgy Schoberové. Obraz filmové hvězdy Olgy Schoberové tak ilustruje politické, společenské a kulturní změny, jimiž Československo prošlo během 60. let.

Mgr. Vladimíra Chytilová (1979)

Je externí doktorandkou Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU, věnuje se především problematice filmových hvězd.

(Adresa: 40595@mail.muni.cz)

Citované filmy:

Adéla ještě nevečeřela (Oldřich Lipský, 1977), *Bláznova kronika* (Karel Zeman, 1964), *Bylo nás deset* (Antonín Kachlík, 1963), *Calde notti di Poppea, Le* (Guido Malatesta, 1969), *Dovidenia v pekle, priatelja* (Juraj Jakubisko, 1970/1990), *Flám* (Miroslav Hubáček, 1966), *Formula 1 — Nell'Inferno del Grand Prix* (Guido Malatesta, 1970), *Graf Bobby, der Schrecken des wilden Westens* (Paul Martin, 1965), *Ikarie XB 1* (Jindřich Polák, 1963), *Každý den odvahu* (Evald Schorm, 1964), *Kdo chce zabít Jessii?* (Václav Vorlíček, 1966), *Kommissar X — Drei grüne Hunde* (Rudolf Zehetgruber, 1967), *Lásky jedné plavovlás-*

ky (Miloš Forman, 1965), *Limonádový Joe aneb Koňská opera* (Oldřich Lipský, 1964), *Lucrezia Borgia, l'amante del diavolo* (Osvaldo Civirani, 1968), *Náboj* (Ivo Toman, 1963), *Olověný chléb* (Jiří Sequens, 1953), *Pane, vy jste vdova!* (Václav Vorlíček, 1970), *She* (Robert Day, 1965), *Schwarzen Adler von Santa Fe, Die* (Alberto Cardone & Ernst Hofbauer, 1965), *Slečny přijdou později* (Ivo Toman, 1966), *Tajemství čínského karafiátu* (Das Geheimnis der chinesischen Nelke; Rudolf Zehetgruber, 1964), *Together-ness* (Arthur Marks, 1970), *Vengeance of She, The* (Cliff Owen, 1968), *Vingt-cinquième heure, La* (Henri Verneuil, 1967), *Vrak* (Ivo Toman, 1983), *Zámek Gripsholm* (Schloß Gripsholm; Kurt Hoffmann, 1963), *Zlatokopové z Arkansasu* (Die Goldsucher von Arkansas; Paul Martin, 1964), *Zlatý pavouk* (Pavel Blumenfeld, 1956).

SUMMARY

Olga Schoberová, A Film Star in the Context of Czechoslovak Cinema of the 1960s

Vladimíra Chytilová

This study deals with the Czech actress Olga Schoberová (aka Olinka Berova) who represented a very specific type of film star in the context of socialist Czechoslovakia. As her film career culminated in the late 1960s when the political regime was temporarily loosened and many previously undesirable tendencies were tolerated, her star image was in many respects similar to those of Western film stars.

After a brief summary of the discourse on stars in 1960s Czechoslovakia, the study focuses on three aspects of Olga Schoberová's star image: her film image constructed by her Czech and foreign films made during the 1960s and released theatrically in Czechoslovakia, the discourse on her in the Czechoslovak press of the 1960s and finally on the official attitude to her as a star manifested by promotional materials and her salaries.

The most significant aspect of her film image is her sex appeal — inherent in her looks of a blonde bombshell and enhanced by her revealing clothing and frequent scenes of undressing. Another aspect of her image is youth — unlike other popular Czech actresses, she made almost all her films between the ages of 19 and 27 and didn't pursue her film career afterwards, so in her film image she always remains young. Similarly to Jana Brejchová or Brigitte Bardot, she started shooting films with no previous acting training or stage experience but unlike Jana Brejchová, she was mostly typecast in films of light, popular genres. All these aspects make her image very similar to those of typical Western film stars.

The discourse on Olga Schoberová in the Czechoslovak press also contains very specific aspects that haven't been present in the discourse since the communist coup in 1948. First of all is the unusual extent of information about her private, off-screen life: The discourse gives detailed information about her relationship and marriage to the American actor Brad Harris as well as about her daughter. Second is the emphasis on her physical attractiveness and erotic appeal. By contrast, the most frequent theme of the discourse on Czech actors in the socialistic period — acting talent and artistic creation — is almost absent. Instead, working conditions, promotional practices and the "making of stars" in Western film industry are discussed. Her success is explained partly by her good looks and resemblance to Western sex symbols, and partly due to "luck" and "chance". Also, her being cast in the leading role of *THE VENGEANCE OF SHE* is regarded as the break-through of her career as only the Anglo-American film industry is considered to be able to make her a "real" world-known film star.

The promotional materials, as well as her salaries, show how Olga Schoberová evolved from an unknown actress to an established star. Since the beginning of her career, photographic promotional materials capitalized on her physical attractiveness, as showed by the quantity and sometimes also the erotic character of her photographs used in the materials. Her name, however, was promoted in accordance with the importance of her role in the film. This changed only in 1970 when Olga Schoberová appeared in the Czech film *PANE, VY JSTE VDOVA!* after several years of shooting abroad during which her star status has been established. Not only did she manage to get a second billing,

although her role in the film wasn't correspondingly important but her star status also influenced the promotional discourse used for this particular film.

Olga Schoberová constituted a new type of film star in the context of socialist Czechoslovakia, combining typical aspects of Western film stars with specifically Czech features. The only actress who could rival her exceptional star status was Jana Brejchová. Her image was however very dissimilar, even antithetical, as she began her film career in a completely different socio-political context of the late 1950s. Olga Schoberová thus illustrates the political, social and cultural changes that occurred in Czechoslovakia during the 1960s.

Lucie Česálková

Hvězdami budou ještě chvíli hlavně lidé

Rozhovor s Ginette Vincendeau

Ginette Vincendeau je původem francouzská, avšak ve Velké Británii působící historička filmu. Studovala na Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III a University of East Anglia a nyní je profesorkou filmových studií King's College v Londýně. Ve svém výzkumu se zaměřuje na francouzskou kinematografii, a to zejména z hlediska populárních žánrů (thrilleru, filmu noir či komedie) a filmových hvězd. Její zájmy však přesahují k problematice evropského filmu, filmu a národní identity či trans-nacionálního filmového bádání. S Richardem Dyerem v roce 1992 koeditovala sborník *Popular European Cinema*, s Alastaiрем Phillipsem se podílela na knize *Journeys of Desire. European Actors in Hollywood*, s Peterem Grahamem na *The French New Wave: Critical Landmarks*. Samostatně publikovala studii o francouzském hvězdném systému *Stars and Stardom in French Cinema* či monografii o Jean-Pierrovi Melvilleovi *Jean Pierre Melville, 'An American in Paris'*. Ginette Vincendeau je také editorkou sérií „Cine-Files, French Film Guides“ při nakladatelství I. B. Tauris a pravidelně recenzuje aktuální filmy v časopise *Sight and Sound*.

— — —

V českém prostředí se výzkum hvězd doposud orientoval spíše biograficky, částečně na otázky hvězd v rámci reprezentace či na hvězdy jako typy ve smyslu vztahu herecké hvězdy a postavy. Méně pozornosti však bylo věnováno hvězdným kariérám utvářeným filmovým průmyslem, problému herectví jako práce, otázkám smluv, odměn a jejich vztahu k strukturálním průmyslovým změnám, ale i výzkumům publika či například tomu, jak mohou hvězdy fungovat jako nástroje, jimiž kultura utváří obrazy genderové, etnické či národní identity. Je to problém kinematografie malého národa? Jaký je vlastně stav bádání mimo větší systémy Hollywoodu, Německa, Francie či Velké Británie?

Situace je podobná ve většině národních kinematografií mimo Hollywood. Myslím, že ten problém má dvojí důvod. Na jedné straně je tomu tak proto, že si žádná národní kinematografie nevybudovala hvězdný systém takových proporcí — ve smyslu vertikálně integrované průmyslové struktury, a tedy i se stejným stupněm „manufaktury“ diskursů obklopující-

cích hvězdy. A to ani Indie. Na straně druhé se pak zakladatelské práce v rámci hvězdných studií opakovaně obracely právě k Hollywoodu jako klíčovému objektu svého zájmu. I nyní, kdy se již systematicky zpracovávají hvězdy jako průmyslové a kulturní fenomény v Británii, Francii či Německu a dalších národních kinematografiích, často jako by panoval odpor k myšlence, že by mohly existovat „opravdové hvězdy“ mimo struktury Hollywoodu.

Vedle národních systémů jsou v případě hvězdnosti klíčové také výzkumy „nadmárodních kariér“, upřesňující mimo jiné specifika jinakosti cizí hvězdy a podobně. Na rozdíl od českých zemí byla Francie prostředím s velkou fluktuací emigrantů. Ovlivnila tato skutečnost také francouzský hvězdný systém? A jak se s ohledem na tento jev Evropa odlišovala od Hollywoodu?

Mezi Evropou a Hollywoodem jsou zřetelné lokální rozdíly, podložené historicky a vyplývající samozřejmě z otázek žánrové tradice a především jazyka. Téma emigrace směrem do Hollywoodu je velice dobře známé a relativně dobře i zpracované, zejména pokud jde o velké historické vlny (raná kinematografie, nástup zvuku, nástup fašistického režimu v Německu, atd.). Kromě příběhů úspěchu a prohry (často podmíněných jazykovými schopnostmi, neboť severoevropským hvězdám se obecně dařilo lépe než jihoevropským) můžeme také rozlišovat mezi dvěma klíčovými výsledky adaptace hereckých emigrantů. Integraci na pozici velké hollywoodské hvězdy, jako například u Greta Garbo, anebo to, že je v rámci hvězdného obrazu udržována vazba na národní stereotyp, například u Marcela Dalia. Emigrace do Francie byla menší a více roztroušená. I v kinematografii se objevila velká skupina ruských emigrantů ve dvacátých letech, z nichž se někteří stali i relativně slavnými. Vcelku pravidelný příliv pak byl z frankofonních zemí, zejména Belgie, který byl ve výsledku velmi neviditelný. Například Victor Francen ve třicátých letech i Cécile de France v současnosti nemají na plátně žádnou zjevně belgickou identitu. Pro francouzský kontext jsou dále typické migrace v rámci koprodukcí, zejména s Itálií (Gianni Esposito, Lea Massariová, Ornella Muttiová a opačným směrem pak Catherine Deneuveová a další). Vyskytly se také případy britských hvězd, které udělaly kariéru ve Francii (Jane Birkinová, Charlotte Ramplingová, Kristin Scott Thomasová). Můžeme také sledovat, že francouzští „auteurští“ režiséři měli zvláštní zálibu v herečkách ze zahraničí (Anna Karina, Jean Sebergová, Hannah Schygullova, Maggie Cheungová a další). Poslední dobou je pak patrný nový trend velkých hvězd z druhé generace imigrace ze severní Afriky (Dany Boon, Gad Elmaleh, Kad Merad, Sami Bouajaila, Leila Bekhti).

O filmech Louise de Funèse, v českém kontextu každopádně velmi populárních, ve své knize píšete, že se nedočkaly diváckého úspěchu u britského a amerického publika. Jaké bylo jeho přijetí v jiných evropských zemích a proč?

Ráda slyším, že u vás byly filmy Louise de Funèse populární. Popravdě se zdá, že byl populární napříč skoro celou Evropou a že jsou to jen anglo-americké země, které byly vůči jeho humoru rezistentní, stejně jako ostatně ke komediím z kontinentální Evropy obecně. Co konkrétně jej činilo tak populárním zrovna v Německu či například v Rusku, to bohužel nevím. Ostatně, komparativní výzkum zaměřený právě na pohyb hvězd a jejich obrazů napříč evropskými státy je „slepou skvrnou“ studia hvězd a filmových studií obecně. Je tomu tak částečně proto, že by to musel být skutečně obrovský společný projekt, ale bylo by to nanejvýš užitečné.

Kromě divadla a módního průmyslu se skrz hvězdu často uplatňují také intermediální styky filmu s populární hudbou (tedy případy, kdy sama primárně filmová hvězda zpívá a je asociována s určitou písní). Je tento jev obecný či národně specifický?

Pokud vím, je to obecný fenomén, ale specifika existují s ohledem na druh hudby. Například Velká Británie si v různých obdobích zažila pokusy rockových hvězd stát se filmovými hvězdami. Ve Francii se totéž týká šansonů. I zde by byl komparativní projekt většího rozsahu rozhodně zajímavý.

Zajímavým fenoménem je také diskurs o snu stát se hvězdou, podporovaný populárními časopisy, ale například i červenou knihovnou. Vezmeme-li to ale z druhé strany — existují nějaké výzkumy neúspěchů, případně castingu? Výzkumy kariér dlouhodobých (stále snících) komparzistů, v případě klasického Hollywoodu pravděpodobně často emigrantů, pro které nemohlo být hraní jediným zdrojem příjmů?

Už vzhledem k povaze věci dosud existuje jen málo příběhů neúspěchů. Našli bychom buď historie „neúspěchu po úspěchu“ (například mnoho hvězdných trajektorií vzestupu, úpadku a pádu) anebo několik zmínek o neúspěších opět jen v hollywoodském kontextu. V knize *Journeys of Desire. European Actors in Hollywood*, kterou jsem koeditovala s Alastairem Phillipsem, je ve skutečnosti poměrně málo studií neúspěchu. Sama jsem se v tomto sborníku ale věnovala nezdařené kariéře Jeana Gabina v Hollywoodu, a máme tam i text o ruských emigrantech v Hollywoodu 20. let, kteří skončili v komparzu.

Našli bychom v dějinách opakující se „shody okolností“, v nichž dochází ke zrodu režisérské hvězdy? Existují i jiné momenty než případ, že je režisér i jinak kulturně známou či společensky nebo politicky aktivní osobností, jako například u autorů nových vln, anebo že je jeho tvorba obklopena množstvím metatextů a paratextů zobrazujících jeho osobu (filmy o filmu, rozhovory s režisérem, režisérské verze), jejichž šíření umožnily nové formáty videa, dvd a internetu?

V dějinách filmu existují určitá hnutí, která dala vzniknout kultu režiséra jako hvězdy — jsou to samozřejmě francouzská nová vlna, nový německý film, hollywoodští „movie brats“. Jinak, mimo takováto hnutí, můžeme o něčem podobném mluvit u režisérů, kteří pracují i pro jiná média (tvoří například pro operu jako Franco Zaffirelli či Lucino Visconti), anebo u režisérů-herců typu Jacquese Tatiho či Woodyho Allena.

Jak se změnila specifická herecká hvězda ve smyslu nástroje potěšení, touhy, snů a náhrady za reálný život od doby, kdy se stejné, ne-li větší vizuální pozornosti začalo dostávat i celebritám jiných zábavních průmyslů, včetně sportu?

Toto je samozřejmě obrovská otázka. Zdůraznila bych proto jen několik klíčových bodů. Tato změna obecně souvisí s tím, že finanční odměna pro herecké hvězdy již není primárně spjata se mzdou, kterou dostávají přímo za film. Mohou svůj filmem vytvořený hvězdný obraz prodávat v jiných médiích, v reklamě a podobně. Dlouhodobě se také proměňovala rovnováha v poměru mezi soukromým životem a veřejným obrazem, a to samozřejmě ve smyslu stále většího posilování důrazu na soukromou sféru. Film také přestává být nutně klíčovou složkou kariéry, pokud jde o slávu — v tom smyslu, že současný mediální systém dává šanci se prosadit a hvězdně vyniknout i neúspěšnému herci.

Ze současných ekonomických statistik vyplývá, že ženské hvězdy poskytují filmu mnohem menší záruku, že se stane hitem a bude ziskový, než mužské hvězdy. Bylo tomu tak vždy? A jaké jsou důvody?

Obecně vzato ano, bylo tomu tak vždy. Je to opět velmi komplexní problém, který ve dvou ohledech souvisí s misogynií a současně s obecnou úspěšností žánrů. I kinematografii ovlivňuje rozdíl mezi platy mužů a žen. Naše kultura má současně poměrně velký problém se stárnoucími ženami na plátně. Muži navíc dominují těm nejziskovějším žánrům, komediím a akčním filmům. Drobnou výjimku mohou představovat úspěšné romantické komedie, nemyslím si však, že by nějak zvlášť proměňovaly celkový obraz.

Jakou výzvou jsou pro hvězdná studia virtuální hvězdy, post-humánní hvězdy CGI efektů, u nichž nelze hovořit o kariéře ve smyslu žité zkušenosti, ale pouze v ekonomických termínech?

Pro mě osobně je to zatím stále okrajový jev, a vzhledem k tomu, že „hvězdnost“, sláva a status celebrity jsou natolik zakořeněné v soukromých životech, se zdá, že mají reální lidé stále určitou šanci ještě chvíli filmové „hvězdnosti“ vévodit.

Případ Hugo Haas vs. Národní divadlo (1930–1935)

Hugo Haas byl do souboru činohry Národního divadla angažován v roce 1929. Skoro třicetiletého herce přetáhl z Vinohradského divadla šéf činohry Národního divadla Karel Hugo Hilar; tato herecká akvizice byla součástí jeho širšího záměru omladit a zkvalitnit soubor první české scény. V tomto období angažoval také další opory nově se formujícího souboru; vesměs šlo o osobnosti, které zde prožily celou svou kariéru, například Jiřina Šejbalová (od roku 1928), Ladislav Pešek (od roku 1929), Ladislav Boháč (od roku 1929), Olga Scheinpflugová (od roku 1929) a další. Spolu se vstupem mezi divadelní hereckou elitu se začala rozvíjet také Haasova paralelní filmová kariéra. Němá kinematografie mu mnoho příležitostí nenabízela, kromě epizodní role v JOSEFU KAJETÁNU TYLOVI (r. Svatopluk Innemann, 1925) se stejného roku objevil ve snímku Z ČESKÝCH MLÝNŮ, opět v Innemannově režii, a sérii roku 1925 zakončil v hlavní roli JEDENÁCTÉHO PŘIKÁZÁNÍ po boku operetní subrety Medy Valentové. Zvuková kinematografie se pro herce Haasova naturelu hodila mnohem víc. Exceloval ve společenských a situačních komediích, kde nejlépe vynikl jeho drmolivý přednes a smysl pro jemně odstíněnou ironii. Často hrál staré mládence a bonvivány, přičemž každého z nich nuancoval vzhledově, kostýmem i dikcí. Časem se i na plátně dočkal charakterních rolí, když si v roce 1937 zahrál hlavní postavu v adaptaci Čapkovy hry BÍLÁ NEMOC, již i sám režíroval. Jeho dalšímu rozvoji coby herce i režiséra však již doba nepřála; začátkem

roku 1939, v atmosféře rozjitřeného antisemitismu druhé republiky, dostal pro svůj židovský původ výpověď z Národního divadla a práce pro film v době chystané arizace také nebyla možná.

Materiály, které přinášíme v této edici, nás vrátí zpět do první poloviny 30. let, kdy se kariéra Huga Haase, zejména po úspěchu MUŽŮ V OFFSIDU (r. Svatopluk Innemann, 1931), dala do pohybu. Na rozdíl od některých svých generačních kolegů Haas s touto paralelní hereckou dráhou neváhal — neodradila jej ani mizivá úroveň prvních zvukových filmů ani problémy, které způsobovala synchronizace divadelních a filmových závazků. Vedení Národního divadla však nebylo připraveno dělit se o své hvězdy s jinou uměleckou, tehdy vnímanou stále jako spíš čistě zábavní, disciplínou. První česká scéna uváděla za sezónu daleko víc premiér, než je tomu dnes;¹⁾ plnila tak svou funkci významného národně-kulturního statku nasazováním klasických her u příležitosti různých státních výročí, seznamovala české umělecké prostředí s novými divadelními trendy a v neposlední řadě také vycházela vstříc svým abonentům — to vše se muselo rozložit mezi hlavní a pobočnou scénu, která se nacházela ve Stavovském divadle. Času na přípravu a nazkoušení nové inscenace bylo minimum, soubor se tedy musel podrobit přísné organizaci, aby byl program zajištěn v co nejkratším čase. Nastavený harmonogram počítal s tím, že herci budou kdykoliv k dispozici pro případné změny a situaci nezkomplikuje jejich alternativní kariéra. Národní

1) Zatímco v první polovině 30. let uváděla činohra Národního divadla zhruba třicet premiér ročně, v letech 2005–2010 je tento počet výrazně nižší, a to průměrně deset činoherních premiér na sezónu. Online: <<http://archiv.narodni-divadlo.cz>> [cit. 31. 1. 2012].

divadlo tedy v první polovině 30. let filmové aktivity svých herců cíleně omezovalo. Členové souboru tak museli složitě žádat o povolení pro každý jednotlivý film vedení činohry a ředitelství Národního divadla, které celou věc ještě postupovalo ke schválení Ministerstvu školství a národní osvěty (MŠANO). Logicky se nejsnáze schvalovaly povolenky pro natáčení v době divadelních prázdnin (ano, i ve volném čase Národní divadlo chtělo mít přehled o svých hercích) a ačkoliv se nenašel jediný případ, že by divadlo nějakou povolenku zamítlo, byla tato praxe neudržitelná z celé řady důvodů. O možnost točit se muselo žádat minimálně dva týdny předem, což zase nekolidovalo s nastavením kinematografie v první polovině 30. let; točilo se rychle, levně a jen s minimální přípravou.²⁾ Schválené žádosti se vztahovaly vždy na pevně určenou dobu, již nebylo možné protáhnout ani jinak modifikovat. Opět se dostáváme do rozporu s filmem, neboť natáčení je, v případě exteriérů, závislé na počasí a logistice a vyžaduje časovou flexibilitu všech zúčastněných.

Proti filmovacím povolenkám stály i další důvody.³⁾ V době hospodářské krize, kdy i Národní divadlo muselo MŠANu vykazovat úspory v nákladech na honorování členů souboru (hlavně sezóna 1933/34), si vedení „Zlaté kapličky“ i samotné činohry dobře uvědomovalo, jak moc se hercům hodí filmové honoráře. Složky věnované divadelním hvězdám, dochované v Národním archivu ve fondu Národní divadlo, jsou plné dopisů volajících po zvýšení gáže nebo mimořádných finančních příspěvcích — být v angažmá Národního divadla byla rozhodně věc umělecké a společenské prestiže, avšak platová stránka tomuto statusu neodpovídala. Situaci hereček obsazovaných do soudobého repertoáru dále komplikovala skutečnost, že si kostýmy musely minimálně ze dvou třetin hradit samy. Povolenky začaly z osob-

ních složek herců mizet také proto, že Národní divadlo neuneslo srovnání s ostatními divadly, která podobné procedury nikdy nezavedla. A konečně nesmíme zapomínat také na pozvolna narůstající společenský a umělecký kredit filmu. Právně konsolidovanou a zvukem vybavenou kinematografii s narůstajícím počtem adaptací klasické literatury a dramatiky už nemohli dále ignorovat ani herci s licenci první české scény.

Materiály této edice také slouží jako potvrzení premisy přínosu interdisciplinárního bádání v oblasti výzkumů českých a slovenských hvězd, respektive jako otočení důrazu v tomto typu bádání. Doposud jsme se ptali, jak mohou filmové role přispět k pochopení velkých divadelních hvězd první republiky. Je však možné tuto otázku i pootočit a tázat se, nakolik divadelní angažmá, byť v dosavadním pohledu na hvězdy hodnocená jako umělecky závažnější, napomáhají výzkumu filmových hvězd první poloviny 20. století. Ryze filmové hvězdy, nezatížené divadelními závazky, totiž v české kinematografii představovaly spíš anomálii (konkrétně Lída Baarová a Adina Mandlová) a pokud přece jen vstoupily na jeviště, činily tak z čistě prestižních důvodů. Věnovat se kinematografii znamenalo jistotu snadného výděлку, ale také rezignaci na umělecké ambice, jak o tom svědčí paměti některých hereckých osobností nebo monografie sepsané teatrology. Případ Hugo Haas dosavadní úzus poněkud komplikuje, neboť materiály zde otištěné nepřímou dosvědčují, že pro tohoto herce film nepředstavoval jen rychlé peníze, ale že jej kinematografie podněcovala a bavila stejně jako divadlo. Z korespondence mezi Hugo Haasem, K. H. Hilarem ve funkci šéfa činohry a ředitelství Národního divadla vyplývá, že díky filmovým závazkům si Haas svou divadelní kariéru do roku 1935 komplikoval a mistry ji dokonce riskoval.

Škoda jen, že tyto pozoruhodné materiály ne-

2) Srov. Ivan Klimeš, Kulturní průmysl a politika. Vývoj v Československu. In: Gernot Heiss – Ivan Klimeš, *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let. Bilder der Zeit. Tschechischer und österreichischer Film der 30er Jahre*. Praha – Brno: NFA 2003, s. 310–315.

3) Například František Černý ve svých akademických Dějinách českého divadla vidí za cíleným omezováním filmových aktivit členů činoherního souboru poněkud abstraktnější vysvětlení. Národní divadlo tak podle něj činilo „v zájmu zachování specifiky jevištního hereckého projevu“. František Černý, *Dějiny českého divadla IV. Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace*. Praha: Academia 1983, s. 360.

mají svůj pandán v Oddělení písemných archiválií Národního filmového archivu. Rámcové smlouvy s herci, stejně jako účetní výkazy k jednotlivým filmům, z nichž se dají konkrétní honoráře vyčíst, se objevují až ve druhé polovině 30. let, například smlouvy s herci pro film *ČECH PÁNEN KUTNOHORSKÝCH* (r. Otakar Vávra, 1938). Obchodní stránka herecké kariéry je pak nejlépe podchycena v archiváliích z období Protektorátu Čechy a Morava. Centrální dozor nad kinematografií vykonávalo Českomoravské filmové ústředí (ČMFÚ), jemuž musely filmové společnosti hlásit veškeré finanční operace. Například Lucerna-film musel v některých případech vysvětlit, proč konkrétní herci dostali uvedený honorář; takto se alespoň v náznaku rozkrývají informace o odměňování herců a jejich dlouholetých kontraktech.

I přes svou fragmentárnost nám tyto materiály umožňují vidět herce v jejich praktickém fungování; stranou všech tezí o uměleckém poslání a hereckém étosu.

Šárka Gmíterková

Archeografický úvod:

Dokumenty shromážděné v této edici pocházejí všechny z Národního archivu v Praze, z fondu Národní divadlo, ze složky Hugo Haas. Většina textů, tedy ty adresované Haasovi ze strany divadla, jsou prosté strojopisy, dokumenty, jejichž původcem bylo Ministerstvo školství a národní osvěty, jsou též strojopisy, avšak vepisované do předtištěných listů s hlavičkou ministerstva. Dopisy podepsané Hugo Haasem jsou perem psané rukopisy.

V přepisu jsme se pokusili zachovat co nejvěrnější grafickou podobu textů, tedy včetně velikosti a typu písma, odsazování, podtržení a podobně. Zachováváme též nesjednocené psaní uvozovek (anglický typ, kombinace jednoduchých a obyčejných uvozovek). S ohledem na zachování jazykové osobitosti dobového textu ponecháváme též zvláštnosti na všech jazykových rovinách: zápis slov sezona, premiera bez zdĺoužení, slova difference, tekstová (zkouška), kon-

covka -ti v infinitivu sloves a další. Upravovali jsme jen interpunkci.

Texty jsou doplněny poznámkovým aparátem připomínajícím některá specifika zápisu, rozvedeny a kontextualizovány jsou též údaje týkající se konkrétních zmiňovaných divadelních představení, filmů a osob v korespondenci zainteresovaných či jinak zmiňovaných.⁴⁾

Přepsala a poznámkami opatřila

Lucie Česálková.

4) Pro tuto práci posloužila zejména databáze Národního divadla dostupná online <<http://archiv.narodni-divadlo.cz>>, [cit. 20. 2. 2012].

Dovolená k filmování

V Praze, 20. března 1930.

Ředitelství Národního divadla
v P r a z e .

Navrhuji, aby byl angažován ode dne 1. dubna 1930 p. Hugo H a s s , který se všestranně osvědčil v oboru rolí charakterních i komických, na dobu dvou let, a to s platem 42.000 Kč v roce prvním a 45.000 Kč v roce druhém, s povinností 120 vystoupení ročně a honoráři 40 Kč přes tento počet.

V dokonalé účtě

[podpis K. H. Hilar]

šéf činohry.

V Praze, 19. května 1930.

Vážený pane !

Z výkazu o zkouškách bylo konstatováno, že Vaše absence jsou nejčastější ze všech členů ensemblu. Omlouváte se sice nemocí, ale jednak nikdy jste nepředložil instrukcí divadelní žádáního lékařského vysvědčení, jednak omlouváte se způsobem, který rovněž neodpovídá instrukcím. Žádám Vás, abyste zkoušku vynechával jen v případě nejkrajnější nutnosti. Speciálně ve hře „Roztomilá nepřítelkyně“¹⁾ jest Vaše nepřítomnost osudná, ježto se nemůže bez Vás zkoušeti.

S veškerou úctou²⁾

p. Haas³⁾

- 1) Inscenace hry Andrého Paula Antoineho, hrána v sezóně od konce května do konce září 1930. Spolu s Haasem v roli Druhého nebožtíka v ní hrála mimo jiné též Jiřina Štěpničková, alternující s Boženou Půlpánovou v roli Dcery.
- 2) Vlastnoruční podpis na tomto místě chybí.
- 3) V jiné korespondenci je na tomto místě uvedeno „p. Hassovi“.

V Praze, 29. října 1931.

Vážený pane !

Dostavil jste se do dnešní zkoušky na hru „Alžběta Anglická“⁴⁾ po mnoha absencích, ale vzdálil jste se ještě dříve, než došlo na Váš výstup, takže jsem opět musel zkoušet Vaše scény bez Vás. Omluvil jste se nervovou indisposicí, bylo však zjištěno, že jste byl jinak a mimo divadlo zaměstnán, a sice v atelieru A. B., jak bylo svědecky zjištěno. Budete-li nadále pokračovati v tomto umělce nedůstojném chování, podám o tom zprávu nadřízenému ministerstvu, aby z Vašeho chování odvodilo disciplinární důsledky. Závěrkem konstatuji, že rovněž dne 23. října divadelní lékař, jenž Vás navštívil v důsledku Vaší předstírané nemoci, Vás nezastihl doma a bylo mu rovněž řečeno, že filmujete.

S úctou
šéf činohry.⁵⁾

p. Haasovi

Velectěný pane šéfe!⁶⁾

Uvažoval jsem o své situaci (že po 3 měsíce v plné sezoně nejsem k potřebě) a došel jsem k názoru, že toto ponížení, jež má být asi trestem, ačkoliv jste mne už trestal mimořádně vysokými pokutami, si rozhodně nemohu dát líbit.

Jsou-li Vaše osobní důvody tak silné, že mne chcete trestat umělecky, mohu se jen bránit svými možnostmi, totiž nedat se degradovat a raději se odklidit z cesty. Koncem sezony mi dochází smlouva, čímž jsou naše veškeré difference ukončeny. Dovoluji si vrátit Vám roli do Nezvala, jelikož nepovažuji tuto epizodu za náhradu tříměsíční nečinnosti. Najde-li se pro každého role, může se určitě najít i pro mne. Mimo to jsem informován, že silně brojíte proti každému obsazení mnou, což považuji za animositu bez uměleckých důvodů.

Dovolím si přinést Vám lékařské vysvědčení o mém nervovém stavu, které mne nutí odjet na několik dní do sanatoria do Gräufenberku.

S projevem
dokonalé úcty
oddaný
[podpis Hugo Hass]

Praha 19 – II. – 32.

4) Inscenace hry Ferdinanda Brucknera, hrána v sezoně 1931/32. Spolu s Haasem v roli Bacona v ní mimo jiné účinkovali i další s filmem spjatí herci (Jaroslav Vojta, Ladislav Pešek).

5) Vlastnoruční podpis na tomto místě chybí.

6) Dopis Huga Haase je perem psaným rukopisem.

V Praze, 20. února 1932.

Vážený pane!

Váš dopis ze dne 19. t.m. jest opět výrazem Vaší umělecké nervosy. Nemám žádných osobních důvodů proti Vám vystupovati, právě naopak, těším se z Vašeho výborného uměleckého rozvoje v Národním divadle. Na důkaz toho posílám Vám roli Rius O'Neila do hry „Manžel či milenec“.⁷⁾ Avšak tím není řada úkolů, které pro Vás chystám, vyčerpána. Jest čirou shodou okolností, že jste v poslední době nehrál častěji, myslím si však, že to bylo spíše ve Vašem přání, pokud Vás rozptylovaly Vaše závazky filmové. Věc neshod při „Alžbětě Anglické“⁸⁾ pokládám za likvidovánu a žádám, abyste se ujal role Sokrata,⁹⁾ bez Vás nemyslitelné.

S pozdravem

Váš¹⁰⁾

p. Haasovi

7) Šlo o roli Rimse O'Neila (v originále je tedy chybný zápis) ve hře *Manželství na výpověď* podle předlohy Maxwella Andersona, uváděné od dubna do srpna 1932.

8) Viz pozn. č. 4.

9) Hilar zde mluví o roli Strýce Sokrata z *Milenců z kiosku* podle předlohy Vítězslava Nezvala, uváděných od března do května 1932.

10) Vlastnoruční podpis na tomto místě chybí, jde však opět o šéfa činohry K. H. Hilara (1885–1935).

V Praze dne 26. listopadu 1932.

Ředitelství N.D.

V rozhovoru se šéfem činohry asi před 10 dny odvolával se člen činohry p. Hugo Haas na svou rozrušenost vzhledem k nemoci své matky. Když pak svoji matku skutečně z Prahy do Brna převzl, uchází se p. Haas o dovolenou k filmování.

Připomínám tu okolnost, že tato žádost o povolení k filmování v hlavní sezoně je neslučitelná s pracovní intenzitou personálu v době finanční krise divadla, o níž je umělecká správa stále informována přípisem ministerstva.

Dovolené p. Haasovy z nejrůznějších důvodů jsou velice časté. Naposled měl p. Haas dovolenou v době studia hry *„Let královny“*¹¹⁾ 14.–16. října, kterou o své újmě ještě o den prodloužil.

Jmenovaný má býti ihned po premiéře *„Walewské“*¹²⁾ zaměstnán ve hře *„Pan Grünfeld a strašidla“*¹³⁾

Závěr: Chce-li ředitelství znovu projevit benevolenci vůči žadateli s ohledem na jeho vynikající výkony a nepříznivý nervový stav, bylo by lze o tom uvažovati se stanoviska umělecké správy činohry jen s tou podmínkou:

a/ že by docházel do zkoušek na hru *„Pan Grünfeld a strašidla“* v zkušební době, vzhledem k jeho filmovací kolisi upravené,

b/ že se úlohu tuto zavčas naučí,

c/ že naprosto neprodlouží žádanou dovolenou od 5. do 18. prosince.

Šéf činohry:¹⁴⁾

11) Ve hře *Let královny* podle Jaroslava Hilberta účinkoval Haas od konce října 1932 do konce ledna 1933 v roli Oskara Rosenbauma. Režisérem tohoto představení byl Vojta Novák.

12) Hra *Walewská a Napoleon* Johana Bojera měla ve Stavovském divadle premiéru 29. listopadu 1932, Hugo Haas v ní neúčinkoval.

13) Ve hře *Pan Grünfeld a strašidla* podle Olgy Scheinpflugové hrál Hugo Haas v režii Karla Dostala roli Pana Maxe Grünfelda. Představení se hrálo desetkrát od ledna do února roku 1933.

14) Vlastnoruční podpis na tomto místě chybí.

MINISTERSTVO

ŠKOLSTVÍ A NÁRODNÍ OSVĚTY

V Praze dne 2. prosince 1932

Č. j. 148.249/32-V/2.

Při odpovědi budiž toto číslo jednací uvedeno.

O každé věci pište samostatně.

Věc: Praha, Národní divadlo.

H. Haas, dovolená za účelem filmování.

Odpověď k čís. 1870/32 ze dne 30. XI. 1932

Přílohy – –

Ředitelství Národního divadla

v P r a z e .

Ministerstvo školství a národní osvěty svoluje k Vašemu návrhu, aby byla H. Haasovi dána od 5. do 18. prosince 1932 [dovolená]¹⁵⁾ k účinkování ve filmu „Okénko“¹⁶⁾ Olgy Scheinpflugové pod podmínkou, že dostojí i v této době všem povinnostem ve zkouškách i představeních.

Za ministra:

[podpis Wirtl]

[razítko Národní divadlo v Praze

dne 2 – XII. 1932

Čís. jedn. 1888/... příl.]

V Praze dne 22. června 1933.

Pan Hugo H a a s , člen činohry Národního divadla
v P r a z e .

Vážený pane,

prosím, abyste přišel ke mně podepsat smlouvu. Vzhledem k rozpočtu nemohu sice ani po novém projednání věci Vám navrhnouti zvýšení, ač bych to jinak velmi rád učinil. Prosím, abyste mi přesným zachováním zkušebních povinností umožnil, aby při nejbližší příležitosti, kdy příznivější situace rozpočtu to dovolí, třebaž ještě před uplynutím tohoto smluvního období, mohly být Vaše požitky příznivěji upraveny. K Vaší gázi se bude přihlížeti při projednávání Vašich žádostí o povolení k účinkování ve filmu a pod.m pokud to nebude divadelnímu provozu na újmu.

Jsem se srdečnými pozdravy Vám oddaný¹⁷⁾

15) Slovo dovolená v originále není.

16) Vladimír Slavínský (1933), Haas v roli docenta Jakuba Johánka.

17) Vlastnoruční podpis na tomto místě chybí, jde však opět o šéfa činohry K. H. Hilara.

Ředitelství

Národního divadla v Praze

Č. j. 1535

V Praze dne 23. července 1933.

Věc:

Haas Hugo člen činohry¹⁸⁾ Národního divadla.

Obnovení smlouvy.

Přílohy: Návrh smlouvy s opisem.

Ministerstvu školství a národní osvěty v Praze !

Na základě předběžného projednání dovoluji si předložiti podepsaný návrh na obnovení smlouvy s členem výše uvedeným na období od 1. srpna 1933 do 31. července 1934, žádaje o schválení a vrácení návrhu se schvalovací doložkou.

Celkové, dosud zjištěné příjmy tohoto člena byly 48.000 Kč

Novým návrhem se upravují na 44.800 Kč

Z toho vyplývá tedy na roční období úspora 3.200 Kč

(v této úspoře dosavadní srážka podle zák. č. 204 Sb. z. a n. 32 3.200 Kč

další žádné Kč)

Ředitel

22.VI. [podpis Stanislav Mojžíš Lom]¹⁹⁾

18) Jde o částečně předtištěný formulář do něž bylo perem vepsáno jméno „Haas Hugo“ a z možností člen „opery“, resp. „činohry“ přeškrtnáno „opery“.

19) Stanislav Mojžíš Lom (1883–1967).

SMLOUVA.

Mezi ředitelstvím Národního divadla v Praze se strany jedné
a panem Hugo Haasem se strany
druhé byla dnešního dne uzavřena tato smlouva:

§ 1. Pan Hugo Haas zavazuje se na
každém divadle nebo jevišti spravovaném ředitelstvím Národního divadla jako člen
činohry

podle nařízení ředitelství divadla účinkovati a podvoluje se všem u divadla již platným neb příštím předpisům divadelním (instrukcím) a pensijního řádu pro zaměstnance Národního divadla v Praze, které uznává za integrující část této smlouvy.

§ 2. Tato smlouva počne dnem 1. srpna 1933
a potrvá do 31. července 1934.

§ 3. Tato smlouva nabývá platnosti teprve po schválení ministerstvem školství a národní osvěty a připojení jeho schvalovací doložky.²⁰⁾

§ 4. Za správné zachování všech zde stanovených článků smlouvy bude
p. Hugo Haasovi vypláceno
pokladnou Národního divadla v měsíčních lhůtách předem ročně po odečtení
srážek podle zákona č. 204/32 Sb. z. a n.

Kč 44.800.– slovy čtyřicetčtyřicíceosmset korun čsl.

Za tyto služební požitky jest pan Hugo Haas
povinen k 100 vystoupením ročně. Vystoupení přes tento počet honorují se částkou
Kč sto za vystoupení.

Vystoupení čítají se vždy od 1. července do 30. června příštího roku.

§ 5. Pan Hugo Haas je povinen účinkovati při
představeních bez ohledu na to, zda představení jest vysíláno rozhlasem či nikoliv.

Ministerstvo školství na národní osvěty.

Čj. 86.782/34.

Schvaluje se!

V Praze dne 7. srpna 1934.

Ministr:

[razítko, podpis]²¹⁾

20) Část textu po kurzívě obyčejným písmem připsána v originálním dokumentu do formuláře na psacím stroji, přičemž původní text formuláře kurzívou za počátečním „Tato smlouva [...]“ byl přeškrtnán strojopisem křížky a původně zněl: „[...] váže obě strany dnem podpisu.“

21) Datace schválení poněkud neodpovídá — jednalo by se o smlouvu schválenou více jak rok poté, odkdy měla platit. V případě, že by byla podepsána již roku 1933, byl by příslušným schvalujícím ministrem Ivan Dérer (1884–1973), o rok později ovšem Jan Krčmář (1877–1950).

MINISTERSTVO

ŠKOLSTVÍ A NÁRODNÍ OSVĚTY

V Praze dne 10. května 1933.

Č. j. 54.367/33-V/2.

Při odpovědi budiž toto číslo jednací uvedeno.

O každé věci pište samostatně.

Věc: Praha, Národní divadlo.

Hugo Haas, člen činohry, účinkování ve filmu

Odpověď k čís. 1054/33 ze dne 8. V. 1933.

Přílohy – –

Ředitelství Národního divadla

v P r a z e.

Ministerstvo školství a národní osvěty svoluje, aby Hugo H a a s účinkoval v měsíci květnu t. r. ve filmu „Madla z cihelny“,²²⁾ avšak bez újmy zkoušek a představení v divadle.

Za ministra:

[podpis Wirtl]

Vyřízeno na formuláři čís. poř. 323

Ad acta 12/V 33²³⁾

[razítko Národní divadlo v Praze

dne 12. V. 1933

Čís. jedn. 1127/... příl.]

Velevážený pane řediteli!

Prosím, abyste mi laskavě umožnil, abych směl od 21. t. m. filmovat. Filmování potrvá 8–10 dní. Jsem zaměstnán pouze v „Browningové“²⁴⁾ a jelikož tato hra bude mít aspoň 30 zkoušek, budu mít dost času, abych zmeškané dohonil. mám v celé hře tři dialogy s pí. Sedláčkovou, takže má pan šéf jistě dosti práce, při níž by mne těch pár dní mohl postrádat. Jedná se pouze o jeho dobrou vůli, a proto Vás uctivě prosím, velectěný pane řediteli, abyste mi v této záležitosti laskavě pomohl.

S projevem

velké úcty

oddaný

[podpis Hugo Haas]

Praha 20./ IX. 33

22) Vladimír Slavínský (1933), Haas v roli barona Jana Dolanského.

23) Dopsáno rukou.

24) Ve hře *Alžběta Browningová* autora Rudolfa Besiera, již činohra Národního divadla uváděla od listopadu 1933 do února 1934, Haas podle dochovaných materiálů nakonec vůbec nehrál.

[razítko: Panu chéfu činohry k vyjádření.
Dne 20. ZÁŘÍ 1933]

Nelze dávat svolení k filmování p. Haasovi, poněvadž jest zaměstnán jednak v hlavní roli nejbližší novinky Dvojspřeží,²⁵⁾ jednak v hlavní úloze hry Alžběta Browningová.²⁶⁾ Pokud se této hry týče, jest jmenovaný na omylu, že bude mít 30 zkoušek. Stačila by polovina, s tou podmínkou, že se p. Haas bude doma na zkoušky připravovati náležitým memorováním a že bude celý zkušební čas k dispozici, docházejе včas a ve stavu soustředěnosti. — Vedle těchto dvou rolí budu nucen přidělit p. Haasovi roli Kapucína ve hře Valdštýn,²⁷⁾ potrvá-li ještě nemoc p. Rašilova. — Proto žádám, aby p. Haas upustil od ohlášeného filmování, nebo je přeložil o měsíc později.

Dne 21. září 1933. [podpis Hilar]

zpět p. šéfu činohry²⁸⁾

Protože nechci v zájmu autority ředitelství podnikat kroky [...],²⁹⁾ dávám k úvaze, lze-li s p. Haasem smluviti zkoušky na Dvojspřeží³⁰⁾ tak, aby jeho filmování bylo stanoveno před většími zkouškami na Browningovou.

[podpis Stanislav Mojžíš Lom]

Pan Haas musí převzít ještě roli Kapucína ve Valdštejn³¹⁾ za p. Rašilova, který nejméně do 2. října jest podle lékařského projevu práce neschopen. [podpis: Hilar]

25) Inscenace hry Edwarda Poora Montgomeryho, hrána v sezóně 1933/34. Spolu s Haasem v ní mimo jiné účinkovali i další s filmem spjatí herci (Rudolf Deyl, Antonie Nedošínská, Jiřina Šejbalová, Jiřina Štepničková).

26) Viz pozn. č. 24.

27) Ve hře uváděné jako *Valdštejn* (hra Friedricha Schillera), uváděné v režii Karla Dostala od října 1933 do února 1934, Hugo Haas podle dochovaných materiálů neúčinkoval, v roli Kapucína vystupoval Jaroslav Vojta.

28) Následující část až do podpisu vepsána rukou.

29) Nečitelné.

30) Viz pozn. č. 25.

31) Viz pozn. č. 27.

V Praze dne 30. září 1933.

Vážený pane,

Pro slib, který jsem Vám dal při podpisu smlouvy, jsem Vaše oznámené filmování neprojednal obvyklým způsobem, (na kterém ministerstvo jinak trvá), a tak mlčky je vyřídil.

Nyní máte roli ve „Dvojspreží“³²⁾ a jistě s ochotou svých kolegů, zkoušet také v mimořádné době, ji nastudujete a krásně provedete.

Mám však ještě jednu bolest. Ať mi odpovíte na ni kladně či záporně, prosím, abyste ji uvážil. Jde o roli Kapucína ve Valdštejnu,³³⁾ která po mém názoru, ač³⁴⁾ časově omezena na určitý výstup, je³⁵⁾ tak důležitá, že této scéně dává ráz. Pan Vojta, ačkoliv má Buttlera,³⁶⁾ by byl ochoten ji sehrát také, tedy Vám docela upřímně říkám, že náhradu máme. Mně však záleží na obsazení nejlepším, a proto pro tu roli žádám Vás.

Také z důvodů osobních pořád věřím, že v Haasovi je daleko více, než jeho konverzačky a filmy. Taková světová role, jakou Kapucín je, by Vás na ráz zase ukázala v jiném světle. Tak co tomu říkáte?

Se srdečným pozdravem³⁷⁾

Pan Hugo Haas,
člen činohry Nár. div.
v Praze.

NB. Pan režisér Dostal³⁸⁾ požaduje od Vás
bezpodmínečně: 1 zkoušku aranžovací v
pondělí ráno /nejpozději v úterý ráno/, a pak
ovšem účast Vaši na hlavní zkoušce a
generálce.

32) Viz pozn. č. 25.

33) Viz pozn. č. 27.

34) Přepsáno rukou za původní „je sice“.

35) Přepsáno rukou za původní „ale“.

36) Role Buttlera byla druhou rolí Jaroslava Vojty v téže hře, tedy ve *Valdštejnovi*.

37) Vlastnoruční podpis na tomto místě chybí, jde však opět o šéfa činohry K. H. Hilara.

38) Karel Dostal (1884–1966).

V Praze dne 3. října 1933.

Ředitelství N.D.

Režisér hry „Dvojspřeží“³⁹⁾ dr. Svoboda⁴⁰⁾ oznamuje, že potřebuje naprosto nutně jevištní zkoušku v den premiery, ve čtvrtek dne 5. října, a to proto, že představitel hlavní mužské role p. Haas po dobu všech zkoušek filmoval a dostavil se do zkoušky až v pondělí dne 2. t. m., to jest čtyři dny před premierou, aniž se zúčastnil zkoušek ve čtvrtek 28. září a v neděli 1. října, /sváteční dny/ které s ním byly smlouveny.

Režisér konstatuje, že tři jevištní zkoušky za těchto okolností na hru, která má čtyři dekorace, jsou naprosto nedostatečné. Podle dnešního stavu studijního nemůže ručit za zdar premiery bez úplné jevištní zkoušky ve čtvrtek 5. října.

Doporučuji, aby se žádosti režiséra dra Svobody vyhovělo, jelikož je zcela oprávněná. Poněvadž není možno s termíny činoherních premier již pohnouti, doporučuji, aby operní premiéra Kříčková byla posunuta se dne 10. na středu 11. t. m. a aby ve čtvrtek dne 5. byla dána činohře obě jeviště Národního i Stavovského divadla k účelům zkušebním.⁴¹⁾

Šéf činohry:⁴²⁾

Ředitelství
Národního divadla v Praze

Č. j. 2397/33.

Toto číslo budiž při každé odpovědi udáno.

V Praze dne 8. listopadu 1933.

Věc: Člen činohry H. Haas.

K čís:

Přílohy:

Panu šefu činohry.

Vzhledem k Vašemu podání týkajícímu se člena činohry H. Haase ze dne 21. října žádám, přihlížeje také k projednávání v Komisi, o konkrétní návrh s připomenutím, že při postupu do krajních důsledků musím ovšem trvati na tom, aby byl předem připraven repertoár s obsazením, které součinnosti p. Haase nevyžaduje.

Ředitel:

[podpis Stanislav Mojžíš Lom]

39) Viz pozn. č. 24.

40) Milan Svoboda (1883–1948).

41) Opera *Strasidlo v zámku* podle Jaroslava Kříčky (v režii Hanuše Theina) měla podle dochovaných materiálů skutečně premiéru již 10. října 1933. K žádanému posunu tedy nedošlo.

42) Vlastnoruční podpis na tomto místě chybí, jde však opět o šéfa činohry K. H. Hilara.

V Praze dne 10. prosince 1934.

Vážený pane,

šéf činohry dnes oznámil, že se zdráháte absolvovati předepsané hudební i textové zkoušky na hru „Fidlovačka“⁴³⁾ a poukazujete na převzatý závazek filmový.

Pan šéf činohry dříve než mi to oznámil se pokoušel z dobré vůle, aby za Vás získal náhradu. To se však nepodařilo.

Nehledíc ani k tomu, že obnovená „Fidlovačka“ vyžaduje zvláštní pozornosti jakožto slavnostní představení pod protektorátem vlády na paměť vzniku hymny „Kde domov můj?“, stejně jako předcházející mu vojenské představení, nemohu vůbec uznat Vašich filmových závazků, převzatých bez předchozího souhlasu ředitelství Národního divadla, a žádám Vás s veškerou rozhodností, abyste se zúčastnil všech předepsaných zkoušek a představení „Fidlovačky“.

Nestane-li se tak, byl bych nucen to pokládat i za těžké porušení členských povinností služebních, odůvodňující okamžité zrušení Vaší členské smlouvy s Národním divadlem.

Vyslovuji pevné očekávání, že k tomu nedojde a že uvážíte, s jakým nepříznivým posouzením by se setkalo Vaše jednání u veřejnosti.

Panu Hugo Haasovi,
členu činohry Národního divadla
v Praze.

Panu šéfu činohry
na vědomí.
[podpis]

Ministerstvu školství a národní osvěty

v Praze.

Člen činohry Hugo Haas žádá podáním ze dne 12. t. m. o povolení filmovati od 13. do konce měsíce.

Šéf činohry souhlasí s podmínkou, že žadatel učiní zadost všem povinnostem při představeních i zkouškách.

Jde zejména o důležitou úlohu Jammerweila ve hře J. K. Tyla „Fidlovačka“, která se nově připravuje k oslavě 100letého výročí národní hymny „Kde domov můj“, a má býti předem provozována výlučně pro čsl. vojsko v sobotu dne 15. t. m. odpoledne.⁴⁴⁾

Vzhledem k tomu navrhuji tedy, aby členu činohry Hugonu Haasovi bylo sice uděleno žádané povolení účinkovati ve filmu v době od 13.–31. tohoto měsíce, ale s výslovnou výminkou, že učiní zadost všem povinnostem při představeních i zkouškách, a zejména také pokud jde o nově připravenou hru J. K. Tyla „Fidlovačka“.

14./XII. 1934
[podpis]

43) Hru *Fidlovačka* mělo Národní divadlo nastudováno od roku 1932 v režii K. H. Hilara, s Hugo Haasem v roli Ondřeje Jammerweila. Na prosinec 1934 byla po pauze od 25. 12. 1932 plánována obnovená premiéra u příležitosti stého výročí prvního uvedení písně *Kde domov můj* (21. 12. 1834).

44) Dne 15. 12. 1934 bylo představení prvně znovuobnoveno od 15 hodin, další veřejné uvedení se uskutečnilo v den výročí, 21. 12. 1934, v 19.30 hodin, další následovala v průběhu prosince 1934 a ledna 1935, navíc pak na přelomu června a července 1935.

Film-Klub (1939–1956)

Na počátku byla touha a potřeba založit zájmový spolek „filmařů“, klub, kde by se pěstovala společenská setkání všeho druhu, kde by členové měli možnost navazovat nové kontakty v rámci své profese i napříč hranicemi a kde by se jim též dostalo kulturního vyžití.

Toto přání mnohých zaměstnanců filmového průmyslu se podařilo zrealizovat v květnu roku 1943, konkrétně 8. května, kdy generální velitel neuniformované protektorátní policie (Der Generalkommandant der nichtuniformierten Protektoratspolizei) dr. Weinmann schválil stanovy spolku, německy zvaného *Film-Klub, Gefolgschaftsheim der Filmschaffenden in Böhmen und Mähren*, českým názvem *Film-klub, domov filmových pracovníků v Čechách a na Moravě*. Nedlouho poté, dne 12. května téhož roku, přijalo zprávu o založení Film-Klubu spolu se stanovami policejní ředitelství v Praze. Nově vzniklý spolek byl zapsán do spolkového katastru.¹⁾

Účelem spolku dle schválených stanov bylo „podporovati filmový obor v Čechách a na Moravě; podporovati vztahy mezi filmovými tvůrčími pracovníky různých odvětví filmové tvorby; hájiti sociální zájmy filmových tvůrčích pracovníků a podporovati zařízení, která slouží k podpoře filmového oboru“. Členství bylo několika typů: řádným členem mohla být jakákoliv osoba (fyzická i právní) činná ve filmovém oboru, mimořádným členem osoba činná v oboru příbuzném filmovému, zakládajícím členem ten, kdo jednou pro-

vždy zaplatil členský příspěvek určený předsedou a splňoval předpoklady řádného člena, a čestným členem významná osobnost se zásluhami o film. Mezi mimořádné členy byli přijati i mnozí umělci cizí národnosti (především říšské), kteří natáčeli na území protektorátu. Od typu členství se pak odvíjela výše členských příspěvků, které tvořily spolu s dary jediné hospodářské prostředky spolku. Jako zakládající členové byly přijaty nejvýznamnější filmové společnosti působící na území protektorátu — Prag-Film, Bavaria, Lucernafilm, Nationalfilm, Wien-Film, Terra-Film a Ufa-Film — jejichž jednorázové členské příspěvky ve výši minimálně 20 000 korun byly hlavním zdrojem spolkového rozpočtu. V případě zrušení spolku (z rozhodnutí předsedy či nařízením úřadu) mělo jeho jmění připadnout Českomoravskému filmovému ústředí. Spolkovými orgány pak podle stanov byli předseda, jenž byl jmenován vždy jen na jeden rok vedoucím oddělení Kulturpolitik u Německého státního ministra v Čechách a na Moravě, místopředseda a valná hromada. Předsedou Film-Klubu byl po celou dobu jeho existence jeho zakladatel Ing. Anton Zankl. Místopředsedou byl nejprve ustanoven člen Národního divadla Rudolf Deyl, ale již 18. října 1943 jej ve funkci vystřídal jeden z dosavadních jednatelů Jan Sviták. Vzhledem k tomu, že vedení spolku bylo silně proněmecké, plnil Film-Klub nenásilnou formou i funkci dohledu nad českými filmovými pracovníky.²⁾

1) Archiv hlavního města Prahy (dále jen AHMP), fond Magistrát hlavního města Prahy II. (dále jen f. MHMP II.), odbor vnitřních věcí, spolkový katastr, k. 1006, spis sign. XXII/2981, bez foliace.

2) Národní filmový archiv (dále jen NFA), fond Film-Klub (dále jen f. Film-Klub), k. 1, inv. č. 2, fol. 1–2; inv. č. 3, fol. 1–2, 4, 7, 10.

Klubovní místnosti se po celou dobu fungování spolku nacházely v paláci Lucerna ve Vodičkově ulici čp. 36 v Praze. Dochovaný účet svědčí o vynaložení 618 834 korun na adaptační práce a zařízení místností včetně zásob vína a lihovin. Další vybavení včetně obrazů a koberců bylo vypůjčeno z Rudolfiny. V Rudolfinu byly též uschovány již zmíněné zásoby alkoholických nápojů. Společenská setkání filmových pracovníků se konala ve vskutku reprezentačních prostorách.³⁾

První otevírací den v prostorách Film-Klubu proběhl již 1. května roku 1943. Dochovaná návštěvní kniha přináší svědectví o přítomnosti mnoha osob zvučných jmen, příležitostně i v doprovodu jejich drahých poloviček.⁴⁾ Být členem Film-Klubu bylo přáním mnohých, přihlášek v počátcích spolku bylo podáno nespočet a členská základna se rychle rozrůstala. Bez prokázání se členskou legitimací nebyl nikdo do prostor klubu vpuštěn, výjimku mohl udělit pouze předseda vyhotovením propouštěcího listu.⁵⁾

Po důležitém kroku schválení stanov 8. května 1943 bylo přistoupeno k svolání ustavující valné hromady v klubových prostorách na 1. listopadu téhož roku.⁶⁾ Z dochovaných písemností spolku není možné zjistit, zda se ustavující valná hromada opravdu konala, jisté však je, že oznámení o svém ustavení spolek pražskému policejnímu ředitelství nedoručil, tudíž ani nikdy nenabyl právní existence.⁷⁾ Nadále však působil jako společensko-politický organizátor setkávání. Kromě každodenních společenských setkání spolek nabízel i další kulturní vyžití. Konaly se zde recepce při příležitosti otevírání divadel, koncertů a filmových premiér, silvestrovské oslavy a společenské večery s hudebním doprovodem. Nastalo byl spolkem zaměstnán jeden houslista a dva klavíristi.⁸⁾

Konec druhé světové války znamenal i konec Film-Klubu. Již 9. května 1945 byli převzetím a zajištěním majetku spolku Českou národní radou pověřeni dr. František Papoušek a Jindřich Elbl, funkcionáři Národního výboru českých filmových pracovníků. Po právní stránce Film-Klub nikdy neexistoval, ovšem bylo třeba se vypořádat s majetkovými záležitostmi spolku. Situace to nebyla jednoduchá, proto likvidace Film-Klubu dlouho stagnovala. Impuls ke zrychlení likvidace podalo až Českomoravské filmové ústředí v likvidaci, které koncem roku 1946 žádalo ministerstvo informací o převod aktivního zbytkového majetku zrušeného spolku, jak bylo zakotveno ve stanovách Film-Klubu. Ministerstvo následně 29. ledna 1947 jmenovalo likvidátory Film-Klubu Jarolíma Pavelce a Václava Františka Rendlu, bývalého tajemníka spolku.⁹⁾ V březnu téhož roku byl Film-Klub vymazán ze spolkového katastru, avšak jeho majetkoprávní likvidace pokračovala nadále.¹⁰⁾

J. Pavelec a V. F. Rendla stáli před nelehkým úkolem vypátrat a získat zpět veškerý majetek Film-Klubu, v čemž byli úspěšní pouze zčásti, neboť Němci část vybavení odvezli a část byla zničena či zcizena během Pražského povstání. Následně probíhal spor o to, komu majetek zrušeného spolku náleží. To bylo hlavní náplní činnosti nových likvidátorů, od 12. února 1949 dr. Karla Myšky a po jeho smrti od 22. června 1950 JUDr. Václava Šefrny, úředníka z úseku Hospodářství a správa Československého státního filmu. Jak dokládají dochované písemnosti ve fondu, ještě roku 1952 nebyla likvidace Film-Klubu dokončena. Absence dalších pramenů je příčinou nejasností ohledně ukončení likvidace.¹¹⁾

Písemnosti z činnosti Film-Klubu, dochované ve fondu o rozsahu dvou kantonů, svědčí přede-

3) NFA, f. Film-Klub, k. 1, inv. č. 3, fol. 1, 10; k. 2, inv. č. 12, fol. 1–17; inv. č. 13, fol. 1–5; inv. č. 21, fol. 11.

4) NFA, f. Film-Klub, k. 1, inv. č. 1; k. 2, inv. č. 15, fol. 1.

5) NFA, f. Film-Klub, k. 1, inv. č. 3, fol. 1, 5–6; inv. č. 4; inv. č. 5; inv. č. 6, fol. 1–5, 7, 16, 19–21, 27, 42, 46.

6) NFA, f. Film-Klub, k. 1, inv. č. 3, fol. 10.

7) AHMP, f. MHMP II., odbor vnitřních věcí, spolkový katastr, k. 1006, spis sign. XXII/2981, bez foliace.

8) NFA, f. Film-Klub, k. 1, inv. č. 3, fol. 2, 12; inv. č. 6, fol. 10, 28, 31; k. 2, inv. č. 18, fol. 37.

9) NFA, f. Film-Klub, k. 2, inv. č. 22, fol. 1, 5–6, 23–25.

10) AHMP, f. MHMP II., odbor vnitřních věcí, spolkový katastr, k. 1006, spis sign. XXII/2981, bez foliace.

11) NFA, f. Film-Klub, k. 2, inv. č. 22, fol. 23–25, 29–30; inv. č. 23, fol. 1–2, 8–12; inv. č. 24, fol. 1–2, 5–6, 8–23; inv. č. 25.

vším o široké členské základně a snaze mnoha filmových pracovníků stát se součástí této do jisté míry vybrané společnosti. Další důležité informace může badatel vyčíst z dochovaného účetního materiálu a protokolů výpovědí některých účastníků setkání a zaměstnanců spolku, sepsaných až po skončení druhé světové války. Jen v menší míře se bohužel dochovaly písemnosti zachycující činnost spolku včetně korespondence. Likvidace a snahy o majetková vyrovnání jsou vcelku podrobně zdokumentovány v písemnostech z let 1945–1952.

Marcela Kalašová

„Cinefilové mají radši Howarda Hawkse“

25. ročník festivalu *Il Cinema Ritrovato*, 25. června až 2. července 2011

Podobně jako spřízněný festival němých filmů v Pordenone (*Le Giornate del Cinema Muto*) patří boloňská přehlídka k nejvýznamnějším místům setkávání filmových archivářů a akademiků z celého světa. Akce pořádaná boloňským městským filmovým archivem (*Cineteca di Bologna*) a sdružením *Mostra Internazionale del Cinema Libero* letos oslavila čtvrt století a k tomuto výročí rozšířila program o jedno plátno: vedle večerních promítání na boloňském hlavním náměstí, dvou sálů v samotném archivu a širokoúhlého kina *Arlecchino* se promítalo také v kině *Jolly*.

Představení na náměstí v týdnu konání festivalu jsou pouze začátkem projekcí trvajících celý červenec, volně přístupných široké veřejnosti a uváděných pod názvem *Sotto le Stelle del Cinema* (Pod hvězdami filmu). Nejen touto akcí se boloňský archiv už několik let snaží vycházet vstříc svému městu a jeho obyvatelům, upozornit na sebe, být v jejich každodenním životě přítomný a aktuální. Činí tak nejen divácky vděčnými snímky italské provenience,¹⁾ ale také unikátními projekcemi nově restaurovaných němých filmů s živým hudebním doprovodem.

Pravidelně se vrcholem večerních projekcí stávají ty doprovázené místním *Orchestra del Teatro Comunale di Bologna*. Například v loňském roce vedl orchestr Frank Strobel k nové verzi filmu *METROPOLIS* (Fritz Lang, 1927), s několika tisíci přihlížejících diváků zcela zaplňujících hlavní náměstí. Letos vedl těleso Timothy Brock k filmu

UPÍR NOSFERATU (F. W. Murnau, 1922), ke snímku *FANTOM OPERY* (Rupert Julian, 1925) představil svou původní partituru Gabriel Thibaudau. Jiné projekce na náměstí byly ojedinělé přítomností některého z tvůrců uvedených snímků. Bernardo Bertolucci přijel uvést svého *KONFORMISTU* (1970), představitel hlavní role Stathis Giallelis a současný objev mezinárodních festivalů Fatih Akin vystoupili před snímkem Elii Kazana *AMERIKA AMERIKA* (1963).

Jedním z nejintenzivnějších zážitků na otevřené scéně se pak stalo uvedení nově restaurované *CESTY NA MĚSÍC* Georgese Mélièse.²⁾ Péče o snímek se ujala francouzská společnost *Serge Bromberg Lobster Films* ve spolupráci s *Fondation Groupama Gan pour le Cinéma a Technicolor Foundation*. Práce na obnovení původních barev snímku z roku 1902 trvala 12 let, konečný restaurační zákrok, v rámci kterého bylo 13 375 filmových okének po jednom opraveno díky dnešní digitální technice, proběhl v roce 2010. Pro další distribuci je snímek k dispozici s hudebním doprovodem francouzské skupiny *Air*.

Projekce v krytých kinech jsou určené spíše přespolním odborníkům, ale ani těch není málo — už několik let se počet akreditovaných pohybuje kolem jednoho tisíce. Celkem v roce 2011 promítl festival 375 snímků během osmi dní.

Dva menší sály samotného archivu (nazvané *Mastroianni* a *Scorsese*) jsou vyhrazeny starším filmům. Proběhly zde jednak tradiční cykly jako *Cento anni fa* (Před sto lety)³⁾ nebo *Progetto Cha-*

1) Např. v roce 2009 přehlídka spaghetti westernů, letos mimo jiné filmy Roberta Benigniho.

2) V obnovené premiéře snímek otevřel také květnový festival v Cannes.

3) Program se skládá ze sto let starých filmů, v rámci tohoto vydání festivalu tedy z roku 1911.

plin (Projekt Chaplin).⁴⁾ Progetto Napoli (Projekt Neapol) sdružil snímky s nostalgickým pohledem na Itálii (třeba i zahraniční produkce) a tvorbu italských tvůrců v emigraci. Jak volně přitom tato kolekce chápe emigraci, dokázal vloni snímek *ITALIANAMERICAN* (1974) Martina Scorseseho. Dále zde byly prezentovány rozsáhlé soubory raných filmů (například režisérky Alice Guy, Alberta Capellaniho nebo Alessandra Blasettiho), a v neposlední řadě dokumentární snímky Erica Rohmera nebo filmy Borise Barneta, s titulem *Visioni poetiche del quotidiano* (Poetické vize všedního dne).

Kino Arlecchino v minulých letech uvádělo především širokoúhlé filmy,⁵⁾ na které později navázalo soubory filmů barevných a v letošním roce retrospektivou němých a prvních zvukových snímků Howarda Hawkse,⁶⁾ komediemi Luigiho Zampy⁷⁾ nebo přehlídkou socialisticky orientovaných snímků z evropských zemí.⁸⁾

Posledně jmenovaná přehlídka, sestavená péčí uměleckého ředitele festivalu Petera von Bagha, navazuje na snahy srovnávat žánry a témata napříč politickým spektrem a národními kinematografiemi, někdy i na obou stranách probíhajícího válečného konfliktu, jako v minulých cyklech *Cantando durante la guerra* (Zpívání ve válce, 2005), *La messa in scena della guerra* (Mise-en-scène války, 2004) nebo *La messa in scena della guerra fredda* (Mise-en-scène studené války, 2006).

Projekcí filmů Howarda Hawkse festival navázal na loňskou velmi úspěšnou retrospektivu filmů Johna Forda a předchozí soubory Josepha von Sternberga nebo Franka Capry. Právě Johnu Fordovi se vloni dostalo nebývalé pozornosti,

když se do programu dostala úctyhodná sbírka snad všech jeho přežívajících velmi raných němých a prvních zvukových snímků. Boloňský festival tak pokračuje v nabídce klasiků hollywoodské kinematografie v co možná nejucelenějších souborech, novému publiku a v nových kontextech.

Nové kino Jolly se stalo útočištěm pro barevné snímky.⁹⁾ Své diváky zde hledaly také projekce World Cinema Foundation, nadace, která se za předsednictví Martina Scorseseho soustřeďuje na prezervaci snímků opomíjených v plánech tradičně národně orientovaných archivů nebo z částí světa, kde nemají vlastní prostředky na restaurování. Věnují se například tureckým, egyptským nebo senegalským filmům. V roce 2011 uvedli v Boloni turecký snímek *PRAVIDLA HRANICE* (Hudutlarin Kanunu, 1966).

Vzpomínkou na legendárního režiséra byla přehlídka *Omaggio a Elia Kazan* (Pocta Eliu Kazanovi). Z jeho početné relativně skromné režijní tvorby vybrali pořadatelé snímky *MUŽ NA LANĚ* (1953), *DIVOKÁ ŘEKA* (1960) a *AMERIKO, AMERIKO* (1963). Mnohem větší pozornosti, alespoň co do počtu předvedených filmů a jejich časového rozpětí, se dočkal Conrad Veidt.¹⁰⁾ Výrazný herec byl představen nejen ve svých počátcích (v jednom z dílů seriálu z roku 1918 *DENÍK ZTRACENÉHO*), ve filmech zlatých německých 20. let 20. století (například *KABINET VOSKOVÝCH FIGURÍN* Paula Leniho, 1924), v slavném raně-zvukovém *KONGRES TANČÍ* (Erik Charell, 1931), ale i v pozdějších snímcích natočených v emigraci, v britských *VYZVĚDAČKA* (Victor Saville, 1933), *VĚČNÝ ŽID* (Lothar Mendes, 1934) a *ZLODĚJ Z BAGDADU* (Ludwig Berger, Michael Powell, Tim Whelan,

4) Od roku 1999 se boloňská Cineteca zabývá restaurováním filmů ve verzích, které schválil sám Chaplin; součástí projektu jsou také speciální projekce pro dětské diváky. Více online: <www.charliechaplinarchive.org>, [cit. 21. 12. 2012].

5) Od roku 2003, kdy festival zaznamenal výročí 50 let od premiéry systému CinemaScope.

6) I cinefili preferiscono Howard Hawks: muti e primi sonori — Cinefilové mají radši Howarda Hawkse: němé a první zvukové filmy.

7) Ridere civilmente: il cinema di Luigi Zampa — Zdvořile se zasmát: filmy Luigiho Zampy.

8) Nel cuore del Novecento: il Socialismo, tra paura e utopia — V srdci 20. století: Socialismus mezi strachem a utopií.

9) Dříve v kině Arlecchino, nyní ve dvou programových celcích *I colori del muto* — Barvy němého filmu a *Alla ricerca del colore dei film* — Za filmovými barvami.

10) V cyklu Conrad Veidt, da Caligari a Casablanca — Conrad Veidt, od Caligariho ke Casabance.

1940) a v americkém filmu NACISTICKÝ AGENT (Jules Dassin, 1942).

Na několik pláten byl rozdělen blok nově nalezených nebo restaurovaných filmů z archivů celého světa. Ten bývá nejpestřejší — od raných snímků (erotické firmy Pathé z přelomu 19. a 20. století) se v něm přes klasická díla 20. let (UPÍR NOSFERATU, FANTOM OPERY) bylo možné dostat až k italskému snímku Gustava Machatého BALETKY (1936), NÁBŘEŽÍ MLH (1938) Marcela Carného nebo k jeho dvoudílným DĚTEM RÁJE (1945), a konečně ke SLADKÉMU ŽIVOTU (Federico Fellini, 1960), KONFORMISTOVI nebo Scorseseho TAXIKÁŘI (1976).

Vedle filmových projekcí festival pořádá setkání s odborníky a semináře, zaměřené na problematiku archivnictví, restaurování a zpřístupňování a propagaci archivních sbírek, ve spolupráci s organizacemi, jako jsou Europa Cinemas nebo relativně mladá European Film Gateway.¹¹⁾ Každý den se také uskutečnilo jedno setkání v rámci letní školy restaurování pořádané mezinárodní organizací filmových archivů FIAF.¹²⁾ Na něm zpravidla vystoupí restaurátoři odpovědní za některý z filmů v programu. Účastníci letní školy jsou teoreticky připravováni už před začátkem boloňského festivalu a po jeho skončení se věnují praktickým dovednostem v prostorách laboratoře L'Immagine Ritrovata, přidružené k boloňskému archivu.

V roce 2011 se konaly také dvě výstavy. Bob e Nico v Palazzo Pepoli byla věnovaná spolupráci Roberta Benigniho a Nicoletty Braschiové a reflektovala několik posledních desetiletí italské historie. Fotografická výstava v prostorách samotné Cinetěky na ulici Riva di Reno s názvem L'Oriente di Pasolini. *Il Fiore delle mille e una notte* nelle fotografie di Roberto Villa (Pasoliniho orient. *Kytice z tisíce a jedné noci* ve fotografiích Roberta Villy) shromáždila několik desítek zvěšenin z natáčení a pobytu filmového štábu při práci na posledním kusu Pasoliniho Trilogie života.

Svým jubilejním ročníkem přehlídka ukázala, že i v době, kdy se většina kulturních událostí musí uskomňovat, je možné také růst, prohlubovat mezinárodní spolupráci mezi institucemi a jedinci a věnovat se záchraně filmového dědictví pro budoucí generace.

V roce 2012 se přehlídka uskuteční ve dnech 23. až 30. června, a už nyní láká na Raoula Walshe jako dalšího z hollywoodských klasiků nebo na přehlídky tvorby Jeana Grémillona či Lois Weberové.¹³⁾ Jistě se v Boloni setkáme i s dalšími tradičními cykly. Prvního ledna 2012 také došlo k dlouho očekávané a plánované transformaci městem zaštitěné Cineteca del Comune di Bologna v nadaci Cineteca di Bologna. Uvidíme, zda a jak toto osamostatnění prospěje celé instituci, jejím aktivitám, i festivalu Il cinema ritrovato v druhé polovině jeho třetího desetiletí.

Anna Batistová

11) V beta verzi online: <www.europeanfilmgateway.eu>, [cit. 29. 12. 2011].

12) Fédération Internationale des Archives du Film, International Federation of Film Archives, Federacion Internacional de Archivos Filmicos.

13) Více informací o festivalu online: <www.cinetecadibologna.it/cinemaritrovato2012>, [cit. 29. 12. 2011].

Ted' na rovinu, drahá... Další pohled na *Jih proti severu*

Molly Haskell, *Frankly, My Dear. Gone with the Wind: Revisited*. New Haven & London: Yale University Press, 2009. 244 stran.

JIH PROTI SEVERU je notoricky známý film, který není na jednu stranu třeba vůbec představovat, jenž však na stranu druhou neustále ponouká k novým analytickým zpracováním. Svou studii o tomto nadčasovém fenoménu jak kinematografickém, tak literárním, jenž je neoddělitelnou součástí americké mytologie, zahajuje Molly Haskellová otázkou: Jak je možné, že příběh, v němž působí tolik protichůdných sil, utvrzující přetrvávající stereotypy a zasazený do cukerkínové idealizované doby, se nakonec stal národní klasikou? Haskellová za tímto úspěchem vidí zejména synergické propojení knihy a filmu a extrémní tvůrčí zápal tří klíčových postav — Margaret Mitchellové jako autorky předlohy, Davida Selznicka v pozici producenta údajně nerealizovatelného projektu a Vivien Leighové jako ideální představitelky Scarlett O'Harové.

Kniha s názvem *Frankly, My Dear*, vydaná v rámci edice Yale University Press's American Icon Series, která odkazuje na slavnou větu Rhetta Butlera pronesenou v samém závěru JIHU PROTI SEVERU, se vrací k dílu představujícímu chloubu i anomálii klasického Hollywoodu, k filmu populární žurnalistikou opěvovanému, akademickou obcí problematizovanému. Haskellová oba přístupy kombinuje a navíc přidává osobní tón. V knize se tak vedle sebe vyskytují vzpomínky na první setkání s filmem, biografické údaje ze života Mitchellové, Selznicka a Leighové, které jsou úzce provázány s osudem románových/filmových postav, a nakonec i trefné postřehy, osvětlující produkční zázemí filmu, casting hlav-

ních rolí a vliv tohoto obsazení na celkové vyznění díla. Výše naznačená mesaliance popularizujícího, odlehčeného stylu a komplexnějšího, seriózního přístupu tvoří hlavní přínos, ale zároveň i slabinu knihy.

Od feminismu k postfeminismu

V současnosti Molly Haskellová působí jako nezávislá recenzentka a profesorka na Barnard College a mimořádná profesorka na Kolumbijské univerzitě; kromě toho je autorkou několika knih, které ji řadí k feministickému proudu filmové kritiky. V roce 1973 vydala své stěžejní dílo *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (Od uctívání k znásilnění: Zacházení s ženami ve filmech).¹⁾ Navzdory lehce šokujícímu názvu studie zde Haskellová rozpracovává ve své době vlivný koncept ženského filmu (Women's Film), nabízející divačkám pozitivní i negativní vzory a hodnoty. Narativ ženského filmu se vždy rozvíjí v intencích sebeobětování (matka se obětuje pro dítě, manželství pro milence, kariéru pro lásku atd.); hrdinky se pak profilují jako „výjimečné-obyčejné“ a „obyčejné, z nichž se stanou výjimečné“ (oběti, které útrpná zkušenost posílí). Jako ukázkové ženy prvního typu Haskellové slouží postavy v amerických filmech z vrcholné éry klasického Hollywoodu. Všimá si, jak hrdinky tohoto období narušují stereotypy v zobrazování ženství, jak do konstrukce těchto postav zasahují jejich představitelky — filmové hvězdy —,

1) Molly Haskell, *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: University of Chicago Press 1987.

a nakolik může obojí sloužit jako kladný vzor pro divačky. Meze tohoto přístupu, nazvaného „Images of Women“ (Obrazy žen), se nicméně objevily poměrně brzy. Spíš než k radikálnímu popisu společnosti, formovanému pod vlivem neomarxismu a psychoanalýzy, má metodologie „Images of Women“ blíž k sociologickému chápání textu. Ve snaze nabídnout divačkám postavy, s nimiž se mohou pozitivně identifikovat, zapomínají tyto kritičky na povahu filmu coby média. Kinematografii ve své podstatě nelze považovat za zrcadlo, věrně reflektující reálné obrazy žen, je třeba k ní přistupovat jako k jednomu z nástrojů usměrňujících kolektivní patriarchální fantazie, které k identifikaci nabízejí pouze klamné vize ženství — jak to ostatně ve své přelomové eseji *Vizuální slast a narativní film* dokázala o dvě léta později Laura Mulveyová.²⁾

Molly Haskelllová se tak nikdy nestala součástí proudu akademických feministických filmových teorií. Její psaní vždy postrádalo analytickou hutnost, zato nikdy nechyběla publicistická lehkost a čtivost, která však nutně nevylučuje pronikavost pohledu. Totéž platí i pro *Frankly, My Dear*, jež balancuje mezi filmovou případovou studií a společensko-historickou prací. V určitých pasážích jako by měla autorka nakročeno až k postfeminismu: v první kapitole, „American Bible“, se zabývá dodnes problematickou scénou znásilnění Scarlett vlastním manželem. Tvrdí, že nejde o sexuální násilí jako takové, ale o jemně odstíněnou ženskou fantazii o ztrátě sebekontroly (ostatně Scarlett v dalším záběru přede v postkoitální spokojenosti). Haskelllová si je vědoma faktu, že před lety by taková interpretace nebyla možná:

Kontexty se mění, vnímání posouvá a právě tyto věci činí z filmu tak dynamické médium. Co se minulo rozumem, ale zato se zapsalo do srdcí teenagerů (jako svým způsobem zasloužený sexy trest) bylo napadnutelné v 70. letech, kdy bylo důležité vybojovat slovo „znásilnění“ ze stránek černé kroniky, akcentující před-

stavy o mužském chtíči a ženské spoluvinně. (s. 21)

Strukturálně představuje *Frankly, My Dear* dosti ambiciózní záměr — obsáhnout románovou předlohu, samotný film a rovněž vznik a kontext obojího. Tento záměr Haskelllová realizuje v pěti kapitolách. První nabízí jakýsi osobní testament autorky v tom smyslu, jak se vyvíjel její vztah k JIHU PROTI SEVERU, a snaží se postihnout, nakolik privilegované místo zaujímá Scarlettina sága mezi jejími fanoušky. Důvěrnější tón úvodních stránek poněkud uvádí na pravou míru poslední kapitola, která se snaží o popis širšího socio-kulturního kontextu knihy i filmu. Druhý a čtvrtý oddíl rovněž zrcadlí sebe sama — zatímco první pojednává o Vivien Leighové a její cestě k ikonické roli Scarlett O'Harové, pak další vyjmenovává podíl scénáristů, výpravy, obou režisérů a také herců na úspěšné transformaci „Americké Bible“ na plátno. Třetí kapitola se věnuje Margaret Mitchellové; zde Haskelllová, podobně jako u Leighové, pojímá osud spisovatelky jako celoživotní přípravu na její jediný román. Už v tomto nástinu členění knihy vyvstávají dílčí nedostatky.

Pokud Haskelllová připisuje hlavní podíl na úspěchu JIHU PROTI SEVERU Mitchellové, Leighové a Selznickovi, proč Selznick nemá samostatnou kapitolu? Informace o produkčním zázemí tohoto kinematografického opusu si čtenář musí složitě abstrahovat z jednotlivých kapitol, přitom zrovna tyto poznatky patří k nejzajímavějším. Haskelllová se, s přihlédnutím k naturelu pasáží věnovaných Leighové a Mitchellové, vystavuje podezření, že absenci Selznickovy kapitoly způsobil nedostatek materiálů, které o tomto producentovi nashromáždila. V pár odstavcích zmíní celoživotní pocit křivdy, který s sebou bratři David a Myron (agent řady hollywoodských hvězd) nesli jako důsledek krachu otcova filmového studia, ale tímto způsobem Haskelllová nevysvětluje Selznickův produkční talent. Jeho osobnost je stěží uchopitelná — mýtů a dezinterpretací se na jednom místě sešlo až příliš. Na jednu stranu si

2) Laura Mulvey, *Vizuální slast a narativní film*. In: Libora Oates-Indruchová (ed.), *Dívčí válka s ideologií*. Praha: Slon 1998, s. 116–131.

Selznick cíleně pěstoval pověst sečtělého muže v Hollywoodu, převádějícího literární klasiku na plátno; jinde se tvrdí, že adaptace točil z čistě ekonomických důvodů, neboť dobře věděl, že filmy tohoto typu snadno vydělají.³⁾ Podle produkční historie *JIHU PROTI SEVERU*, jak ji popisuje *Frankly, My Dear*, však Selznick nevypadá jako zdatný obchodník. Najímal si nejlepší řemeslníky a tvůrce, aby jim neustále zasahoval do práce. Od studia Warner mohl za výhodných podmínek získat Bette Davisovou a Errola Flynnna do hlavních rolí, ale raději si draze půjčil vhodnějšího Clarka Gablea od MGM. Selznickova schopnost vyprodukovat nadčasový film navzdory některým, dobovou optikou vnímaným kontraproduktivním krokům, by si jistě zasloužila samostatnější, soustředěnější útvár než pár úvodních stránek v kapitole věnované Vivien Leighové.

Jih proti severu a výzkum hvězdných systémů

V některých pasážích kniha naopak spíše rekapituluje známá fakta, například Scarlett v pozici předchůdkyně moderních hrdinek nebo popis zdoluhavého castingu na hlavní ženskou roli. Z pohledu výzkumů hvězdného systému však ještě žádná studie věnovaná *JIHU PROTI SEVERU* dostatečně nezdůraznila přínos castingu pro vyznění klíčových rolí ve filmové adaptaci. V pasážích věnovaných hvězdnému herectví a hlavně kontextům, které „stars“ jako hvězdné osobnosti (star persona)⁴⁾ do konkrétních filmů přináší, je kniha Haskellové nejprínosnější. Například role Ellen O'Harové, Scarlettiny matky, sice fakticky nemá mnoho prostoru, ve vztahu ke Scarlett však má výsadní pozici: jako morální autorita, jako

iluze bezpečného útočiště. Herečka, která tento part ztělesnila, tedy nemohla svou hvězdnou osobností přebít subtilní mateřskou autoritu.

[...] jak by *JIH PROTI SEVERU* působil, pokud by Ellen O'Harovou hrála Lilian Gishová, Selznickova původní kandidátka místo tajemné Barbary O'Neilové. Gishová by do role vnesla svůj status a asociace s ním spojené, které by těžko zemřely spolu s postavou, zatímco O'Neilová byla perfektní jako vzdálená a hluboce potlačená matka, jako idealizovaná postava, jejíž obraz vybledne, jakmile zmizí z plátna. (s. 62)

Podobné nuance dovede Haskellová vystihnout rovněž u Clarka Gablea: herec sice nezvládl jižanský akcent, to však filmovému Rhettovi jen prospělo s ohledem na jeho nejasný původ a příznávný odstup od proklamovaných jižanských hodnot. Autorka tyto drobné postřehy bohužel zmiňuje jen jakoby mimoděk, jedinou větou. Vhodně zvolená a definovaná metodologie by těmito poznámkám dodala celistvé, jednotnější vyznění, v této formě bohužel zůstávají nahodile rozetě v textu. Haskellová nepracuje s žádnou literaturou týkající se výzkumů hvězd, přitom některé termíny by knize v její čtivosti a popularizačním záměru vůbec neuškodily — mám na mysli již zmíněnou osobnost hvězdy a také jednání hvězdy (agency).⁵⁾ Dodejme, že z pohledu lokálních výzkumů hvězdného systému, kde se stále klade malý důraz na konstruovanost hvězd, jsou i metodologicky nedotažené pasáže přínosné, neboť je třeba mít na paměti, že hvězdu je zapotřebí nejenom najít, ale také vyprodukovat.

3) Thomas Leitch, *Film Adaptations and its Discontents*. Baltimore: The John Hopkins University Press 2007, s. 170.

4) Osobnost hvězdy definuje například Ginette Vincendeau v úvodu své knihy analyzující francouzský hvězdný systém: „Jednoduše řečeno, hvězdami rozumím známé filmové herce, kteří si vytvoří „osobnost“ nebo „mýtus“; ten vzniká propojením obrazu na plátně s jejich soukromou identitou. Tuto kombinaci publikum přijímá a očekává její přelévání z filmu do filmu; osobnost tak determinuje, jaké role bude hvězda hrát.“ Ginette Vincendeau, *Stars and Stardom in French cinema*. London: Continuum 2000.

5) Termín vychází z klíčové sociologické debaty ohledně vztahu mezi jednáním (agency) a strukturou. Jednání charakterizuje schopnost člověka činit vlastní svobodná rozhodnutí, zatímco strukturální faktory (třída, víra, gender, etnikum, subkultura atd.) jej limitují nebo dokonce brzdí. Vztaheno k výzkumu hvězd termín jednání

Slečna Scarlett

Je to ostatně právě postava Scarlett, jak na papíře, tak na plátně, která JIH PROTI SEVERU činí „nesmrtelným“. Haskelllová tuto mezigenerační působivost vysvětluje Scarlettionou protofeministickou povahou, která ji nutí jít proti ustáleným konvencím jižanských krás i obecně chápaným ženským vlastnostem. Sice neartikulovaná, ale přesto plně prožívaná vzpoura proti stávajícím pořádkům, podpořená válečným chaosem, její vitalita a zároveň sobectví a odpor k autoritám z ní činí ideální ztělesnění amerických ctností i nectností. Právě Američané jako velmi „mladý“ národ bez staletých tradic mohou podle Haskelllové brát JIH PROTI SEVERU jako svou Bibli, kde zvěstovatelkou zůstává navzdory vynucené dospělosti v něčem stále dětsky naivní a prostořeká Scarlett O'Harová. Vivien Leighová dovedla ve vlastním ztvárnění titulní postavy zdůraznit výše naznačené vlastnosti. Britský původ v tomto případě nebyl na překážku a de facto Selznickovi vyhovoval v jeho záměru obsadit Scarlett dosud neznámou herečkou; tak, aby ve výsledku dílo nepropagoval jako film Katharine Hepburnové nebo Bette Davisové (obě o roli usilovaly), ale jako film Davida Selznicka. V propojení románového osudu Scarlett s charakterovými rysy, tvůrčím nasazením i správným načasováním v kariéře Leighové vidí Haskelllová hlavní příčinu magnetizujícího účinku filmové enfant terrible.

[...] a Leighová, jejíž obsazení bylo dílem náhody méně, než se traduje, vybavila Scarlett něčím, co přesahovalo krásu, něčím docela podivným — démonickou energií, horečnatostí, která se později projevila jako patologické onemocnění. (s. 36)

Právě z této citace vyplývá problematický aspekt přístupu Haskelllové. Psaní o hvězdách je v jejím pojetí až příliš na hraně časopisecké pub-

licistiky, jež staví z větší části na životopisných údajích. Když autorka přibližuje vyjednávání producenta Selznicka s MGM ohledně zapůjčení Clarka Gablea (přičemž právě kvůli této transakci Selznick přišel o značnou část výnosů z filmu), pak několikrát zdůrazní, že Gable se nakonec uvolil hrát Rhetta Butlera až na naléhání Carole Lombardové, své životní lásky. Jindy autorka vyjmenovává další herecké adeptky na roli Scarlett, zarazí se u Katharine Hepburnové a načrtne paralelu mezi jejím osudem a životní dráhou Mitchelllové. Obě dcery autoritativních matek, obě donucené k univerzitním studiím, obě svého času provokatérky, jejichž úspěchy byly spíš aktem osobní odplaty než cílevědomým naplňováním ambicí. Přitom daleko důležitější než tato šroubovaná hypotéza, přiznávající Hepburnové až jakýsi osudový nárok na roli, je lakonická poznámka, jež jí předchází — totiž že Hepburnová se pro tento part nehodila kvůli absenci sexuálního charizmatu a pro svůj specifický přízvuk, z něž by se těžko vymodeloval koketní jižanský timbre. Pokud chce Haskelllová psát o obrazu hvězdy, neměla by v prvé řadě zapomínat na kostým, stylizaci hvězdy v ikonické roli, nakořl mizanscéna herečky pomáhá a kdy jde proti ní. Autorka tento důraz často obrací — tam, kde by biografická fakta měla sloužit k pouhému dokreslení, ve finále podpírají celou argumentaci.

Ztraceno v přenosu

Na adaptaci románu pracovalo celkem patnáct scénáristů, mimo jiné také Howard Hawks. V rozhovoru pro *Cahiers du Cinema* o řadu let později přiznal, že upravoval dialogy pro Victora Fleminga přímo během natáčení. Zde Haskelllová rozkrývá kořeny JIHU PROTI SEVERU ve screwball komedii; zejména v ohnivých dialogových výměnách Scarlett a Rhetta v první polovině filmu. Na tomto místě se hodilo rozvést diskrepance mezi filmem a knihou, neboť tu opravdu došlo k výraz-

hvězdy poukazuje na schopnost hvězdy existovat stranou soukolí oficiálního PR. Patří sem vlastnosti, zážitky a zkušenosti herce nebo herečky napomáhající kariéře, rodinné prostředí, uvažování a rozprava o rolích, společenský status, politické postoje apod. Thomas Austin, *Star Systems*. In: Thomas Austin – Martin Barker (eds.), *Contemporary Hollywood Stardom*. London: Arnold 2003, s. 27.

né proměně tónu a struktury výchozího románu. Ať už se jednalo o subtilní posuny (Jih v knize Mitchellové je v podstatě popisem rurální Georgie oproti společenským městům Charleston nebo Savannah,⁶⁾ zatímco Selznick nabízí unifikovanou představu Jihu, shrnutou již v úvodních titulcích) nebo výčet markantnějších zásahů. Adaptační přenos vyžadoval stlačit zhruba tisíc stran románu a patnáct let narativního času do pouhých čtyř hodin na plátně, v průběhu tohoto procesu vypadla spousta vedlejších postav a také se drasticky změnilo celkové tempo a nálada příběhu.⁷⁾ Z romantického eposu se tak stala místy svižná komedie, a to jak díky proměně dialogů Rhetta a Scarlett, tak i posunutou tóninou některých scén (místo pozvolného rozpadu manželství Butlerových se díváme na duet extrémních emocí). Haskellová ale tento posun od románu k populární screwball komedii nedokládá ani konkrétními příklady z filmu, ani se problému hlouběji nevěnuje — stačí jí vágní tvrzení, že screwball přesahy do filmu pravděpodobně vnesl Howard Hawks.

Frankly, My Dear se věnuje i negativním aspektům této kvintesenciální americké ságy; ostatně, těžko je pominout. Haskellová zdůrazňuje tři hlavní problematická místa jak románu, tak filmu. Předválečný americký Jih stál na otrokářském systému a ve snaze vyhnout se jednoznačnému odsuzování těchto praktik mohl být kdokoli označen za latentního rasistu. Haskellová v díle hledá a nachází místa, která vnímání této ožehavé kapitoly americké historie vedou k větší komplexitě. Slabomyslnou a servilní Prissy můžeme vidět jako svého druhu rasistický stereotyp, ale také ocenit její schopnost za všech okolností přežít, ne tak vzdálenou Scarlett O'Harové. Haskellová rovněž připomíná dluh Mitchellové vůči realistickému vykreslení éry poválečné rekonstrukce, která je v očích spisovatelky děsivým obdobím plným násilí a korupce. Že však Jih v tomto období například zavedl systém veřejného školství, se nedozvíme ani z *JIHU PROTI SEVERU*, ani z dalších knih a filmů o občanském kon-

fliktu a jeho následcích. Jenže Haskellová tyto důležité otázky ponechává poslední kapitole, kde spoustu nosného materiálu může rozvinout pouze v náznacích — ať už se jedná o konstatování, že za nostalgickým obrazem Jihu stáli režiséři-emigranti, kteří utvářeli pozitivní portrét nové vlasti založený na rodinných hodnotách pro publikum sestávající také z přistěhovalců, nebo o otázku, zda jsou na tom hůř černošky, nebo chudé bílé ženy, jejichž stopa se do paměti národa už vůbec neotiskla.

O *JIHU PROTI SEVERU* se dá psát určitě jinak, analytičtěji, důsledněji, bez osobních vzpomínek a někdy značně nepovedených přirovnání (Sarah Palinová jako Scarlett O'Harová dnešní doby, sic!). Haskellová se snaží k filmu přistoupit z populárně-naučného hlediska, výsledek jako by se zastavil někde mezi těmito dvěma formami. Autorka evidentně disponuje citem pro popis a interpretaci hereckého výkonu, avšak těmito postřehům by prospěla větší metodologická důslednost. Haskellová se vyhýbá ukotvení v pojmosloví výzkumu hvězd, ačkoli by některé termíny z tohoto teoretického směru rozbíhavému textu dodaly jednotící linii. Spousta důležitých témat je pojednána v pouhých náznacích, přičemž autorka necituje důležité filmologické eseje o *JIHU PROTI SEVERU*, ani se vůči nim nikterak nevymezuje. Klíčovou devizou Haskellové zůstává, navzdory nastíněným nedostatkům, popis mužské a ženské sexuální dynamiky.

Šárka Gmitterková

6) Jan Cronin, *The Book Belongs to All of Us : Gone with the Wind as Postcultural Product. Literature-Film Quarterly* 35, č. 1, 2007, s. 396-403, zde 396.

7) T. Leitch, c. d., s.152.

Bilíkova oblaka

Petr Bilík, *Ladislav Helge. Cesta za občanským filmem. Kapitoly z dějin československé kinematografie po roce 1945*. Brno: Host 2011.

Není to poprvé, co se Petr Bilík věnuje osobě a dílu Ladislava Helgeho. Jak sám píše, část textu jeho monografie „byla využita ve studii „Realistická tendence českého filmu po druhé světové válce“ (s. 12),¹⁾ věnoval se také problematice režisérovy práce s dětmi²⁾ a v neposlední řadě „korpus prvního oddílu vychází z disertační práce“ (s. 11), kterou v roce 2006 obhájil v Olomouci.³⁾ Jeho monografie je zároveň druhým počinem v nové ediční řadě Filmová knihovna brněnského nakladatelství Host.

Po úvodním prologu „Půlstoletí s filmem“ a „Předmluvě“ uvádí Bilík svého čtenáře do dobového kontextu kapitolou nazvanou „Historický kontext s důrazem na realistickou tradici českého filmu“ a dále už následují kapitoly uvozené tituly jednotlivých Helgeho režijních počínů. Do chronologického toku sedmi filmů jsou vklíněny další kontextové celky, „Realismus a český film šedesátých let“ a „FITES — společenství filmařů jako občanské hnutí“. K „Závěru“ studie se přiblížíme kapitolou o nerealizovaných scénářích. Následuje rozhovor s Ladislavem Helgem, zabírající dvě pětiny hlavního textu celé publikace (nepočítáme-li servisní přílohy).

Vnitřní struktura kapitol věnovaných jednotlivým filmům je celkem uniformní. Po produkční

historii, analýze samotného snímku a shrnutí jeho dobového přijetí na základě kritických ohlasů doma a v zahraničí se autor dostává k nastínění „kinematografického kontextu“. Vnějšíkově jsou kapitoly charakterizovány efektními podtituly shrnujícími základní Bilíkův pohled na Helgeho snímky: například „BÍLÁ OBLAKA — sugestivní balada ze zasněžených hor“, „BEZ SVATOZÁŘE — herecká esa ve snímku adorujícím práci“ nebo „STUD — odvážný film dostižený Pražským jarem“.

Kontextové kapitoly v podstatě shrnují základní informace o problematice označené v jejich názvu, přitom se ale bohužel jen málokdy týkají primárního objektu monografie — Ladislava Helgeho. Byť jsou ve svém záběru rozkročené ze široka, kromě té úvodní nepřesáhnou délku čtyř stran. Servisní pasáže knihy zahrnují heslovitý chronologický přehled Helgeho života („Kalendárium“), seznamy filmů a použitých zdrojů, anglické resumé a rejstřík.

Metodologicky se Bilík hlásí k inspiraci „několika tuzemskými studii“ (s. 11). Jmenuje monografie Jana Bernarda,⁴⁾ Jiřího Voráče⁵⁾ a Václava Macka,⁶⁾ které „kombinují historický, filmově-analytický a biografický pohled“ (tamtéž). A snad právě tady, v nepochopení skuteč-

1) Petr Bilík, Realistická tendence českého filmu po druhé světové válce. *Aluze*, 2006, č. 1, s. 146–152.

2) Petr Bilík, Překvapivé inklinace. Motivy dětí a mládeže v tvorbě Ladislava Helgeho. *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Philosophica – Aesthetica* 27, 2004, s. 11–17.

3) Petr Bilík, *Ladislav Helge – kapitoly z dějin českého filmu padesátých a šedesátých let*. [rukopis] Olomouc: Univerzita Palackého 2006.

4) Jan Bernard, *Evald Schorm a jeho filmy: odvahu pro všední den*. Praha: Primus 1994.

5) Jiří Voráč, *Ivan Passer: filmový vypravěč rozmanitostí, aneb, od Intimního osvětlení k Nomádovi*. Brno: Host 2008.

6) Václav Macka, *Ján Kadár*. Bratislava: Slovenský filmový ústav 2008.

nosti, že „forma odborného sdělení“ (tamtéž), ani historický, biografický nebo filmově-analytický přístup nejsou žádnou metodou, a v inspiraci vnějškovými znaky jmenovaných publikací („kombinace studie a rozhovoru“, chronologické sledování jednotlivých režijních počinů) začíná zmařená šance, kterou Bilíkova kniha ve výsledku je. Kdyby si autor uvědomil, že co ze jmenovaných knih činí zajímavé publikační počiny, nemá s jejich dělením do kapitol nic společného, mohli jsme dnes o Ladislavu Helgem, jeho životě a tvorbě vědět víc.

Členění do jednotlivých kapitol chronologicky podle filmů je jistě možné a využíváno je často. Vzpomeňme na první článek edice Filmová knihovna, monografii Jiřího Horníčka o Gustavu Machatém.⁷⁾ Nemůžeme ale očekávat, že se stačí v rámci kapitol věnovat pouze těmto filmům a získat tak biografickou studii. Už vůbec ne u osobnosti, jakou je Ladislav Helge, který za svůj život natočil sedm filmů, přičemž činný jako režisér byl jen něco málo přes jednu dekádu.

I kombinace studie a rozhovoru je výborný nápad, pokud spolu studie a rozhovor nějakým způsobem v rámci jedné monografie komunikují. Zde můžeme o skutečném provázání spíš pochybovat. Na jednu stranu se zdá, že ve své studii nemůže Bilík vycházet z ničeho jiného než z rozhovoru, když tu chybí jakékoliv odkazy na zdroje (o tom ale později). Na druhou se rozhovor často týká jiných témat než těch pokrytých ve studii (k tomu také později).

Analýza jednotlivých snímků tvoří v rámci příslušných kapitol kolem dvou třetin textu. V podstatě sleduje chronologicky děj filmu a mísí popis příběhu, vyprávěcích a stylových prvků, se snahou o jejich rozbor, hodnocení a interpretaci. Důležité informace se tu tak trochu ztrácejí, s některými se setkáme pouze v poznámce pod čarou. Popis dobového přijetí snímku se celkem logicky omezuje na reakce kritiky. V některých případech se ale tento dobový pohled prolíná s úvahami o diachronním postavení konkrétního filmu v dějinách domácí kinematografie (ať už Bilíkovými nebo nějaké jiné autority), a to tak dalece, že ně-

kdy není zcela jasné, kam která reflexe časově patří. Tak se například zdá, že pojmenování „ur-vlna“ je termínem přelomu 50. a 60. let. Na zahraničních ohlasech Petra Bilíka zajímá především jejich odlišnost od domácích recenzí. Jako „kinematografický kontext“ vystupují seznamy nějakým způsobem podobných filmů, vybíraných intuitivně a zdá se i náhodně, ať už z domácí či zahraniční produkce. Tím každá kapitola končí. Následuje další. V důsledku spolu jednotlivé kapitoly nijak nesouvisejí, pomineme-li občasné odkazy na chronologickou posloupnost událostí.

Petr Bilík sice zařazuje kapitoly o Helgeho působení mimo režiséřskou židli, ale v podobě buď velmi obecných a celkem stručných kontextových celků, nebo nevydařených analýz. Takže v kapitole o sdružení FITES se o Helgem dozvíme jen to, že se „ocitl v samém středu svazové organizace a společenského dění“ (s. 101), stal se „vedoucím tajemníkem“ (s. 102), posléze „byl zvolen [...] předsedou“ (s. 103) a nakonec se stal „profesně nejhůře postiženým československým filmařem“ (s. 104). V rozhovoru získáme informaci o této etapě Helgeho života více, ale z perspektivy zpovídaného. Obě části knihy spolu opět komunikují jen v náznacích. Stejně tak kapitola o nerealizovaných scénářích dostává místo kvůli Helgeho prohlášení: „Vždy mě dráždilo, že se v analýzách režijní tvorby opomíjí nerealizované scénáře, které jsou nedílnou součástí profilu každého režiséra, ať už jde o ty nejlepší či nejhorší latentní projekty“ (s. 146). Bilík pak jakoby uznává, že nerealizované scénáře jsou důležité, ale sám vlastně neví proč. Přistupuje k nim stejně jako k filmům, protože jiné nástroje nemá. A právě proto, že nebyly realizovány, nemá k nim v některých případech co napsat, omezuje se na několik řádků. Nezbývá se tedy ptát, co nám tyto povinně zařazené, ale mělce zpracované kapitoly přinášejí nového.

Být u filmu, dělat film, to je pro Bilíka být režisérem, tvůrcem, autorskou osobností, jak ukazuje jeho prohlášení o nástupu nové generace: „Do štábů byli prosazeni mladí lidé, a to do všech profesí“ (s. 20). Jen těžko si lze představit celou novou generaci ve všech, například i technických

7) Jiří Horníček, *Gustav Machatý: Touha dělat film. Osobnost režiséra na pozadí dějin kinematografie*. Brno: Host 2011.

nebo pomocných profesích. Tito „netvůrčí“ pracovníci pak jakoby neexistovali, nebo byli neviditelní. Tak Bilík ani Helgeho působení na jiných pozicích než té režisérské nebo jeho účasti na kinematografickém dění mimo vlastní natáčení filmu nevěnuje přílišnou pozornost. Helge jako *auteur* byl k profesnímu působení u dabingu nebo v Laterně magie donucen politickými okolnostmi, snad proto nejsou pro Bilíka tyto kapitoly jeho života důležité.

Ladislavu Helgemu jako nejvyššímu autorovi každého z analyzovaných snímků pak Bilík připisuje záměry a pátrá po jeho motivacích. V rámci kameramanské práce ve snímku BÍLÁ OBLAKA se Helge „jako režisér pouští i do fines, jaké v tehdejší československém filmu dosud neměly obdoby“ (s. 73). Nejen, že se zdráháme přičknout zásluhy Helgemu, ale musíme nutně připomenout i jiné širokoúhlé černobílé snímky přelomu 50. a 60. let, které vynikají kreativní prací s pohybem kamery, rámováním nebo hloubkou prostoru: Vávrovy OBČAN BRYCH (1958) a PRVNÍ PARTA (1959), POCHODNĚ (1959) Vladimíra Čecha nebo SMYK (1960) Zbyňka Brynycha. A byť až rok 1963, následující po BÍLÝCH OBLACÍCH, přinesl početně větší snůšku širokoúhlých černobílých snímků, těžko můžeme tvrdit, že by Polákova IKARIE XB1, Daňkova SPANILÁ JÍZDA nebo Kachyňova ZÁVRAŤ byly v kameramanské práci podružné k Helgeho snímku. Na posledním jmenovaném pracoval, stejně jako na BÍLÝCH OBLACÍCH, kameraman Josef Vaniš. Zásluha je mu uznána na s. 75, kde je jeho přítomnost použita jako důkaz afinity s Kachyňovými filmy s dětským hrdinou. Přitom podobnost daná kameramanskou prací je tu jen poznámkou, snímky jsou zmiňovány především kvůli „konceptu mladého hrdiny uprostřed pohnutého příběhu s estetizovanými obrazy“ (tamtéž).

Zároveň je Ladislav Helge podle Bilíka průkopníkem: „Z výše uvedeného vyplývá, jak ojedinělým pokusem byla na svou dobu BÍLÁ OBLAKA spojující válečný námět s vyhraněným impresionismem a obrazovou symbolikou. Stejně tak je zřejmé, do jakých dálek se Helge vydal ze svého původního stylového i tematického zázemí. Z pozice průkopníka realismu postoupil k až jeho zápornému popření ve jménu nového druhu inter-

pretace, jejímž cílem bylo zvýraznit pouze určité rysy a specifický vypravěčský potenciál předlohy. Objektivizační hledisko bylo vystřídáno introspekci“ (s. 76). Nic nevádí, že z dříve popsaného („filmového kontextu“) naopak vyplývá, že Helgeho postupy ojedinělé nebyly. Je lhostejné, že domácí filmová produkce přelomu 50. a 60. let snad v celé své šíři vykazovala pohyb k subjektivnímu pohledu.

Zdá se, že kinematografie je pro Bilíka tvořena pouze filmovými díly. Náznak najdeme už v úvodu, kde sice autor vnímá jakýsi významový rozdíl mezi pojmy „československá kinematografie“ a „česká kinematografie“, ale „český film“ k nim chápe jako synonymum (s. 11). Naplno se jeho přístup vyjeví v načrtnutí historického pozadí k jednotlivým analyzovaným snímkům. „Kinematografický kontext“ je tvořen řetězením domácích a zahraničních filmů, vzhledem k analyzovanému filmu v nějakém příbuzenském vztahu, většinou na základě tématu nebo „žánru“: „Pro film BEZ SVATOZÁŘE stěží nacházíme odpovídající kontext, nehodí se mezi filmy o dělnících, jakým bylo Krejčíkovo NAD NÁMI SVÍTÁ, ani mezi odborářské komedie typu HUDBA Z MARSU“ (s. 87). VELKOU SAMOTU porovnává autor s filmy odehrávajícími se v čerstvě osidlovaném pohraničí, ke Krejčíkovu PROBUZENÍ staví jako kontext film WEST SIDE STORY (s. 95). I kdybychom přijali tento způsob uvedení do souvislostí, těžko se můžeme spokojit s vyjmenováváním (čtenář má filmy znát a domyslet si, na co autor naráží?) nebo s pojmenováváním, které působí spíše poeticky nežli analyticky.

Bilík vlastně hledá „velké dějiny“ v momentech, kdy se soustřeďuje na prvenství nebo výjimečnost v rámci takto načrtnutých „žánrů“. Mapuje genealogie „ismů“ a uměle vytvořených žánrů, v podstatě jakoby svému čtenáři katalogizoval, co všechno viděl, ukazoval, jak nápaditý a vynalézavý umí být. Předvádí šíři svého záběru. Tomu ale jednak chybí hloubka, za druhé odůvodnění, proč je třeba tak ze široka zabírat, a v podstatě se tak stává samoúčelným. Ve výsledku se každá kapitola stává „obalem“ analýzy konkrétního filmu.

A analýza se tu stává stylistickým cvičením ve filmově-publicistické krasomluvě, ukazuje bezbřehou sílu imaginace svého pisatele: „složitě jíz-

dy, jejichž cílem je umocnění pocitu malosti člověka uprostřed velkolepé přírody“ (s. 72); „Kamera kolem něj krouží, podtrhuje tak odcizenost a vzdorovitost nejen proti společnosti, ale také proti přirozenému běhu světa“ (s. 111). Jen málokdy směřuje k rozpoznávání typických nebo opakujících se prvků, a pokud je identifikuje, setkáme se s nimi v poznámce pod čarou (na s. 25 poznámka 6 o typické interpunkci). Smysl analýzy Bilík spatřuje ve „sledování autorských úmyslů“ (s. 81).

Především ale jednotlivé analýzy a jejich kontextové obaly nejsou ani nijak významně propojeny mezi sebou, ani nejsou používány k formulování závěrů, na základě a pozadí kontextových kapitol, či samy o sobě. Tušíme sice, kudy se chtěl autor vydat a jak přitom přemýšlel, ale v podstatě nám chybí mapa k *Cestě za občanským filmem* v podtitulu knihy.

Zatímco dosud jmenované problémy se týkaly přístupu ke kinematografii a filmologickému bádání, můžeme identifikovat také nedostatky v obecné historické práci s prameny a literaturou. Ta je tu v nejlepším případě nekritická, v nejhorším samoučelná a nedbalá. Samoučelné se zdají být kontextové kapitoly. Jaká je jejich funkce? Proč vlastně nahlížíme Helgeho filmy optikou vyvíjejícího se a proměňujícího se filmového realismu? Nedbale se v jejich rámci odkazuje na zdroje. Například, o kterých relevantních textech mluvíme tady? „Snad všechny relevantní texty shrnující vývoj československého poválečného filmu zmiňují Ladislava Helgeho“ (s. 10). O jakých publikacích a autorech se mluví v kapitole o ŠKOLE OTCŮ? „Problém nebyl vyjasněn ani v novějších publikacích mapujících dané období, přestože se tato otázka do velké míry týká celé filmové ur-vlny. Jejich autoři se většinou dobírají pouze zobecňujících zjištění, podle kterých se režisérská generace soustředila více na obsah než formu, případně je formulováno, že tito tvůrci obnovují již dříve vydané kvality českého fil-

mu“ (s. 30). Jak jsme se dopracovali k závěru, že „válečná tematika představovala pro československý film jednu z oblastí, kde si ověřovala formální schopnosti, a je proto ve svých projevech cenným historickým zrcadlem soudobých přístupů a výbojů“ (s. 74). Jinde Petr Bilík shrnuje pohled na zahraniční filmy: „uznávána byla díla společensky kritická“ (s. 20). Nevíme ale kde a kým.

Ne vždy je také zcela jasné, odkud autor čerpá informace k popisu produkční historie jednotlivých Helgeho filmů. Můžeme se jen dohadovat, zda vychází z rozhovoru ve druhé části publikace, nebo z literatury a pramenů sepsaných v přílohách. Například k filmu *STUD*, jako jedinému, uvádí návštěvnost, o které se vyjadřuje, že není „nijak výrazná“. Nejen, že toto hodnocení vlastně nic neříká, ale nedozvídáme se ani, kde k hodnotě 146 471 diváků přišel, ani k jak dlouhému období tento údaj náleží. S totožným údajem se setkáme v katalogu Ústřední půjčovny filmů *Československý film a filmová distribuce*.⁸⁾ Pokud by Bilík čerpal odtud, byl by schopný upřesnit, že údaj se týká období od premiéry filmu v květnu 1968 do jeho stažení z distribuce v listopadu 1972. Mohl by se také pokusit upřesnit „nijak výraznou návštěvnost“ porovnáním s jinými filmy, například nasazenými do distribuce ve stejném roce, nebo promítanými podobně dlouhou dobu.

Když už se specificky filmovou domácí literaturou nebo literaturou obecně Petr Bilík zaštiťuje, používá ji nekriticky. Přijímá závěry o stylu domácí kinematografie 50. a 60. let Zdeny Škapové,⁹⁾ aniž by si uvědomil, že se autorka opírá o velmi úzký vzorek několika výjimečných filmů (na s. 56, v poznámce 3, pak odkaz ani není kompletní). Přitom Václav Macek, na jehož „metodu“ se Bilík v úvodu odvolává, k věci přistupuje mnohem lépe — se Škapovou polemizuje tam, kde si to výsledky analýzy konkrétních snímků Jána Kadára žádají.¹⁰⁾ Další Bilíkův arzenál tvoří biografie herců, dobové časopisecké články a obecně filozofické publikace. Katalog toho, co by pro autora mohlo

8) Václav Březina – Aleš Danielis – Jindřiška Švecová – Jan Vymětal, *Československý film a filmová distribuce I. Katalog dlouhých zvukových hraných filmů 1930–1987*. Praha: Ústřední půjčovna filmů 1988.

9) Zdena Škapová, *Cesty k moderní filmové poetice*. In: Stanislava Přádná – Zdena Škapová – Jiří Cieslar, *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*. Praha: Pražská scéna 2002, s. 11–148.

sloužit jako inspirativní literatura a neslouží, by byl příliš dlouhý na vyjmenování v jedné recenzi. A sestával by nejen z domácích knih vydaných po roce 2004 (bibliografie obsahuje 4 publikace vydané po tomto roce, nejmladší z nich v roce 2008) a zahraničních publikací, ale také z těch, které v bibliografickém soupisu najdeme.

Až na dvě výjimky v textu nejsou odkazy na archivní materiály, které podle servisní přílohy autor používal (na s. 104 odkaz na výpověď z Barrandova, na s. 92 na technický scénář uložený v NFA). Takže nevíme, zda a kde autor archivní prameny využil. Bylo to pro rozhovor, když konfrontuje Ladislava Helgeho s tím, že „v archivu lze nalézt doklady“ (s. 154), „v archivech se objevují i stopy“ (s. 154), „v archiváliích je označeno“ (s. 155)? Ale o jakých archivech a archiváliích je tady vlastně řeč? Citovaným filmům se pak v rámci zdrojů nedostalo ani jednoduchého soupisu, jsme nuceni přijmout vágní označení „Československá a světová kinematografická produkce let 1930–1970“ (s. 218).

Zatímco odkazy na literaturu a prameny často chybí, jiné odkazy a poznámky pod čarou jsou naopak přebytné (až manýristické): odkaz na Pavlov jako historicky specifickou lokalitu s archeologickými nalezišti (s. 40), poznámka o zámku v Mikulově (s. 106). Jindy se zdají být nadmíru školské pro odbornou publikaci (s. 113, poznámka o filozofii existence).

Zahraniční filmové recenze hledal Petr Bilík v domácím oborovém periodiku *Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku*. Přitom se nedozvídáme, zda zahraniční autor reagoval na uvedení snímku v běžné distribuci, na festivalu, nebo v uzavřené projekci. Je u takto poznamenaných pramenů otázka, zda a jak se zahraniční ohlasy liší od těch domácích, relevantní? Neměli bychom se spíš ptát, jakou funkci měly vedle ohlasů domácích publicistů v politicky okleštěné době? Zda a jak s nimi „režim“ argumentoval?

Jindy jsou dobové kritiky směřovány s desetile-

tí vzdálenými hodnoceními současných autorit, například když se k dobovým ohlasům k filmu *JARNÍ POVĚTRÍ* připojuje hlas Petera Hamese. Jeden z jeho postřehů pak „stojí za ocitování“ (s. 66) bez dalšího naznačení významu pro studii. Pokud Barbara Klingerová pracovně rozlišuje mezi synchronním a diachronním zkoumáním dějin kinematografie,¹⁰⁾ Petr Bilík píše spíš asynchronní dějiny, když spojuje historická fakta bez ohledu na dobu vzniku, kontext nebo relevanci.

K momentům dějin domácí kinematografie, jejichž dosavadní chápání by měl Petr Bilík svou studií pomoci osvěžit, vyjasnit a v podstatě přepsat, se staví schematicky a jejich dosavadní reflexe přijímá nekriticky. Mluví o „stereotypně působící produkci po roce 1948“ nebo solitérních filmech tohoto období, které „se zpravidla stávají vodítkem pro následovníky a iniciují budoucí dominantní jevy“ (s. 13). Několikrát zdůrazňuje, že „určujícím fenoménem poválečného vývoje československého filmu se stal realismus, jeho různé podoby a uchopení“ (s. 15), což je pro něj východiskem, ne závěrem vlastní historické práce. Přijímá tradiční periodizaci bez ohledu na potřeby konkrétního tématu: „Dějiny československé kinematografie poválečného čtvrtstoletí nejčastěji dělíme podle jasných mezníků v souvislosti se změnami politické a společenské situace“ (s. 13). Zůstáváme zde také v zajetí „modernistických“ představ o kinematografii, když „rozrušení vyprávěcí struktury“ (s. 14) podává jako hlavní cíl, ke kterému by se měla filmová tvorba upínat, nebo když v 50. letech „nedokázal československý film přenést důraz z příběhu na způsob jeho podání“ (tamtéž). Po více než dvaceti letech kontaktu se zahraničním filmově-historiografickým diskursem se musíme ptát, zda je takový přístup ještě přijatelný a udržitelný.

Ke srozumitelnosti a přesvědčivosti autorových argumentů nepřispívá ani místy zadržávající slovník. Marně jsem se snažila najít oporu pro použití exotického sousloví „optický zor“. Z kontextu se zdá, že jím autor označuje velikost filmo-

10) Václav Mack, *Ján Kadár*. Bratislava: Slovenský filmový ústav 2008, s. 83.

11) Barbara Klingerová, Konečná a nekonečná historie filmu. Rekonstruování minulosti v recepčních studiích. In: Petr Szcepanik (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann a synové 2004, s. 87–112.

vého záběru,¹²⁾ dozvídáme se, že „svou roli hraje i dominance konkrétních záběrových zorů“ (s. 21), nacházíme „nezvyklé, sugestivní optické zory“ (s. 76) a „sofistikované optické zory“ (s. 84), sledujeme „velkou hloubku ostrosti zvolených optických zorů“ (s. 85). Pokud Petr Bilík píše, že filmu *BÍLÁ OBLAKA* bylo přiděleno „nadstandardní množství (širokoúhlého) filmového materiálu“ (s. 70), musíme se ptát, v čem se širokoúhlý materiál liší od toho neširokoúhlého. Jak máme rozumět poznámce, že „CinemaScope lépe využívá světelný potenciál projektoru“ a jeho „tvůrčí využití sahá od zdůraznění krajinných motivů po navození symbolické poetizace“ (tamtéž, pozn. 3)? Není naopak širokoúhlý formát náročnější na výkon světelné a optické soustavy promítací techniky? Můžeme bohaté diskuze v době nástupu tohoto formátu shrnout větou o zdůraznění krajinných motivů a navození symbolické poetizace? Odkud v této poznámce autor čerpá? Bilíkův poetický jazyk pak někdy vede k nesrozumitelnosti nebo vágnosti jeho pozorování. Co jsou „nezvyklé hodnoty filmu“ (s. 73)? Jak máme rozumět termínu „realizační režie“ (s. 121, uvozovky PB)? Jak vypadá „obrazová přesvědčivost snímku“ (s. 65)?

Snad všechny jmenované výtky by bylo možné odpustit nebo nebrat tolik vážně, kdyby kniha Petra Bilíka přinesla alespoň něco nového. Pokud měl být hlavním přínosem celé monografie rozhovor s Ladislavem Helgem, což by se z jeho délky v poměru k délce úvodní studie mohlo zdát, proč nebyla celá studie pojata servisně právě vůči rozhovoru?

Petr Bilík s Ladislavem Helgem rozprávěl od roku 2003, zřejmě až do doby nedlouho před dokončením publikace. Ve výsledku tyto rozmluvy dostávají podobu hladkého a dlouhého toku, chronologicky sledujícího Helgeho osobní a profesní život. Dozvídáme se v něm hodně o Helgem jako člověku, i na jeho profesní uplatnění se nahlíží spíše skrze osobní vztahy se spolupracovníky. Bohužel zde vidíme jen mimochodem a po-

vrchně probíráno to, co by mohlo být skutečným přínosem k dějinám domácí kinematografie — informace o tom, jak se filmovalo, jak vypadalo pracovní prostředí. Zároveň se, jak už bylo řečeno, rozhovor nijak hlouběji nevztahuje ke studii v první části publikace.

Petr Bilík hned v úvodu k celé knize prohlašuje, že poznámkový aparát by „čtení plynule navazujícího interview jen komplikoval“ (s. 11), a rozhovor zároveň vyžaduje, vzhledem ke svému obsahu, poučeného čtenáře. Pročítání rozhovoru nás ale nutně vede k otázce, jak a do jaké míry poučeného čtenáře Bilík hledá. Má mít jeho cílová skupina přehled v osobních vztazích a struktuře domácí kinematografie? Má se orientovat v domácí tvorbě 50. a 60. let a problematice nástupu normalizace? Má znát politické souvislosti komplikovaných poválečných desetiletí? Kolik takových čtenářů může publikace najít? A pokud je přeci jen najde, spokojí se tito čtenáři s úrovní studie v první polovině knihy?

Nejen aby spolu komunikovaly, ale aby vůbec mohly v této formě účelně koexistovat v rámci jedné publikace, musely by být studie, nebo rozhovor, nebo oba jiné. Mohou snad fungovat ve vztahu tam, kde se jejich zájmy kryjí, kde se Bilíkem analyzované filmy zrcadlí ve vzpomínkách Ladislava Helgeho. Jak ale máme přijímat povídání o období v *Laterně magice* nebo v *barrandovském dabingu*, když k nim nemáme více informací? Bilík nabízí jediné vysvětlení existence obou textů pohromadě — v jiných knihách jsou pohromadě také.

Zároveň si můžeme všimnout mírných diskrepancí mezi Bilíkovým rozjímáním nad Helgeho tvůrčí dráhou a Helgeho sebereflexí. Zatímco rozhovor svědčí o jakémisi vyjednávání mezi tvůrčí osobností a režimem, které je leckdy podmíněné osobními vztahy, štěstím na historický moment nebo prostě úctou úředníků k profesnímu zápalu, studie vykresluje spíše tendenční boj mezi ubíjejícím režimem a trpícím umělcem, od-

12) Otto Levinský – Antonín Stránský (eds), *Film a filmová technika*. Praha: SNTL — Nakladatelství technické literatury 1974, s. 310. Na s. 302 Levinského a Stránského encyklopedie objevíme ještě starší označení velikosti záběru „úhel záběru“. S „optickými zory“ se nesetkáme ani ve starším Gürtlerově slovníku, mluví se tu o „druzích záběrů“: František Gürtler (ed.), *Malý filmový slovník*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1948, s. 409–410.

tržený od dalších reálií každodenního života. Tam, kde Bilík načrtává široké pole možných tvůrčích podnětů i „filmového kontextu“, pro Ladislava Helgeho „ani inspirace světem filmu, tuzemského nebo zahraničního, který měl tenkrát nebývalou dynamiku, nehrála velkou roli“ (s. 164, v rozhovoru o filmu PRVNÍ DEN MÉHO SYNA).

Jen těžko se pak můžeme ubránit srovnání s jiným rozhovorem s Ladislavem Helgem v čerstvě publikaci Štěpána Hulíka.¹³⁾ Oba rozhovory mají jiný účel, Bilíkův má shrnout osobní a profesní dráhu barvitě osobnosti, Hulíkův je jedním ze svědectví o konkrétní historické době, zároveň jsou redigovány do jiné finální úpravy (Bilíkův je spisovný, Hulíkův hovorový a nevyhýbá se vulgarismům). Helge je ale u Hulíka mnohem živější a energičtější postavou, vyrovnanou s vlastní minulostí a s obdivuhodně pevným světonázorem. A rozhodně nemůžeme tvrdit, že by Hulíkův dialog byl narušován použitím poznámkového aparátu (krátké medailonky některých zmíněných osobností, stručná uvedení do kontextu) nebo propojením s textem knihy.

Monografie Petra Bilíka slibuje mnohé. Již první odstavec prologu jakoby se distancoval od dosavadního chápání Ladislava Helgeho jako režiséra „pouze“ tří filmů ŠKOLA OTCŮ, VELKÁ SAMOTA a STUD a zdůrazňuje, že jeho „profesní dráha a občanská angažovanost [je] velmi pestrá a zahrnuje téměř půlstoletí různorodých kontaktů s kinematografií“ (s. 7). Sliby ale neplní, když se sice věnuje i ostatním Helgeho filmům, ale na nijak hluboké úrovni, a jeho působení v kinematografii mimo post autorského režiséra v podstatě jen zmiňuje. Nedožíváme se příliš o Helgeho stylu či specifčnosti jeho přístupu. Pokud už se dostaneme k nějakým pozorováním, autor s nimi dále nepracuje. Helge v podstatě zůstává režisérem několika málo filmů, a kolem jeho osoby se zvedá více otázek, než kolik dostáváme odpovědí. Bilík chtěl „využít Helgeho dílo k demonstraci některých vývojových principů umělecké tvorby padesátých a šedesátých let a její ideologické podmíněnosti“ (s. 11). Ale ani o domácí kinematografii neříká nic nového, spíš dál traduje zaběhnutá klišé.

Proč se nekoná slíbené odhalení Ladislava Helgeho jako dosud netušené osobnosti domácí kinematografie? Snad je to stářím původní studie, tvořící „korpus“ první poloviny publikace, snad je to jejím charakterem. Školní práci, ať už na jakékoli úrovni vzdělávacího žebříčku, můžeme jen málokdy mechanicky překlomit do čtivé a funkční monografie. Snad je to tím, že Petr Bilík si sice klade celkem zajímavé otázky, ale nedostává se mu nástrojů, které by pomohly na ně odpovědět. I nadále nám zůstávají záhadou „pohnutky soudobé odborné žurnalistiky“ a jen vzdáleně tušíme, „co stálo za stylovými i tematickými obměnami Helgeho tvorby“ (s. 10). Matně nám bylo nastíněno, „jakou roli sehrál režisér ve vedení Filmového a televizního svazu ve druhé polovině šedesátých let a během Pražského jara“ (tamtéž). Těžko říct, „jakou hodnotu mají jednotlivé Helgeho filmy s odstupem desítek let“ (tamtéž).

Eklektický Bilíkův přístup myslím nutí k zamyšlení nad funkcí a místem monografické publikace věnované režisérské osobnosti v domácím historickém bádání, ale i nad širší otázkou o směřování domácí filmologie. První otázka je o to důležitější, že předkládaný počín je druhou knihou ve startující ediční řadě, která by mohla diktovat nové standardy odborných publikací o filmu a v podstatě tak reprezentovat celý obor na venek. Už druhý podtitul Bilíkovy monografie, *Kapitoly z dějin československé kinematografie po roce 1945*, svědčí o zvláštní tendenci domácí knižní produkce. „Kapitoly“ se stávají jakýmsi novým žánrem, který má snad autora omluvit, že se svému tématu nebyl schopen věnovat v celistvosti a na dostatečné úrovni. Možná má autor „kapitol“ naopak dojem, že přispívá svou troškou do pomyslného mlýna vytoužených akademických dějin domácí kinematografie. Druhá širší otázka je spojena s obavou, že svébytný obor jen těžko vybudujeme, pokud nebudeme sami na sebe klást vyšší nároky a nevstoupíme do dialogu s domácím obecně historickým bádáním a se zahraničním filmologickým děním.

Anna Batistová

13) Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia 2011. Rozhovor „Děti budou radši plakat, než aby měly zkurvenýho tatínka“, s. 335–353.

Poznámka redakce: Počínaje číslem 1/2012 bude *Iluminace* dávat příležitost autorům recenzovaných publikací ke zveřejnění jejich krátkých reakcí souběžně se samotnými recenzemi. Rozšiřujeme tak prostor pro co nejotevřenější kritickou debatu o metodách a hodnotách filmologického výzkumu i psaní. Na webových stránkách časopisu jsou postupně evidovány nové knižní tituly a redakce je připravena přijímat návrhy od všech zájemců o recenze, a to i v případech, kdy by se jich sešlo více na jednu knihu. Jediným kritériem výběru (kromě vyloučení střetu zájmů) bude jasnost, podloženost a původnost kritických argumentů a soudů.

Režisérská monografie versus habilitační práce.

Replika na kritiku knihy *Ladislav Helge. Cesta za autorským filmem*

Kritika Anny Batistové má ironii obsaženu už v titulu a i pokračující text negativní emoci a nevolí přetéká. Coby autor posuzované monografie uznávám, že kniha mohla být delší, podrobnější, že bylo možné detailněji sledovat konkrétní výzkumnou metodu a pečlivěji soustruhovat odborný sloh. Zároveň však dodávám: I odborná monografie má své subžánry s různými funkcemi a cílovými skupinami čtenářů a každý kritik by měl být schopen žánry pečlivě rozeznávat, jinak se dostává do vlastní pasti a jeho reflexe je nutně zavádějící. Škála režisérských monografií začíná u ryze popularizačních prací s důrazem na biografický základ, pokračuje přes knihy zdůrazňující rozměr tvorby „behind the scenes“, jiné se soustřeďují na analýzu jednotlivých filmových děl či na jejich kontextualizaci, a pomyslný vrchol tvoří akademické texty akcentující aplikaci jasného filmově-teoretického klíče. Většinou se tyto aspekty v různých poměrech propojují tak, aby byl výslednicí komunikát směřovaný k přesně myšlenému čtenáři. A zde byl čtenářem myšlen student, uměnímilovný zájemce o film, starší generace připomínající si dlouho neviděné snímky. Kdokoliv, kdo neakceptuje pouhé historky z natáčení a zároveň nemá erudici k začtení se do odborné

studie zahlcené rozlehlým poznámkovým aparátem a pro něj nesrozumitelnými detaily.

Stejně autorské uvažování se odehrává i při koncipování knižního interview. Nehledě na samo zvážení metody orálního výzkumu (vztah k subjektu a způsob tázání se, volba chronologického či strukturovaného uspořádání) je nutné materiál redakčně připravit a určit míru hovorovosti, restrukturalizaci oddílů, eliminaci, či naopak upřesnění dotazů.

Batistová se díky prvotnímu nepochopení žánrové podmíněnosti knihy ve svém textu hned několikrát mylí.

Struktura knihy není slepou kopií jmenovaných inspiračních zdrojů, struktura byla naopak rozvržena ještě před vydáním většiny z nich, její monotónnost pak měla odpovídat tématu a vlastně i formální svestosti Helgeho tvorby. Nejvlastnějším stylem byla Helgemu formální střízlivost a upnutost k tématu, zarputilé odmítání metavýkladů a přímé sdělení, což ostatně kniha dokládá, aniž je to Batistovou povšimnuto.

Rozhovor nebyl zásadním zdrojem pro psaní studie, právě naopak. Provedený výzkum vždy předcházet realizovaným interview, což je při pozornějším čtení snadno patrné.

Za skutečný lapsus je pak možné považovat srovnání beletrizovaného rozhovoru s (pokud vím bohužel neautorizovanou) přetištěnou částí orálního výzkumu z vynikající knihy Štěpána Hulíka. Pokud Batistová vyžaduje „živý“ sloh a nekompromisní výrazivo, nalezne je v záznamech či prepisech orálního výzkumu, jež jsem před pár lety poskytl NFA, a které jsou skutečnou paralelou k Hulíkovu vloženému interview. Není a nemůže jí být kniha daného žánru.

Monografie *Ladislav Helge. Cesta za občanským filmem* nemá být habilitační studií, není záznamem primárního výzkumu, ale jeho *knižním výstupem* podmíněným jistou mírou zobecnění a simplifikace. Nejsou zde analyzovány a často ani zmíněny desítky dramaturgických připomínek, zápisy z porad tvůrčích skupin, cenzurní listy, dokumenty FITESu. Což ovšem neznamená, že nebyly podkladem pro knihu, ale že tato úroveň výzkumu nebyla do knihy záměrně zařazena s ohledem na vyváženost a srozumitelnost.

Batistová konstatuje, že monografie neobsahuje „nic nového“. Přitom celou řadu informací z úvodní studie netušil ani sám zpovídaný režisér, celek monografie vítají a vesměs kladně hodnotí oboroví publicisté (např. Jan Lukeš, Jan Rejžek, Tomáš Pilát, Jan Jaroš), z rozhovoru ještě před jeho vydáním citoval v monografii o Jáně Kadárovi i Batistovou za příklad braný Václav Macek. Sypu si popel na hlavu za nedokonalé uvádění pramenů. Na druhou stranu jsou všechny relevantní zdroje sepsány coby součást poznámkového aparátu v závěru knihy. Mrzí mě, že pro Batistovou obě části knihy navzájem nekomunikují, na druhou stranu nejsou redundantní a doplňují se, což bylo skutečným cílem.

Batistová má pravdu v jednom: v tuzemském prostředí doposud nebyl ustaven vzor režiséřské monografie. Pokud vím, tak se téměř každý pokus svého druhu setkal s kritikou. Pevně doufám, že se budoucí autoři nezaletnou kritického tlaku, zvláště je-li vyvíjen odborníky, kteří mají dosavadní autorskou zkušenost pouze se školními monografiemi, abychom zůstali u terminologie Anny Batistové. Budou totiž muset zvažovat stejné otázky, jaké se vynořily při psaní monografie o Ladislavu Helgem a vyřešit je mimo jiné ve prospěch čtenářů. Práce na režiséřské monografii

a příprava jejího vydání pro širší publikum je totiž podstatně odlišnou činností, než jakou je akademické bádání.

Petr Bilík

Vztahy Československé televize a Československého státního filmu v oblasti produkce v letech 1953–1972

Úvod

Československá televize (ČST) zahájila vysílání 1. května 1953. Od tohoto okamžiku se začalo podstatně rozšiřovat pole československé audiovizuální tvorby, jež doposud ovládal výhradně filmový průmysl. Zavádění televizního vysílání v Československu byl však náročný proces, během něhož bylo třeba překonat řadu technologických, administrativních, legislativních a organizačních překážek, které často nebyla vznikající televize schopna překlenout samostatně, a tak byla odkázána na spolupráci s již zavedenými institucemi. Zahájením televizního vysílání se tak v tehdejším veřejném kulturním prostoru objevil zárodek nové instituce, jejíž další vývoj poznamenal prakticky všechny sféry společnosti. Obdobným způsobem se naopak řada v té době již zavedených organizací a úřadů významným způsobem podílela na formování tohoto nového média a od počátku ovlivňovala podobu televizního vysílání, technickou infrastrukturu ČST a organizaci televizních studií. Nejdůležitější úlohu zde sehrál především Československý rozhlas, do jehož struktur bylo vznikající televizní studio začleněno a od něhož také přebralo vnitřní organizační strukturu,¹⁾ a Československý státní film (ČSF), který měl pomáhat svými možnostmi při rozvoji televizního vysílání.

Nově vzniklé televizní studio ve správě Československého rozhlasu od počátku trpělo vážnými technickými nedostatky. Tehdejší ministr informací a pozdější ministr kultury Václav Kopecký televizi přidělil v roce 1953 prostor v Měšťanské besedě v Praze ve Vodičkově ulici 20, kde kromě televize sídlilo také 27 nájemníků. Studio bylo vybaveno 35mm filmovým snímačem a dvěma prototypovými kamerami.²⁾ Takové vybavení umožňovalo tvořit televizní program pouze dvěma způsoby. Buď se vysílalo živě přímo ze studia, nebo se na 35mm filmovém snímáči pustil již hotový film. Studio ovšem nedisponovalo žádnou technikou, která by umožňovala natočit televizní pořady na filmový materiál, a chyběl také technický personál, který by se produkci věnoval. Zde tedy muselo televizní studio ve všech sférách velmi těsně spolupracovat s Československým státním filmem. Využívalo odborný personál, techniku, prostory, filmovou surovinu, služby filmových laboratoří, ale i hotové kinematografické produkty. Vlastní produkce dle představ televizních pracovníků se rozvíjela jen velmi pomalu, a tak podstatnou část raného vysílání tvořilo uvádění kinematografických filmů. Těsné sepjetí spolupracující televize a filmového průmyslu bylo navíc horlivě podporováno dobovým politickým diskursem, který se tak vymezoval vůči „kapitalismu“ zemí Západu, kde byly televize a filmový

1) Televizní studio v závislosti na rozvoji programové skladby postupně vytvářelo také tematicky zaměřené skupiny, které se staraly o odpovídající programovou náplň. Např. skupina politicko-zpravodajských pořadů, filmových pořadů, literárně-dramatických apod. Spolu s rozvojem televizní infrastruktury a se zaváděním dalších televizních studií se později organizace změnila v redakční systém, s hlavními redakcemi organizovanými pod pražským studiem.

2) Jarmila C y s a ř o v á, Československá televize a politická moc 1953–1989. *Soudobé dějiny* 9, 2002, č. 3–4, s. 521.

průmysl dlouhou dobu chápány jako rivalové.

Politická vize spolupráce filmového průmyslu a televize tak našla praktické odůvodnění právě v nuzném technickém vybavení televizního studia, které by bez podpory ČSF mohlo jen stěží fungovat. Ministerská výzva, aby se ČSF podílel na úkolech rozvoje televizního vysílání v Československu, pak zajistila, aby se spolupráci dostatečně věnoval také ČSF. Takto nastavené podmínky vytvořily unikátní situaci, která zásadním způsobem formovala vývoj audiovizuální kultury v Československu. Ústřední orgány totiž vzájemnou spolupráci dále neřešily, pouze jednou za čas upravily struktury jedné či druhé organizace, čímž ale mnohdy vzájemnou kooperaci jen komplikovaly. Organizace se musely dohodnout na vzájemné spolupráci samostatně, což znamenalo vyvinout značné administrativní úsilí a překlenuť řadu sporů v různých oblastech. Jak již ukázal výzkum k magisterské práci,³⁾ dramatickým vývojem procházely zejména vztahy v oblasti distribuce, které poznamenávaly technické nedostatky kinematografických celovečerních filmů uváděných v televizním vysílání, rostoucí penzum kinematografických filmů v navyšující se kapacitě vysílání, rychle se množící počty koncesionářů, úbytek diváků v kinech a limity a sazby upravující poskytování kinematografických filmů k televiznímu uvádění, jimiž se filmový průmysl snažil uhájit své výsadní postavení tváří v tvář dramaticky se rozvíjejícímu televiznímu vysílání.

Řada problémů se vyskytovala také v oblasti produkce. Bylo nutné systematizovat pravidla pro sdílení zázemí a pracovníků produkce, přičemž spolu s rozvojem televize se zvyšovaly také nároky na jejich využití. Zajímavé problémy však nastaly především ve využívání služeb odborného personálu ČSF pro úkoly televizního vysílání. Práce pro televizní studio představovala možnost, jak si zajistit dodatečný příjem. V praxi si však zaměstnanci ČSF vzali placenou dovolenou, kterou

využili k placené práci pro televizní studio. Toto „fuškaření“ bylo v zásadním rozporu s idejemi socialismu, a proto bylo následně omezeno nařízením, podle kterého se zaměstnanci ČSF mohli na úkolech televizního studia podílet pouze v době osobního volna, přičemž inkasovali mzdu za poloviční úvazek, bez ohledu na to, kolik času prací pro televizi strávili. Potřeba minimalizovat časovou náročnost televizní produkce vyhovovala požadavkům televizního vysílání, které pořady vyžadovalo často akutně. Zmíněným nařízením podpořen se tak ve výsledku do audiovizuální kultury dostal nový druh filmového produktu určeného pro televizi, který byl vyroben nejen rychle, ale také s podstatně nižšími náklady, než jaké byl zvyklý vydávat ČSF.

Z tohoto hlediska pak práce pro televizi představovala jinou výzvu pro technický personál a vedoucí organizační pracovníky a jinou výzvu pro takzvané tvůrčí pracovníky a herce,⁴⁾ před kterými se otevírala nová sada esteticko-funkčních kritérií. Základna, z níž by bylo možné angažovat technický a tvůrčí personál v dostatečné míře pro obě organizace, však nebyla dlouhou dobu po zahájení televizního vysílání dostačující. FAMU rozšířilo osnovy s ohledem na specifika televizní tvorby ve druhé polovině 50. let, avšak ateliér s odpovídající technikou vznikl až v polovině 60. let. Televizní zaměření nebylo odděleno od filmového, a proto byli absolventi svorně připraveni na práci v obou organizacích, což jim také umožňovalo mezi nimi migrovat. Jaké tedy byly zákonitosti migrace tvůrčích a technických pracovníků? Co podmiňovalo jejich rozhodnutí? Ve sdíleném systému produkce mohla mezi pracovníky bujet rivalita podmíněná nejen četnými kompetenčními spory, ale i jinou povahou a náplní práce, dobovým diskursem o roli televize ve společnosti a konflikty v oblasti distribučních vztahů. Techničtí a tvůrčí pracovníci mohli zastávat odlišné postoje, které se proměňovaly v různě

3) Šimon Bauer, *Televize jako prostředek subvencování kinematografie: Analýza smluvních vztahů Československé televize a Československého státního filmu v období 1953–1965*. Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury 2011 (Magisterská diplomová práce, vedoucí Mgr. Pavel Skopal, Ph.D.).

4) Zúčastněných profesních skupin byla celá škála: úředníci, vedoucí funkcionáři, techničtí a tvůrčí pracovníci, herci ad. Pro všechny skupiny a profese používám z úsporných důvodů a pro potřeby tohoto projektu souhrnné označení „profesní komunita“.

ných obdobích spolu s vývojem a institucionalizací televize. Již v září 1959 se stala ČST samostatnou ústřední organizací a o necelý rok později její roli ve společnosti posvětila také vláda v „Usnesení Ústředního výboru KSČ o stavu a nových úkolech Československé televize k ostatním kulturním institucím“, v němž přisoudila televizi úlohu důležitého prostředku výchovy lidu a začlenila ČST do přímé působnosti ÚV KSČ. Když pak o deset let později 2. září 1970 Jiří Zelenka jakožto ředitel ČST nařídil komplexní kádrovou prověrku mezi televizními zaměstnanci, hovořil již o ČST jako o „centrální mocensko politické instituci“.⁵ Právě tyto institucionální a politické změny byly zdrojem rozdílů vnitřní politiky obou institucí, a tak také podmiňovaly možnosti a rozhodování profesní komunity.

Klíčové otázky

Disertační práce se zaměří na srovnání vlastností organizace produkce obou médií a na otázku, jakým způsobem tyto vlastnosti, styčné plochy a rozdíly poznamenaly vzájemné vztahy obou médií v produkční kultuře, především v oblasti migrace tvůrčích pracovníků, herců a technického personálu mezi oběma organizacemi. Důvodem, proč se práce vydá právě tímto směrem, je skutečnost, že kulturní politika tehdejšího socialistického Československa navzdory jejich rozdílnému charakteru⁶ vyžadovala symbiózu obou médií. V západních „kapitalistických“ zemích, kde vztahy televize a filmového průmyslu nebyly státem nijak upravovány, se obě odvětví ocitla v konkurenčním vztahu. Nucená symbióza, v níž musela obě média v Československu existovat, tak mohla na jedné straně zastírat možnou rivalitu, na druhé straně mohla podstatně rozšířit pole působnosti filmových a později i televizních pra-

covníků. Právě analýza vztahu produkčních kultur obou organizací může odhalit, do jaké míry se kulturně politickým požadavkům dařilo eliminovat konkurenční prostředí, jakým způsobem byl tento přístup reflektován profesní komunitou a jak podmínil její migraci mezi organizacemi.

ČST, která se zpočátku vyvíjela pod institucionálním vlivem Československého rozhlasu, postupně adaptovala rozhlasový organizační model založený na tematicky vytvořených programových skupinách a později na systému redakcí. Vznikala tak organizační struktura postavená na jiných základech a řídící se jinými pravidly, než tomu bylo v případě ČSF. V podmínkách vnitřního uspořádání obou médií se ustavily odlišné systémy organizace a dělby práce, které ovlivňovaly jejich produkční kulturu. Formující se televize oslovovala filmovou profesní komunitu nejen novými pracovními nabídkami,⁷ ale také rozšířením pole působnosti určitých profesí. Profesionálové zvyklí na dělbu práce ve filmovém průmyslu zde mohli využít příležitosti k tvůrčím a kariérním přesahům.⁸ Proto bude nutné v práci zodpovědět otázky spojené s organizací, dělbou a hierarchií pracovních pozic obou produkčních systémů, a ozřejmit tak, jakým způsobem pracovní podmínky ovlivňovaly přelévání pracovníků mezi oběma organizacemi.

S vývojem televize docházelo k řadě změn v její organizační struktuře a spolu s nimi také k řadě transformací v organizaci produkce. Reorganizací procházel i ČSF. Tyto posuny často poznamenávaly vzájemné vztahy obou médií a zpětně ovlivňovaly nejen pracovní podmínky příslušné pro danou organizaci, ale také způsob, jakým byly ČST a ČSF v očích profesní komunity vnímány. Proto práce bude rovněž sledovat, jak se na migraci profesní komunity mezi oběma médii podepsaly jednotlivé transformace během procesu institucionalizace ČST v souvislosti se změnami

5) Rozhodnutí ústředního ředitele č. 13 ze dne 2. září 1970. Praha, 2. 9. 1970. Spisový archiv České televize (SA ČT), f. VE_2, k. 172, inv. č. 1169.

6) Je třeba mít na paměti, že organizační struktura ČST se utvářela dle rozhlasového modelu, nikoli podle modelu ČSF. Z hlediska organizace se tak v podstatě střetávaly organizační struktury rozhlasu se strukturami ČSF. Pro profesní komunitu tak mohly odlišné struktury znamenat dílčí posuny v profesním zaměření.

7) Například pozice dramaturga zodpovědného za programovou skladbu atd.

8) Například tvůrčím pracovníkům krátkého filmu nabízela vznikající televize specifické možnosti uplatnění prakticky ve všech typech programových skupin.

v organizaci ČSF. Důležitou otázkou při sledování vývoje produkční kultury představují také kulturně-politické a mocenské zásahy do struktur té či oné organizace a jejich dopady na profesní komunitu v jednotlivých etapách vývoje ČST. S ohledem na tyto cíle je také stanoven časový rámec záběru práce.

Období, které bude práce pokrývat, začíná v roce 1953, kdy Televizní studio Praha zahájilo televizní vysílání. Horní hranice vymezená rokem 1972 je pak motivována především snahou zachytit projevy řady událostí, které se odehrály již v roce 1970. Televize v onom roce prošla důkladnými normalizačními kádrovými čistkami, což vedlo k odchodu mnoha zkušených pracovníků. Aby tento deficit kompenzovala, uspořádala ČST masivní nábor nových pracovníků. Z počtu asi 1400 uchazečů vybrala po několika kolech necelou jednu setinu — deset pracovníků, které do nového zaměstnání ale vpustila až po absolvování dvouměsíčního politického a odborného školení. V témže roce bylo spuštěno také vysílání II. programu a na sklonku roku byl do provozu uveden první studiový blok v novém televizním studiu na Kavčích horách v Praze, čímž se podstatně rozšířily možnosti produkčního systému ČST. Proto bude nutné popsat, jakým způsobem tyto institucionální změny ovlivňovaly kulturu produkce a samotnou profesní komunitu.

Metody a prameny

Jelikož se práce bude zabývat prostředím, v němž se produkční systémy ČSF a ČST střetávaly, je předně nutné vyjasnit, z jaké optiky bude problematika nahlížena. Protože vývoj ČST probíhal se značnou rychlostí a transformaci nového média v plnohodnotnou instituci doprovázela řada dílčích proměn, které poznamenávaly kooperaci televize a filmového průmyslu, budou tyto milníky institucionalizace ČST v práci připomenuty. Proto se hledisko práce bude pohybovat spíše na straně ČST. Výchozím předpokladem zde je, že studium československého filmového průmyslu

je v pokročilejším stádiu, než je tomu v případě studia průmyslu televizního. Ve výsledku budeme sledovat, jak se formovala a vyvíjela produkční kultura ČST ve spojitosti s procesem její institucionalizace, jakou úlohu v tom sehrával ČSF a co tyto souvislosti znamenaly pro profesní komunitu filmových a televizních pracovníků.

Základní pilíře práce budou postaveny na archivním výzkumu. Jako dominantní zdroj dobové dokumentace poslouží Spisový archiv České televize. Protože cílem práce je prozkoumat, jakým způsobem reagovala profesní komunita filmových a televizních pracovníků na vznik a vývoj televize, a co podmiňovalo pracovní migraci mezi ČST a ČSF, nabízí se dva přístupy, jak toto téma uchopit. Buď by dominantním přístupem mohlo být historické studium produkční kultury, s vedlejším produktem v podobě dílčích bodů institucionální historie ČST, nebo by se práce naopak mohla soustředit nejprve na institucionální historii ČST, přičemž by se v této otázce zaměřila právě na úsek produkce a jeho prostřednictvím na produkční kulturu. Celkový rámec a ústřední linie práce budou vycházet především ze série recipročně uzavíraných vzájemných smluv mezi ČST a ČSF, v nichž obě organizace stanovovaly podmínky vzájemné spolupráce jak v oblasti produkce, tak v oblasti distribuce. Proto se práce zaměří spíše na institucionální historii ČST v oblasti produkce, která poslouží jako výchozí rámec pro hlubší prozkoumání produkční kultury.

Helen Wheatleyová navrhuje jako jeden ze základních principů svého kritického přístupu k institucionální historii televize a televizního vysílání nejen propojení minimálně dvou institucionálních historií v daném geopolitickém kontextu, ale rovněž doplnění těchto institucionálních historií o „jinou historiografii“, a to v co největší míře.⁹⁾ V práci bude tento přístup reflektován zapojením historie produkční kultury. Styčné plochy mezi těmito historiemi, které byly již naznačeny výše, spočívají především v častých změnách organizačního schématu ČST, které z hlediska jejího vývoje reagovaly na expanzi vysílání, nové druhy pořadů, institucionální, legis-

9) Srov. Helen Wheatley (ed.), *Re-viewing Television History. Critical Issues in Television Historiography*. London: I. B. Tauris 2007, s. 8–10, 97–98.

lativní i politické okolnosti. Obdobně lze vnímat i situaci v ČSF, který se byl nucen především v šedesátých letech vyrovnávat se stále větší popularitou televizního vysílání a s úbytkem diváků v kinech. Tyto dílčí změny v obou organizacích ovlivnily pracovní podmínky profesní komunity, a skrze ně se různými způsoby projevily i v produkční kultuře. Proto práce bude čerpat především z analýz pracovních řádů, směrnic, příkazů, příruček a jiných pramenů dokumentujících dělbu, náplň a podmínky práce, stejně jako jejich dílčí reorganizace týkající se spolupráce obou organizací. Důležitými zdroji také budou dokumenty ke konkrétním produkčním kauzám.

Produkční kulturu není možné pochopit pouze pohledem „shora“, prostřednictvím oficiálních nařízení, a proto bude nutné konfrontovat jej se způsoby, jak svou práci vnímali sami členové profesní komunity. K tomuto účelu bude sloužit analýza publikovaných rozhovorů, (auto)biografií, kádrových posudků, protokolů z prověrek, osobních pozůstalostí a orálněhistorických pramenů. Takovéto zdroje pomohou mimo jiné odhalit pozici a povahu té či oné organizace v očích jednotlivých pracovníků i jejich skupin. Rekonstrukce celkového diskursu o filmu a televizi pak bude navíc podpořena analýzou dobového periodického tisku a raných pokusů o teorii televizní tvorby.¹⁰⁾ Důležitým materiálem se mohou stát také instruktážní, dokumentární a populárněvědecké filmové snímky věnující se televizní či filmové produkci v daném období.

Výše popsáný přístup by tak mohl pomoci zrekonstruovat obraz české audiovizuální produkční kultury v souvislosti s dynamicky se rozvíjícím televizním médiem a ukázat, jakým způsobem se profesní komunita vyrovnávala s výzvami, které před ní nové médium v průběhu svého vývoje stavělo.

Š i m o n B a u e r

(Vedoucí disertační práce: doc. Mgr. Petr Szczepanik, Ph.D., Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU, 1. rok řešení; simon.bauer@gmail.com)

10) Např. Jan Kučera, *Setkání s televizí*. Praha: Orbis 1965.

Z přírůstků Knihovny NFA

BENOÎT

Benoît Jacquot : le voyageur de l'intime / [directeur de publication Odile Chapel]. -- Nice : Cinémathèque de Nice, 2011. -- [cca 70] s. : barev. il., portréty. -- Autoři úvodních statí Jean-Jacques Bernard a Anne de Gasperi - Výňatky, filmografie a ocenění B. Jacquota, seznam vyobrazení - Bibliografie - Profilový katalog k retrospektivní přehlídce díla francouzského filmaře Benoîta Jacquota, organizované Filmotékou v Nice v listopadu 2011. Publikace obsahuje dvě úvodní statě o režisérovi, po kterých následuje přehled filmů se základními údaji, obsahovou charakteristikou a dobovými kritickými ohlasy. V závěrečných přílohách jsou připojena po jednotlivých filmových titulech jejich ocenění a bibliografie. -- (Brož.)

BILÍK, Petr

Ladislav Helge : cesta za občanským filmem : kapitoly z dějin československé kinematografie po roce 1945 / Petr Bilík. -- Vyd. 1. -- Brno : Host, 2011. -- 226 s. : il., portréty. -- (Filmová knihovna ; sv. 2). -- Úvod, předmluva, poznámky v textu, kalendárium a filmografie L. Helgeho, anglické resumé, o autorovi - Bibliografie na s. 209–218. rejstřík jmenný a filmový - Knižní portrét významného českého filmaře 50. a 60. let Ladislava Helgeho je složen ze dvou částí: V první polovině jsou představena jednotlivá filmová díla a přiblížen kontext kinematografie včetně Helgeho angažovanosti ve Svazu čs. filmových a televizních umělců (FITES), druhý díl tvoří rozsáhlé interview vznikající v rozpětí několika let. Helgeho vzpomínky a názory, je byly zaznamenány během více než dvou desítek hodin rozhovorů, odhalují řadu zapomenutých detailů i globální pohled na padesát let vývoje české kinematografie, kultury a politiky. -- ISBN 978-80-7294-588-7 (váz.)

BLÜMLOVÁ, Dagmar

Evropan Václav Tille / Dagmar Blümllová. -- Vyd. 1. -- České Budějovice : Společnost pro kulturní dějiny, 2010. -- 150 s. : portréty. -- Poznámky v textu, kalendárium života V. Tilleho, francouzské resumé - Biblio-

grafie na s. 140–147 - Knižní portrét českého literárního historika, literárního, divadelního a filmového kritika a teoretika Václava Tilleho. Autorka se v ní pokouší zodpovědět otázky, jak souviselo jeho osobní směřování s odbornými, uměleckými a společenskými aktivitami, v nichž zanechal svou stopu, odkud čerpal inspirace, jakými pravidly se řídil jeho tvůrčí život a jakému cíli sloužil. -- ISBN 978-80-904446-1-4 (váz.)

BORDWELL, David

Umění filmu : úvod do studia formy a stylu / David Bordwell, Kristin Thompsonová ; [z anglického originálu ... přeložili Petra Dominková, Jan Hanzlík a Václav Kofroň ; editor Václav Kofroň ; odborná redakce Radomír D. Kokeš]. -- 1. vyd. -- Praha : Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011. -- 633 s. : (některé barev.) il. + 1 DVD. -- Redakční spolupráce: Jakub Klíma a Jiří Flígl - Předmluva k českému vyd., předmluva, výňatky, citáty, slovník pojmů, poznámky na s. 635–639, poznámky překladatelů - Bibliografie v textu a na s. 627–633, internetové odkazy, rejstřík - Překlad devátého vydání legendární knihy amerických autorů Davida Bordwella a Kristin Thompsonové. Kniha, která poprvé vyšla v roce 1979 a od té doby se stala základní učebnicí pro obory filmových studií po celém světě, svým jasným, přehledným a systematickým výkladem fenoménu filmu nabízí jedinečnou možnost porozumět základním tvůrčím filmovým kategoriím, jako jsou kamera, střih, zvuk apod., rozkrýt způsoby vyprávění příběhů, pochopit způsob fungování filmových žánrů atd. Kniha je doplněna ohromným množstvím obrazového materiálu včetně výukového CD-ROMu, na němž je probíraná látka názorně předvedena. - Suplement: Umění filmu : úvod do studia formy a stylu / Bordwell, David, 1947- ; Thompson, Kristin, 1950-. -- Praha : NAMU, 2011. -- 1 DVD ; 12 cm - Název originálu: . -- 1 DVD ; 12 cm - Jiná související díla: Film art : an introduction / Bordwell, David, 1947- ; Thompson, Kristin, 1950-. -- New York : McGraw-Hill, 2001. -- xx, 458 s. : il. -- ISBN 978-80-7331-217-6 (brož.)

BOR, Vladimír

Život s uměním : rodinný dvojportrét / Vladimír Bor. -- 1. vyd. -- Praha : PowerPrint, 2011. -- 350 s. : il., portréty, faksim. -- Poznámky v textu, výňatky, filmografie V. Bora, o autorovi - Knižní memoáry hudebního a filmového kritika, scenáristy a barrandovského dramaturga Vladimíra Bora, který vzpomíná na příslušníky své umělecké rodiny (zejména otce, divadelníka Jana Bora, a matku, operní pěvkyni Olgu Borovou-Valouškovou) a na své přátele a spolupracovníky (většinou novináře, hudebníky, skladatele a filmaře), s nimiž se během několika desetiletí pracovní setkával či důvěrněji sblížil. Posmrtně vydanou knihu psal autor v letech 1980-1988. -- ISBN 978-80-87415-24-5 (váz.)

BRANKO, Pavel

Proti prúdu / Pavel Branko. -- 1. vyd. -- Bratislava : Marenčin PT : Slovenský filmový ústav, 2011. -- 219 s., [32] s. obr. příl. : il., portréty, faksim. + 1 DVD. -- Úvod, citáty, poznámky v textu, o autorovi - Memoáry významného slovenského filmového kritika a publicisty Pavla Branka. Ve svých vzpomínkách se vrací ke svému soukromému i profesionálnímu životu, který byl dramatický, plný zvratů a konfliktů s mocí. Díky tomu je kniha nejen historií jednoho člověka, ale i dějinami slovenské kultury a společnosti, které Branko zaznamenal jako „svobodný a kritický člověk, který šel vždy proti proudu,“ jako se uvádí na obalu publikace. Součástí publikace je také DVD s filmem *Hrdina našich čias* (2009) režisérky Zuzany Piusi. - Supplement: *Hrdina našich čias.* -- ISBN 978-80-8114-066-2 (Marenčin PT : váz.). -- ISBN 978-80-85187-59-5 (Slovenský filmový ústav : váz.)

CAROL

Carol Reed / [edición a cargo de Valeria Ciompi, Miguel Marías ; traducciones Gian Castelli ... et al.]. -- 1a ed. -- San Sebastián : Festival Internacional de Cine de San Sebastián ; Madrid : Filmoteca Española, 2000. -- 459 s. : il., portréty. -- Souběžný anglický text - Předmluva, poznámky v textu, filmografie C. Reeda - Bibliografie na s. 453, rejstřík - Výpravná dvoujazyčná monografie věnovaná tvorbě britského režiséra a producenta Carola Reeda při příležitosti velké retrospektivní přehlídky na 48. MFF v San Sebastián 2000. -- ISBN 84-86877-26-1 (brož.)

CINÉMAS

Les cinémas de l'Inde / dirigé par Zeenat Saleh. -- Paris : Éditions Charles Massin, 2011. -- 167 s. : il., portréty. -- (CinémAction ; no. 138). -- Autorka úvodu Aruna Vasudev - Úvod, poznámky v textu, filmografie v textu - CinémAction, no. 135, 2010 - Bibliografie na s. 165 - Monotematické číslo časopisu CinémAction z roku

2011 je věnované současné situaci a aspektům indické kinematografie. Jednotlivé studie a rozhovory (Yash Chopra, Shah Rukh Khan, Bappaditya Bandopadhyay, Dilip Varma) rozebírají různé oblasti tohoto tématu. -- ISBN 978-2-84706-341-7 (brož.). -- ISSN 1241-8161

DIESING, Helena

Český komiks 1. poloviny 20. století / [autorka koncepce a textu] Helena Diesing ; [design Štěpán Malovec]. -- Praha : Verzone, 2011. -- 359 s. : většinou barev. faksim. -- Úvod, poznámky v textu, seznam vyobrazení - Bibliografie na s. 342-347, rejstřík jmenný - Výpravná obrazová monografie, v níž autorka pečlivě shromáždila a vtipně komentuje a zhodnocuje svět českého komiksu před rokem 1950, který neznamenal jen Ferdu Mravence nebo Rychlé šípy, ale byl zaplněn mnoha rázovitými postavami. Pestré byly i osudy jednotlivých autorů. I v jejich životech i v životech jejich postav se odráží i dramatické změny, které provázely 1. polovinu 20. století. -- ISBN 978-80-904546-8-2 (brož.)

DOLANOVÁ, Lenka

Steina a Woody Vasulkovi : dialog s démony nástrojů / Lenka Dolanová. -- 1. vyd. -- Praha : Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze ; Jihlava : JSAF/ Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava, 2011. -- 208 s. : il., portréty. -- (edice 20/21). -- Předmluva, poznámky v textu, filmo- a videografie, anglické resumé - Bibliografie na s. 195-201, - Profilová monografie manželské a umělecké dvojice Steiny a Woodyho (Bohuslava) Vasulkových, kteří patří k nejvýraznějším průzkumníkům elektronických audiovizuálních světů umění. V roce 1965 spolu emigrovali z tehdejšího Československa do Spojených států. Zde objevili video a brzy začali ohledávat jazyk elektronického média, s využitím oscilátorů, syntezátorů, kolorizérů, různých optických zařízení, procesorů či softwarů. Zabývali se vztahem obrazu a zvuku, přičemž si někdy prohazovali zkušenosti - Woody pracoval se zvukem, Steina s obrazem. Klíčová je také jejich činnost organizační - založili divadlo elektronických médií The Kitchen, a působí jako kurátoři a archiváři. Několik let přednášeli na univerzitě v Buffalu, od osmdesátých let obývají adobe - ateliér v novomexickém Santa Fe. -- ISBN 978-80-7331-317-3 (brož.)

DUMONT, Hervé

Frank Borzage : sarastro en Hollywood / Hervé Dumont ; [traducción del francés Mercedes Juste, Fabián Chueca, Alicia Martorell ; traducción al inglés Jonathan Kaplansky]. -- 1a ed. -- San Sebastián : Festival Internacional de Cine de San Sebastián ; Madrid : Filmoteca Española, 2001. -- 575 s. : il., portréty, faksim. -- Souběžný anglický text - Autor předmluvy Jean Charles Tachella - Úvod, poznámky v textu, filmografie F. Bor-

zageho - Bibliografie na s. 565–567, rejstřík - Výpravná dvoujazyčná monografie věnovaná tvorbě amerického režiséra Franka Borzageho při příležitosti velké retrospektivní přehlídky na 49. MFF v San Sebastián 2001. - Jiná související díla: Frank Borzage : Sarastro à Hollywood / Dumont, Hervé, 1943-. -- Milano : Mazzotta, 1993. -- 387 s : čb. il. -- ISBN 84-86877-27-X (brož.)

HRABÁNEK, Jiří

Film z hlediska autorského práva / Jiří Hrabánek. -- Vyd. 2., v nakl. Leges vyd. 1. -- Praha : Leges, 2011. -- 80 s. -- (Praktik). -- Autor předmluvy Jan Tuláček - Úvod, poznámky v textu, o autorovi - Bibliografie na s. 79 - Publikace zpracovává aktuální téma právní úpravy audiovizuální tvorby. Ve druhém, aktualizovaném a doplněném vydání autor reagoval na ohlasy čtenářů a rozšířil zejména poznámkový aparát, podrobněji vysvětlující některé použité instituty a pojmy, doplnil exkurz o cross-license smlouvách a zapracoval změny právní úpravy, zejména z oblasti evropského práva. -- ISBN 978-80-87212-91-2 (brož.)

HULÍK, Štěpán

Kinematografie zapomnění : počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973) / Štěpán Hulík. -- Vyd. 1. -- Praha : Academia, 2011. -- 475 s., [72] s. obr. příl. : il., faksim. -- (Šťastné zítřky ; sv. 6). -- Autor úvodu Alexandr Kliment - Předmluva, poznámky v textu, výňatky, archivní prameny, seznam vyobrazení, zkratky, anglické resumé - Bibliografie na s. 449–454, rejstřík jmenný - Kniha je pokusem o zachycení přelomového období konce reformního procesu roku 1968 a počátku normalizace v jedné z oblastí československé kultury, v kinematografii. Změny nastaly po srpnu 1968 v československém filmu líčí na proměnách jediného místa — Filmového studia Barrandov. V úvodu knihy zachycuje autor krátkou etapu pražského jara a úspěchy, jichž se domácím filmařům podařilo v této době dosáhnout nejen přímo na poli uměleckém, ale i v širší oblasti společenské. Pro účely knihy vznikly na dvě desítky rozhovorů s domácími filmaři — režiséry, scenáristy, kameramany či produkčními. Sedmero z těchto rozhovorů přináší kniha v nezkrácené podobě. Vedle toho je součástí publikace také fotografická příloha a reprodukce exkluzivních originálních dokumentů z teprve nedávno zpřístupněného archivu Filmového studia Barrandov. -- ISBN 978-80-200-2041-3 (váz.)

CHRISTIE, Ian

Michael Powell & Emeric Pressburger : arrows of desire : flechas de deseo / Ian Christie ; [traducción del inglés Antonio Weinrichter, Ana Cristina Iriarte, Antonio Santamaria]. -- 1a ed. -- San Sebastián : Festival Internacional de Cine de San Sebastián ; Madrid : Filmoteca Española, 2002. -- 279 s. : (některé barev.) il., portréty.

-- Souběžný anglický text - Autor předmluvy Martin Scorsese - Úvod, poznámky v textu, citáty, výňatky, filmografie M. Powella a E. Pressburgera - Bibliografie na s. 269–272, rejstřík - Výpravná dvoujazyčná monografie věnovaná tvorbě britské režisérské a scenáristické dvojice Michaela Powella a Emerica Pressburgera při příležitosti velké retrospektivní přehlídky na MFF v San Sebastián 2002. -- ISBN 84-86877-29-6 (brož.)

INTERMEDIÁLNÍ

Intermediální poetika příběhu / Stanislava Fedrová, Alice Jedličková (eds.). -- 1. vyd. -- Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR : Akropolis, 2011. -- 349 s. : (některé barev.) il., faksim. -- Část. anglický a slovenský text - Poznámky v textu, výňatky, seznam vyobrazení, o autorech, anglické resumé - Bibliografie v textu, rejstřík jmenný - Obsahuje též: Vzorová samoobsluha říznutá antikou. Scénování příběhu a příběh scénování. Narativní struktura seriálu Žena za pultem / Šimon Dominik - Specifika seriálové adaptace (od počátků až po současnost) / Aneta Zatloukalová - Teorie seriálové fikce. Možné cesty naratologické analýzy televizního seriálu / Radomír D. Kokeš - „Za chvíli mi začíná Ulice...“ aneb Rozdílné přístupy v užití řízené a neřízené seriality / Eva Kvasničková - V krajině ukrytej pod viečkami. Pokus o interpretáciu filmu Jana Švankmajera Něco z Alenky vo vzťahu k literárnej predlohe Lewisa Carrolla / Ján Kralovič - Mezioborová kolektivní monografie, v níž celkem třináct českých i slovenských odborníků (zástupci literární a filmové vědy, dějin a teorie umění, mediálních studií, estetiky a divadelnictví) zkoumá příběh, jak se realizuje v jednotlivých uměních a médiích nebo v jejich vzájemných. Sledují tak například proměny renesančního příběhu Beatrice Cenci v evropské a americké literatuře a výtvarném umění či v nedávném Lynchově filmu Mulholland Drive nebo posuny v seriálových verzích adaptací klasických (např. Dickensových) děl, k nimž dochází v závislosti na vývoji televizní technologie či změnách požadavků veřejnoprávní televize. -- ISBN 978-80-85778-80-9 (Ústav pro českou literaturu AV ČR : brož.). -- ISBN 978-80-87481-56-1 (Filip Tomáš - Akropolis : brož.)

JECH, Pavel

The seven minute screenplay / Pavel Jech, Mary Angiolillo. -- 1. vyd. -- Praha : Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2009. -- 65 s. -- Úvod, citáty, výňatky - Bibliografie na s. 65 - Publikace je jak gramatikou základních principů dramatiky tak slabikářem pro psaní scénáře. Skriptum si klade za cíl připravit studenty na psaní celovečerních filmů pomocí strukturovaného psaní scénáře pro sedmiminutový film. Obsah cvičení je přesně vymezen, každý pracovní krok při tvorbě scénáře pro krátké filmové dílo je detailně rozveden. Mezi tvůrčí kroky patří definování postav, vyme-

zení problému, který podnítl její vývoj, nalezení dramatického konfliktu, rozpracování příběhu, psaní první verze a rozepsání postavy, děje, vizuální stránky s přihlédnutím k předpokládaným diváckým reakcím. -- ISBN 978-80-7331-153-7 (brož.)

JIRÁSKOVÁ, Marie

Loutka a moderna : vizualita českého loutkového rodného divadla, spolkového divadla a uměleckých scén v první polovině dvacátého století jako osobitý odraz avantgardních a modernistických snah českých výtvarných umělců / Marie Jirásková, Pavel Jirásek ; [fotografie Oto Palán]. -- Vyd. 1. -- V Řevnicích : Arbor vitae ; V Brně : Janáčkůva akademie múzických umění, 2011. -- 453 s. : (většinou barev.) il., faksim. -- Úvod, citáty, výňatky, poznámky v textu, o autorech - Bibliografie na s. 446-449, rejstřík jmenný - Výpravná monografie je přehledným a systematickým průvodcem loutkářskou scénografií první poloviny 20. století. Publikace sleduje sepětí autorů, předních českých výtvarníků nejrozličnějších stylů a směrů - návrhářů, řezbářů, malířů a scénografů - s vývojem avantgardních a modernistických snah v evropském umění. Nechybí ani vazby na loutkový film. Nedílnou součástí knihy je 750 obrazových dokumentů, zahrnujících dobové snímky loutkových představení, scénické, kostýmní a loutkové návrhy, fotografie loutek, plakáty, programy, ilustrace, ex libris, karikatury i celý vizuální styl loutkářských časopisů a zejména kolekci nových barevných fotografií, která představuje unikáty z nejvýznamnějších českých veřejných a soukromých sbírek loutkářských památek. -- ISBN 978-80-87164-85-3 (AV : váz.). -- ISBN 978-80-7460-000-5 (JAMU : váz.)

KAPITOLY

Kapitoly z dějin a teorie médií / Tomáš Dvořák (ed.). -- Vyd. 1. -- Praha : Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2010. -- 349 s. -- (Edice VVP AVU ; sv. 3). -- Přeloženo z angličtiny, němčiny a italštiny - Předmluva, poznámky v textu, anglické resumé - Bibliografie v textu, rejstřík - Třetí svazek Edice VVP přináší překlady klíčových textů předních světových historiků a teoretiků médií. Pozornost je v nich věnována filosofickým, sociologickým, estetickým a historickým problémům médií a komunikace. -- ISBN 978-80-87108-16-1 (brož.). -- ISBN 978-80-87108-16-8 (chyb.)

KEZICH, Tullio

Federico : Fellini, život a filmy / Tullio Kezich ; [z italského originálu ... přeložila a úvodem opatřila Eva Zoralová]. -- Vyd. 1. -- Praha : NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2011. -- 417 s. : il., portréty. -- Poznámky v textu, filmografie F. Felliniho - Rejstřík jmenný - Seriální knižní portrét významného italského filmaře Fe-

derica Felliniho z pera jeho znalce a důvěrníka. Autor nabízí kromě zajímavých a dříve nepublikovaných skutečností o životní cestě Felliniho, o vztahu, který ho poutal k jeho ženě Giuliettě Masinové, a zasvěcených komentářů k jeho dílu i pohled do režisérova „tajného“ soukromí. Uvádí přitom na pravou míru pověsti, jimž se velký tvůrce při své slávě a úspěchu nemohl ubránit a které s jemu vlastní bájevitou fantazií a smyslem pro humor mnohdy sám přižívoval. -- ISBN 978-80-7422-130-9 (váz.)

KNAPÍK, Jiří

Průvodce kulturním děním a životním stylem českých zemích 1948-1967 / Jiří Knapík, Martin Franc a kol. -- Vyd. 1. -- Praha : Academia, 2011. -- 2 sv. (1297 s.) : il., faksim., portréty. -- (Šťastné zítřky ; sv. 5). -- Autoři hesel o filmu: Ivan Klimeš, Jiří Knapík, Pavlína Kurovová, Malvína Toupalová, Markéta Lošťáková, Vladimír Tupáček, Petr Buňata, Tomáš Hořava - Úvod, poznámky v textu, seznam vyobrazení, anglické resumé, o autorech - Bibliografie v textu a na s. 1211-1234, rejstřík jmenný - Obsahuje: Sv. 1. A-O. 645 s. - Dvousvazková encyklopedie v jednotlivých heslech a přehledech přibližuje vývoj kulturního dění a životního stylu se skládá ze tří částí. Dílo představuje nové pojetí problematiky i v mezinárodním kontextu. Od podobných lexikálních prací se liší především snahou o jasné časové zařazení a o podloženost na základě dobových pramenů. Autoři zde mapují členitou oblast kultury a životního stylu v padesátých a šedesátých letech pomocí dobových pojmů a výrazů, prostřednictvím hesel a sond do oblastí každodenního života tehdejšího Československa. -- ISBN 978-80-200-2019-2 (váz.)

LIFKA

Lifka i Lifke / [urednici Saša Erdeljanović i Mirko Grlić]. -- Subotica : Otvoreni Univerzitet Subotica ; Beograd : Jugoslovenska kinoteka, 2011. -- 185 s. : il., portréty, faksim. -- Úvod, výňatky, poznámky v textu - Kolektivní mezinárodní monografie věnovaná činnosti kinematografisty a průkopnického filmaře Aleksandra Lifky (1880-1952) a jeho rodiny, která na počátku 20. století provozovala putovní a poté stále biografy na území bývalého Rakousko-Uherska. -- ISBN 978-86-87613-26-3 (váz.)

MOŠNA, Petr

Film : studie o sociálně ekonomickém potenciálu kulturních a kreativních průmyslů v České republice / Petr Mošna. -- Praha : Institut umění - Divadelní ústav, 2010. -- 51 s. -- Studie je vydávána v rámci projektu Ministerstva kultury Sociálně-ekonomický potenciál kulturních, resp. kreativních průmyslů v ČR, identifikační kód projektu DD07P03OKU004 - PC tisk, volné l. ve slidovém pořadači - Studie mapující a analyzující situa-

ci v české kinematografii v letech 2002–2008 z hlediska nových audiovizuálních technologií, distribučních sítí a mezinárodních podpůrných zdrojů. -- (Volné l.)

PEJČOCH, Ivo

Od svobody k nesvobodě 1945–1956 / Ivo Pejčoch, Prokop Tomek a kolektiv. -- 1. vyd. -- Praha : Ministerstvo obrany České republiky - Odbor komunikace a propagace MO, 2011. -- 263 s. : il., portréty, faksim., mapy. -- Část. anglický a slovenský text - Nad názvem: Vojenský historický ústav Praha - Úvod, poznámky v textu, anglické resumé, o autorech - Bibliografie na s. 241–250, rejstřík jmenný - Obsahuje též: Česká kinematografie v průniku totalit. Dis-/kontinuita vývoje českého poválečného filmu / Tereza Czesany Dvořáková, s. 38–47 - Kolektivní monografie, v níž se 16 historiků zabývá v širokém tematickém záběru otázkami, jakým způsobem probíhal v Československu v prvním desetiletí po 2. světové válce turbulentní společenský a politický vývoj, ovlivněný zejména snahou komunistické strany upevnit a zajistit své pozice ve státě. Jednotlivé studie, z nichž jedna je věnována české kinematografii, jsou členěny do pěti tematických okruhů (problémy limitované demokracie v letech 1945–1948, dozvuky války ve společnosti, domácí odboj po Únoru 1948, perzekuce a perzekvování, formy zahraničního odboje). Sborník vychází z konference, která se k danému tématu uskutecnila v roce 2010. -- ISBN 978-80-7278-571-1 (brož.)

STUDIE

Studie současného stavu podpory umění. Sv. 2., Financování, legislativa, sociální problematika, příjemci uměleckých děl a výkonů, mezinárodní spolupráce, stav uměleckých oborů k roku 2010 / Bohumil Nekolný, Eva Žáková a kol. -- 1. vyd. -- Praha : Institut umění - Divadelní ústav, 2011. -- 223 s. -- Publ. je vydávána v rámci projektu Ministerstva kultury ČR Studie stavu, struktury, podmínek a financování umění v ČR - Hlavní editorka Svatava Barančicová - Obsahuje též: Mezinárodní spolupráce v oblasti umění. Film / Jana Černík, s. 178–181 - Stav uměleckých oborů k roku 2010. Film / Luboš Ptáček, s. 200–203 - Svazek II. je věnován tématům financování, legislativy, sociální problematiky, příjemcům uměleckých děl a výkonů, mezinárodní spolupráce a stavu uměleckých oborů k roku 2010. Svazek II. (oproti prvnímu svazku, který byl zpracován podle jednotlivých oborů) je vzhledem k tématům pojat průřezově. V 1. kapitole je pojednán hlavně vztah státu k oboru, včetně podpory krajů a měst. Vedle financování veřejného sektoru obsahuje i problematiku neziskových aktivit. Druhá kapitola je určena — vedle obecné legislativy — i autorskému zákonu, daním, pracovnímu právu, oborovým normám včetně harmonizace s právem Evropské unie. Třetí kapitola je věnována zaměstnanosti v oboru a sociálnímu postavení umělců. Následující ka-

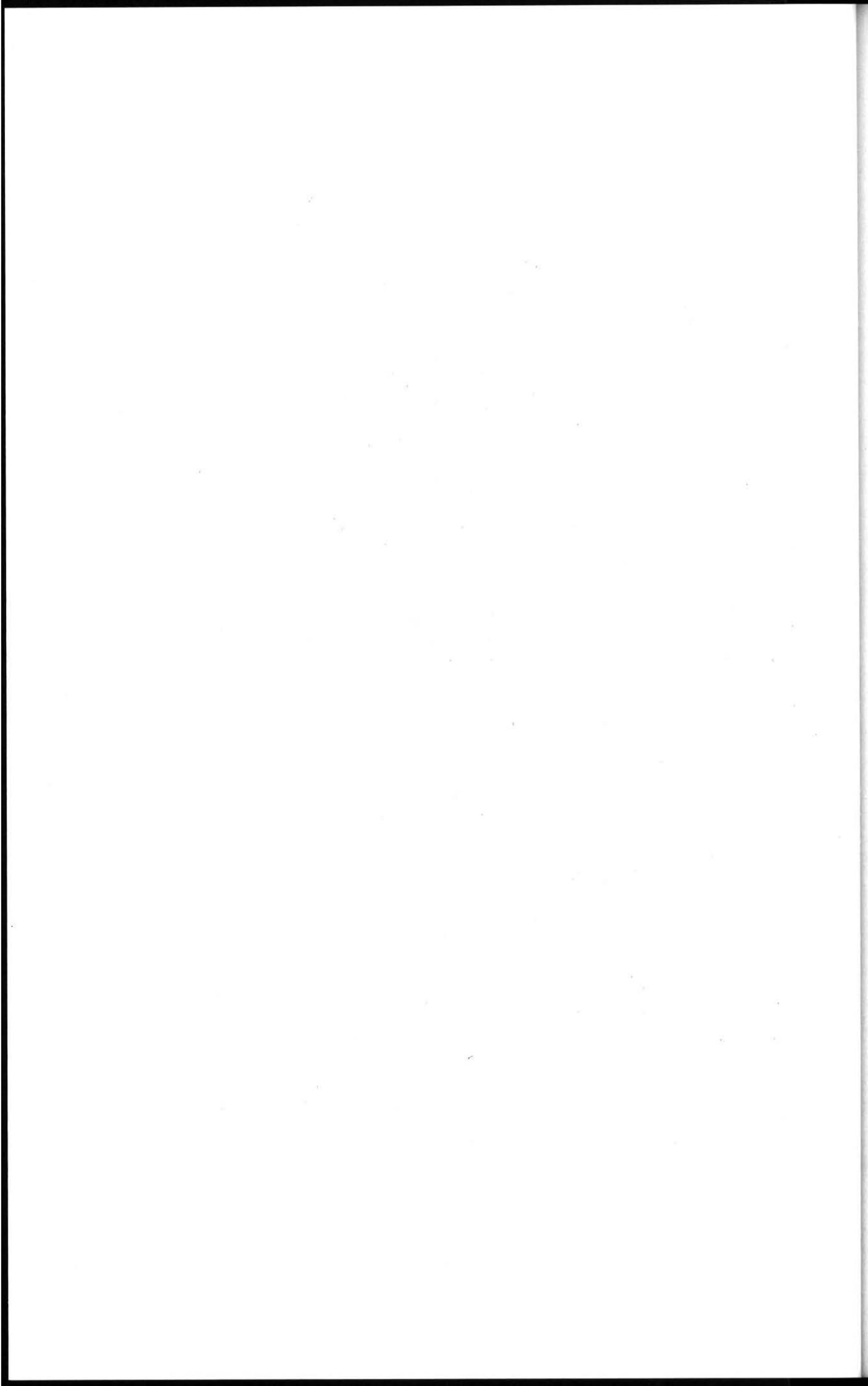
pitola má částečně sociologický charakter a věnuje se příkladům struktury produkce a jejich uživatelům, tedy návštěvnosti z hlediska kulturního trhu. Obsáhlá 5. kapitola je věnována mezinárodní spolupráci v širokém kontextu různých úhlů pohledu a závěrečná kapitola zaznamenává současný stav jednotlivých oborů. Publikace obsahuje množství tematicky řazených odkazů na odbornou literaturu i prameny a stručnou charakteristiku autorů. -- ISBN 978-80-7008-266-9 (brož.)

ŠTOLL, Martin

1. 5. 1953 - zahájení televizního vysílání : zrození televizního národa. -- Vyd. 1. -- Praha : Havran, 2011. -- 208 s. : il., portréty, faksim. -- (Dny, které tvořily české dějiny ; sv. 21). -- Úvod, citáty, výňatky, zkratky, o autorovi - Bibliografie na s. 193–204 - Monografie mapuje historii počátků televizního vysílání v Československu (1953–1961), jeho přípravy, které mu předcházely, včetně prvních plánů z 30. let minulého století. Autor se snaží na základě primárních pramenů postihnout prehistorii, vlastní zrod a první etapy Československé televize nejen jako technický a společenský fenomén, který zásadním způsobem posunul hodnotový žebříček a chování různých sociálních skupin, ale stal se i politickým mocenským nástrojem. -- ISBN 978-80-87341-06-3 (váz.)

UCHALOVÁ, Eva

Pražské módní salóny 1900–1948 = Prague fashion houses 1900–1948 / Eva Uchalová a kol. -- Praha : Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze ; [Řevnice] : Arbor vitae, 2001. -- 311 s. : (většinou barev.) il., faksim., portréty. -- Publikace byla vydána ke stejnojmenné výstavě konané v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze 14. 12. 2011 - 29. 4. 2012 - Souběžný anglický text - Spoluautoři textů: Zora Damová, Viktor Šlajchrt - Zkratky, poznámky v textu - Bibliografie na s. 300–303, rejstřík jmenný - Kniha jako první zevrubně sleduje historii nejvýznamnějších pražských módních závodů, jakými byly např. salon Hany Podolské, Oldřicha Rosenbauma, Arnoštky Roubíčkové či Františka Bárty, přibližuje vývoj módní tvorby v období od konce 19. století do roku 1948. Zachycuje rozvoj krejčovského řemesla, jeho proměnu v užité umění, vlivy vyplývající z šíření světové módy, metamorfózu samotných krejčích z řemeslníků na umělce a obchodníky. Mapuje mimořádné osudy majitelů salonů na pozadí převratných historických událostí. Pražské módní salóny 1900–1948 jsou důležitým příspěvkem ke kulturním dějinám české společnosti, dokazují, co vše z „velikých“ dějin lze vyčíst přes — často opomíjenou — znalost životního stylu. -- ISBN 978-80-7101-107-1 (Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze : váz.). -- ISBN 978-80-87164-82-2 (Arbor vitae : váz.)



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 obraťte na adresu: lucie.cesalkova@gmail.com nebo szczepan@phil.muni.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, v položce Redakce/kontakty.

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

Screen Industries in East-Central Europe
Special English-Language Edition

(deadline 30 April 2012)

The collection of articles has its origin in a conference on film and TV industries in the region held in Brno in November 2011 under the same title.

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 Chéreaua, 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 jejich 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.

Filmový marketing

(uzávěrka: 28. února 2013)

Hostující editorka: Marta Lamperová

Význam filmového marketingu pro filmovou praxi i pro odbornou reflexi filmu v USA a dalších západních zemích roste, zatímco v České republice je v obou zmíněných oblastech spíše podceňován. Je to dáno odlišným historickým kontextem i odlišnými finančními možnostmi amerického a evropského filmového průmyslu. Hollywoodská studia vynakládají obrovské prostředky na marketing filmů mimo jiné proto, že kinematografie byla v USA vždy chápána spíše jako obchod a zábavní průmysl a ziskovost byla zejména pro „majors“ společností rozhodujícím faktorem. Americká studia zároveň disponují finančními prostředky na rozsáhlé marketingové kampaně. Naopak v českém prostředí není na propagaci filmů dostatek prostředků, jak upozornila například *Studie ekonomického vlivu filmového průmyslu v České republice* společnosti Olsberg/SPI (2006). Na jednu stranu lze slyšet stížnosti, že národní produkce ve střední a východní Evropě není zisková a nedaří se ji uplatňovat na zahraničních trzích, na druhou stranu není vůle promýšlet kvalitní marketingové strategie a pracuje se s naivním předpokladem, že dobré umění se prodá samo.

Toto přehlížení či dokonce nechuť k filmovému marketingu se pak logicky přelévá i do oboru, který má kinematografii reflektovat, tedy do filmových studií, v důsledku čehož nebyla tomuto tématu u nás doposud věnována adekvátní pozornost. Přípravované číslo *Illuminace* směřuje k naplnění dvou hlavních cílů: 1) Je třeba upozornit na význam marketingu pro domácí filmově-výrobní praxi, protože bez marketingu nelze vybudovat konkurenceschopnou filmovou výrobu. Marketingovou strategii přitom nelze začít připravovat a realizovat, až když je dílo dokončené, musí se táhnout celým procesem výroby od vývoje až po hotový film; měla by také zohledňovat nové fenomény, jako jsou sociální sítě, crowdfunding apod. 2) Marketing by se měl stát i u nás legitimním předmětem výzkumu. Představuje totiž důležitou součást (především americké) filmové kultury, která může prostřednictvím marketingových kampaní formovat a měnit očekávání, preference i zvyky diváků.

Vzhledem k interdisciplinárnímu charakteru filmového marketingu můžeme rozlišit několik typů publikací, které se k předmětu našeho zájmu váží. V první řadě jsou to publikace odborníků z marketingové oblasti sloužící primárně jako návod pro filmově-výrobní a filmově-distribuční praxi. Z této pozice píší o marketingu filmu například Sibylle Kurzová, Esther van Messelová a Björn Koll v publikaci *Low-Budget-Filme. Marketing und Vertrieb optimieren* (2006), Annika Phamová, Neil Watson a John Durie v knize *Marketing and Selling Your Film Around the World* (2000) nebo Finola Kerriganová v knize *Film Marketing* (2010). Obdobných publikací lze nalézt celou řadu.

Zadruhé jde o odborné reflexe filmového marketingu například z pozic sociologických, ekonomických a historických. V této souvislosti lze uvést studii sociologa Shyona Baumanna „Marketing, Cultural Hierarchy, and the Relevance of Critics: Film in the United States, 1935–1980“ (2002), v níž autor provedl obsahovou analýzu reklamy na filmy v novinách a zaměřil se na to, jaký význam mělo v reklamě v průběhu historie slovo filmových kritiků. Ekonomicky orientované studie reprezentuje například práce Jaye Praga a Jamese Casavanta „An Empirical Study of the Determinants of Revenues and Marketing Expenditures in the Motion Picture Industry“ (1994). Autoři svou analýzou prokázali, že filmový marketing má přímý a významný vliv na finanční úspěšnost filmů. Různorodost ekonomicky orientovaných přístupů k marketingu týkají-

cího se filmu dokládá také studie Simona Hudsona „Promoting Destinations via Film Tourism: An Empirical Identification of Supporting Marketing Initiatives“ (2006). Jak název napovídá, zde se autoři nezajímali o marketing filmů, ale o marketing destinací a rozvoj turismu založený na faktu, že se v určité lokalitě točil film nebo že byla tato destinace ve filmu vyobrazena (ať už se film točil kdekoliv). V současnosti je toto téma aktuální i v českém prostředí, jak ukázalo i téma letošního Fóra cestovního ruchu se zaměřením na „Film a marketing destinace“. Z historické perspektivy pohlíží na význam filmového marketingu například Justin Wyatt ve své průkopnické knize *High concept: Movies and Marketing in Hollywood*, kde sleduje specifické marketingové strategie tzv. blockbusteru vysokého pojetí od druhé poloviny 70. let do druhé poloviny 80. let. Mohli bychom v tomto výčtu pokračovat dále, chtěli jsme však upozornit alespoň na nejzajímavější typy výzkumů realizovaných v oblasti filmového marketingu. Příspěvky se pochopitelně nemusí omezovat na zmíněné okruhy studií. Mezi vítanými tématy jsou mimo jiné:

- případové studie marketingových strategií konkrétních filmů,
- marketing českých a slovenských filmů v historické perspektivě,
- obsahové analýzy reklamních kampaní na filmy,
- analýzy teaserů a trailerů,
- ekonomické analýzy dopadu marketingových kampaní na úspěšnost filmů,
- kinoreklama,
- kvalitativní a kvantitativní výzkumy zaměřené na marketery a distributory filmů,
- filmový turismus a destinační marketing.

Stručný výběr literatury:

Shyon Baumann, Marketing, Cultural Hierarchy, and the Relevance of Critics: Film in the United States, 1935–1980. *Poetics* 30, 2002, s. 243–262.

Sue Beeton, *Film-Induced Tourism*. Clevedon: Channel View Publications 2005.

Mark Steven Bosko, *The Complete Independent Movie Marketing Handbook*. Studio City: Michael Wiese Productions 2003.

Simon Hudson, Promoting Destinations via Film Tourism: An Empirical Identification of Supporting Marketing Initiatives. *Journal of Travel Research* 44, 2006, č. 4, s. 387–396.

Simon Hudson – J. R. Brent Ritchie, Film Tourism and Destination Marketing: The Case of Captain Corelli's Mandolin. *Journal of Vacation Marketing* 12, 2006, č. 3, s. 256–268.

Finola Kerrigan, *Film Marketing*. Oxford: Elsevier 2010.

Finola Kerrigan – Peter Fraser – Mustafa Özbilgin, *Arts Marketing*. Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann 2004.

Sibylle Kurz – Esther van Messel – Bjoern Koll, *Low-Budget-Filme. Marketing und Vertrieb optimieren*. Konsatz: UVK Verlagsgesellschaft 2006.

Olsberg/SPI, *Studie ekonomického vlivu filmového průmyslu v České republice*. Praha: MK ČR, 2006.

Annika Pham – Neil Watson – John Durie, *Marketing and Selling Your Film Around the World*. Los Angeles: Silman-James Press 2000.

Jay Prag – James Casavant, An Empirical Study of the Determinants of Revenues and Marketing Expenditures in the Motion Picture Industry. *Journal of Cultural Economics* 18, 1994, č. 3, s. 217–235.

Justin Wyatt, *High concept: Movies and Marketing in Hollywood*. Texas: University of Texas Press 1994.

3/2013

Beyond "Malé, ale naše": Czech and Slovak Cinemas as Transnational Cinemas
Special English-Language Edition

(deadline 31 July 2013)

Guest Editors: Alice Lovejoy – Nataša Ďurovičová

In world film historiography, the current pressures of globalization have led to a general down-playing of the paradigm of national cinema in favor of transnational perspectives.¹⁾ By contrast, the post-1989 "detotalization" of East/Central Europe that gave birth to a dozen newly devolved nation-states also had direct consequences for writing film history. The dominant historical research soon came to focus on newly minted "unitary one-nation cinemas" — Czech, Slovak, Ukrainian, Serbian, Montenegrin, Latvian, etc. — born from the ruins of federated cultural formations.

Yet throughout the course of most of the 20th century, East/Central European filmmaking was, in some form or another, always also a part of a larger trans- or supranational configuration. Well beyond the level of individual film productions or bilateral co-production agreements, transnational force-fields exercised a gravitational pull on the scale, and often on the very concept, of a cinema for any imagined "national" community. After all, like film industries in other small countries, the E/CE cinemas had to find ways to persist in the shifting regimes of cultural and political power by relying on 'strategic resourcefulness,'²⁾ that is, had to continuously gauge the wider political and cultural fields in which they operated. In other words, the historical objects today so plainly and so self-evidently identified as "Czech cinema," "Slovak cinema," etc. disavow their ongoing dependence on, and debt to films, film discourses, film practices and film industries that are not-Czech, not-Slovak, etc.

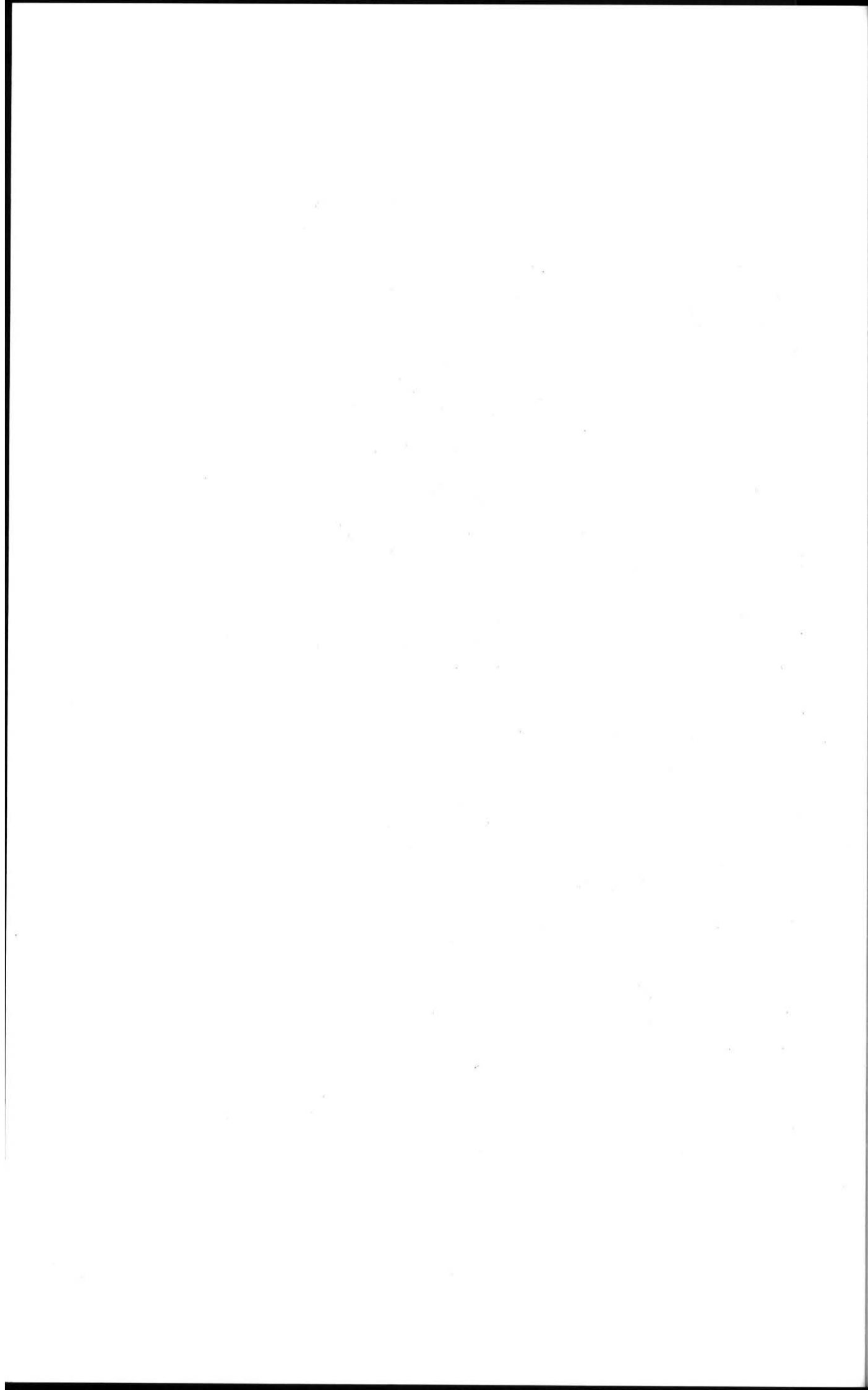
This volume seeks to examine such strategies in the cinemas of the Czech and Slovak lands, which have, variously, been an integral part of the cinema of the Austro-Hungarian Empire, a part of the multinational Czechoslovak Republic, a sheltered production space within the World War II Protectorate of Bohemia and Moravia (in the case of the Czech lands), a competitive partner in the Socialist block/Comecon trade exchange structure, two among many participants of the Eurimages/MEDIA group, or two minor film industries competing in the global media market. These configurations—all of which exceed the concept and borders of the Czech and Slovak state—have nonetheless been crucial to the development of "national" film practice, culture, and style on all levels, and beyond individual film productions: whether in the choices of production strategies, genres or stars in the thirty-some years from the beginning of film production in Prague at the turn of the 20th century until the end of the first Republic, the film politics with regard to national minorities as well as multilingual versions in the same era, the development of dramaturgical practices in the Czech and Slovak studios, in the "Czechoslovak road to socialism" that films of the early 1950s imagined, in E.U.-sponsored documentaries, in the persistence of a "bi-national" Czech-Slovak media market after the split of the two republics, the profiling politics of international film festivals in the Czech and Slovak republics, etc.

With the goal of expanding theoretical and analytical approaches to the historical and contemporary geopolitics of East/Central European cinema, we invite contributions that will investigate, theorize, and analyze the ways in which Czech and Slovak cinemas have been shaped by their long-standing and dynamic position in a variety of larger networks. We particularly wel-

come studies that examine under- or unexplored films or archival sources, that extend beyond canonical works, periods, and genres (e.g., fiction features), and that integrate theoretical and historiographical approaches.

Proposals for issue 4/2013 (3–600 words) are due to the editors Nataša Ďurovičová (University of Iowa) and Alice Lovejoy (University of Minnesota), via natasa-durovicova@uiowa.edu and alovejoy@umn.edu on May 1, 2012. The contributions (5–7000 words) may be in English, Czech or Slovak. The contributors will be notified on July 1, 2012; the essays will be due on July 31, 2013.

-
- 1) E.g. Mette Hjort, On the Plurality of Cinematic Transnationalism. In: Nataša Ďurovičová – Kathleen Newman (eds.), *World Cinemas, Transnational Practices*. New York: Routledge 2009, pp. 13–33. For an example of an attempt to methodically write a “denationalized” world cinema history, see e.g. the Italian multivolume history Gian Piero Brunetta (ed.), *Storia del cinema mondiale: L'Europa. Miti, luoghi, divi*. Torino: Einaudi 1999.
 - 2) Mette Hjort, *Small Nation, Global Cinema: The New Danish Cinema*. Minnesota: University of Minnesota Press 2005, p. ix.



ILUMINACE

je recenzovaný časopis pro vědeckou reflexi kinematografie a příbuzných problémů. Byla založena v roce 1989 jako půlletník. Od svého pátého ročníku přešla na čtvrtletní periodicitu a při té příležitosti se rozšířil její rozsah i formát. Od roku 2004 je v každém čísle vyhrazen prostor pro monotematický blok textů. Od roku 2005 jsou některé monotematické bloky připravovány ve spolupráci s hostujícími editory. Iluminace přináší především původní teoretické a historické studie o filmu a dalších audiovizuálních médiích. Každé číslo obsahuje rovněž překlady zahraničních textů, jež přibližují současné badatelské trendy nebo splácejí překladatelské dluhy z minulosti. Velký prostor je v Iluminaci věnován kritickým edicím primárních písemným pramenům k dějinám kinematografie, stejně jako rozhovorům s významnými tvůrci a badateli. Zvláštní rubriky poskytují prostor k prezentaci probíhajících výzkumných projektů a nově zpracovaných archivních fondů. Jako každý akademický časopis i Iluminace obsahuje rubriku vyhrazenou recenzím domácí a zahraniční odborné literatury, zprávám z konferencí a dalším aktualitám z dění v oboru filmových a mediálních studií.

POKYNY PRO AUTORY:

Nabízení a formát rukopisů

Redakce přijímá rukopisy v elektronické podobě v editoru Word, a to e-mailem na adrese szczepan@phil.muni.cz nebo lucie.cesalkova@gmail.com. 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“).

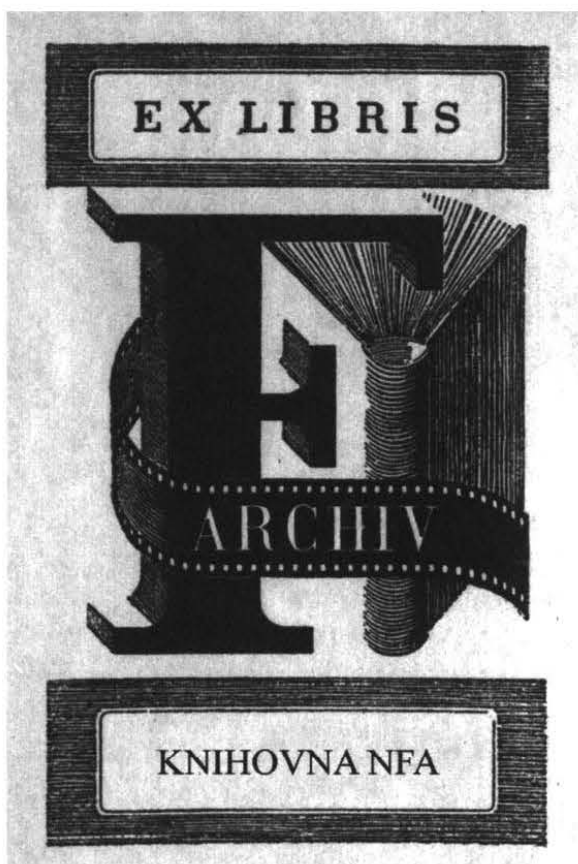
Pravidla a průběh recenzního řízení

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 navrhuji přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučují zamítnutí nebo přepracování, uvedou do posudku hlavní důvody, resp. podněty k úpravám. V případě požadavku na přepracování nebo při protichůdných hodnoceních může redakce zadat třetí posudek. Na zá-

kladě 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), je třeba sdělit nesouhlas písemně redakci. Pokyny k formální úpravě článků jsou ke stažení na téže internetové adrese, pod sekci „Autoři článků“.



Knihovna Národního filmového archivu

Bartolomějská 11, 110 00 Praha 1

studovna v centru Prahy nad kinem Ponrepo
v krásném prostředí Konviktu
otevřeno ÚT, ČT 9–12, 13–17, PÁ 9–12
tel. +420 226 211 865

**Katalog a článková bibliografická databáze
(140 000 záznamů)**

» <http://arl.nfa.cz>

**Digitální knihovna NFA
(320 000 stran)**

» <http://library.nfa.cz>

Knihovna NFA na webu

- » <http://www.nfa.cz/knihovna.html>
- největší specializovaná knihovna filmové literatury v České republice
- otevřena všem studentům, pedagogům, vědeckým pracovníkům, novinářům a zájemcům o film
- 115 000 svazků a přes 750 časopiseckých titulů z domova a ze zahraničí
- sbírka 9 600 převážně českých filmových scénářů
- archiv článků z denního tisku s filmovou tematikou od roku 1939 do současnosti
- filmové encyklopedie
- biografie filmových tvůrců
- filmologická literatura
- filmové ročenky z celého světa
- katalogy z filmových festivalů a přehlídek z domova i ze zahraničí
- uměleckohistorická a uměnovědná literatura
- zfilmovaná beletrie
- přístup k licencovaným filmografickým databázím (American Film Catalogue, Film Index International)
- přístup k licencovaným fulltextovým databázím (FIAFplus, Film @ Television Literature Index with Fulltext, Academic Search Complete) — přes 7 100 titulů zahraničních periodik a dalších 12 000 publikací ze společenskovedních oborů
- **vzdálený přístup do všech licencovaných databází a informačních zdrojů knihovny 24 hodin denně pro uživatele Knihovny NFA**



Informační zdroje Národního filmového archivu www.nfa.cz

On-line katalog Český hraný film 1898–1970

- » <http://web.nfa.cz/CeskyHranyFilm>
- česko-anglická filmografická databáze s obsahy filmů vytvořená filmovými historiky NFA

On-line katalog Knihovny NFA

- » <http://arl.nfa.cz>
- článková bibliografie z českého filmového tisku
- katalog fondu knihovny
- 140 000 bibliografických záznamů
- 69 000 faktografických záznamů (personálie, filmy, akce)

Digitální knihovna NFA

- » <http://library.nfa.cz>
- periodika a knižní tituly ze sbírek Knihovny Národního filmového archivu se zaměřením na film a kinematografii o rozsahu 320 000 stran s fulltextovým vyhledáváním

Filmová ročenka

- » <http://web.nfa.cz/FilmovaRocenka/2007>
- komplexní informace o české kinematografii za dané období
- vychází od roku 1992, od roku 2007 v podobě databáze na CD-ROM
- česko-anglická ukázková verze ročníku 2007 volně přístupná na internetu
- ročníky 2007, 2008, 2009, 2010 v databázové podobě přístupny v intranetu NFA

Filmový přehled

- » <http://web.nfa.cz/fp>
- nejstarší český vycházející filmový časopis (letos 73 let)
- od roku 2001 i v elektronické verzi (pro předplatitele)
- komplexní informace o české (původně československé) filmové distribuci

Iluminace

- » <http://www.iluminace.cz>
- odborný filmologický čtvrtletník vycházející od roku 1989
- od roku 2001 na webu s vybranými volně přístupnými plnými texty

ANIFEST

MEZINÁRODNÍ FESTIVAL ANIMOVANÝCH FILMŮ ANIFEST

26/4 – 1/5 2012

ČESKÁ REPUBLIKA, TEPLICE A DUCHCOV

SLAVÍME 100. VÝROČÍ NAROZENÍ

JIRÍHO TRNKY – MACH FILMOVÉ LOUTKY

WWW.ANIFEST.CZ



SPONZOR: 	HOSITEL: 	HLAVNÍ PARTNEŘ: KNAUFINSULATION čas chránit energii	HLAVNÍ MEDIÁLNÍ PARTNEŘ: 	OFICIÁLNÍ DOPRAVCE: TOYOTA LOUWMAN ÚSTÍ
OFICIÁLNÍ PARTNEŘI: 	A2 animace a 2D animace	Marketing & Media 	PARTNEŘI: 	
FILM A DOBA 	25 FPS www.25fps.cz			
CINEPUR teplá pro moderní animaci				

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

1 / 2012

www.iluminace.cz

Editorial Staff / Redakce:

Lucie Česálková, Jan Hanzlík, Ivan Klimeš

Editor-in-Chief / Šéfredaktor:

Petr Szczepanik

Editorial Board / Redakční rada:

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 Zúška

Published by / Vydává:

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
www.nfa.cz

Iluminace is a peer-reviewed research journal.
Submissions should be sent to szczepan@phil.muni.cz.
Iluminace je recenzovaný vědecký časopis.
Redakce přijímá rukopisy na e-mailové adrese
szczepan@phil.muni.cz.

Iluminace is published for the National Film Archive
and the Czech Society for Film Studies (www.cefs.cz).
Iluminace je tiskovým orgánem Národního filmového
archivu a České společnosti pro filmová studia
(www.cefs.cz).

Secretary / Tajemnice redakce:

Ivana Lukešová

Address / Adresa redakce:

Národní filmový archiv, oddělení teorie a dějin filmu
Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1
Tel: +420 224 231 988; Fax: +420 224 231 948

Grafická úprava a sazba: studio@vemola.cz

Tisk: Marten, s. r. o.

Rukopis byl odevzdán do výroby v únoru 2012.

Published quarterly / Vychází 4× ročně
Cena jednoho čísla 85,- Kč

Subscription rates / Předplatné:

Annual subscription for Europe:

Institutional: € 60,- **Private:** € 40,-

Annual subscription for other countries

Institutional: US\$ 90,- **Private:** US\$ 60,-

Prices include postage. Sales and orders are managed
by: Stepana.Erhartova@nfa.cz.

Roční předplatné pro tuzemsko: 300 Kč

Předplatné zajišťuje: www.allpro.cz

Iluminace is available electronically through
ProQuest and Ebsco.

MK ČR E 55255; MIČ 47285

© Národní filmový archiv

CONTENTS ILUMINACE 1/2012

THEME:

CZECH FILM STARS

Guest Editor:

Šárka Gmitterková

ARTICLES

Kateřina Svatoňová – Markéta Lošťáková: Enter Film!

The Role of Popular Film Magazines in the Formation of (the Image of) Czech (Inter)War Film Audiences

THEME ARTICLES

Editorial

Joseph Garncarz: The Star System in Weimar Cinema

Šárka Gmitterková: Cinema Virtue is Blond: Jiřina Štěpničková (1930–1945)

Jindřiška Bláhová: “No Place for Peace-Mongers.” Charlie Chaplin, *Monsieur Verdoux* (1947), and Czechoslovak Communist Propaganda

Vladimíra Chytilová: Olga Schoberová, a Film Star in the Context of Czechoslovak Cinema of the 1960s

INTERVIEW

Lucie Česálková: People Still Have a Chance to Dominate Stardom for a While.

Interview with Ginette Vincendeau

DOCUMENTS

Šárka Gmitterková: The Case of Hugo Haas in the Czech National Theater (1930–1935)

Holidays for Filming

35029/2012/1

OBSAH ILUMINACE 1/2012



10109145 Národní filmový archiv

TÉMA:

ČESKÉ FILMOVÉ HVĚZDY

editorka tématu:

Šárka Gmitterková

ČLÁNKY

Kateřina Svatoňová – Markéta Lošťáková: Pojďte k filmu!

Role zábavních periodik při formování (obrazu) českého (mezi)válečného filmového publika

ČLÁNKY K TÉMATU

Editorial

Joseph Garncarz: Hvězdný systém ve výmarské kinematografii

Šárka Gmitterková: Filmová ctnost je blond: Jiřina Štěpničková (1930–1945)

Jindřiška Bláhová: „Zde není místa pro podněcovatele míru.“ Charlie Chaplin, *Monsieur Verdoux* (1947) a československá komunistická propaganda

Vladimíra Chytilová: Olga Schoberová, filmová hvězda v kontextu československé kinematografie 60. let

ROZHOVOR

Lucie Česálková: Hvězdami budou ještě chvíli hlavní lidé. Rozhovor s Ginette Vincendeau

EDICE A MATERIÁLY

Šárka Gmitterková: Případ Hugo Haas vs. Národní divadlo (1930–1935)

Dovolená k filmování