

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

1 / 2013



35029/2013/1

Front cover / Na obálce:

Fotografie z filmu *Prodaná nevěsta* (Oldřich Kmínek, 1922). Foto NFA.

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu
The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

1 / 2013

Ročník / Volume 25

TÉMA / MAIN TOPIC:
FILM A OPERA / FILM AND OPERA
editorky tématu / guest editors:
Petra Hanáková, Kateřina Svatoňová

OBSAH

Články k tématu

Editorial	5
Friedrich Kittler: Dech světa. K Wagnerově mediální technice	9
Rose Theresová: Od Mefistofela k Mélièsovi. Spektákl a narativ v opeře a raném filmu	25
Ivan Klimeš: Nezvalova Prodanka	39
Martin Ledvinka: Televizní opera v ČST. Mezi mediací a tvůrčím činem	63

Rozhovory

Jan Hanzlík: Přenosy z Metropolitní opery nastavují latku českým divadlům Rozhovor s Martinem Cikánkem	79
Jan Hanzlík: Alternativní obsah: Mít ve svém kině něco exkluzivního Rozhovor s Malvínou Řezáčovou	85

Hlasy z praxe

Petr Szczepanik: Začínáme pořad od nuly. Artový film na českém a evropském trhu z hlediska producenta Rozhovor s Pavlem Strnadem	89
---	----

Edice a materiály

Ivan Klimeš – Jiří Rak: C. a k. tableaux vivants	99
---	----

Výročí 70 let NFA

Lucie Česálková: Místo krémů na boty — archiv	107
Prehistorie českého filmového archivu	111

Ad fontes

Petr Hasan: Beda Heller (1929) 1939–1942 (1946)	121
Michaela Mertová: Projekt Český animovaný film (1925–1945)	125

Obzor

Luboš Ptáček: Zlomové nakročení (<i>Anna Batistová /ed./, Hoří, má panenko</i>)	128
Jaromír Blažejovský: Dewesternizující gesto a jiné (ne)akademické hry (<i>Saër Maty Bâ – Will Higbee /eds./, De-Westernizing Film Studies</i>)	131
Lenka Dolanová: Šedá eminence experimentálního filmu (<i>Jonas Mekas: Pokračuji v cestě... Pokračuji v cestě... Záblesky minulosti kolem...Centrum současného umění Dox</i>)	135

Projekty

Šárka Gmíterková: Od Kristiána k Zachovi. Oldřich Nový 1935–1969	138
---	-----

Přílohy

Z přírůstků Knihovny NFA	145
--------------------------------	-----

CONTENTS

Theme Articles

Editorial	5
Friedrich Kittler: World-Breath. On Wagner's Media Technology	9
Rose Theresa: From Méphistophélès to Méilès. Spectacle and Narrative in Opera and Early Film.....	25
Ivan Klimeš: Nezval's <i>The Bartered Bride</i>	39
Martin Ledvinka: Television Opera on Czechoslovak Television. Between Mediation and the Creative Act.....	63

Interviews

Jan Hanzlík: Broadcasts from the Metropolitan Opera Redefine Czech Theaters An Interview with Martin Cikánek.....	79
Jan Hanzlík: Alternative Content: Something Exclusive in Your Cinema An Interview with Malvína Řezáčová.....	85

Film Industry Voices

Petr Szczepanik: Starting from Scratch Every Time. Art Film on the Czech and European Markets from a Producer's Perspective An Interview with Pavel Strnad.....	89
--	----

Documents

Ivan Klimeš – Jiří Rak: C. a k. tableaux vivants	99
---	----

NFA's 70th Anniversary

Lucie Česálková: Instead of Shoe Polishes — Archive	107
A Prehistory of the Czech Film Archive.....	111

Ad fontes

Petr Hasan: Beda Heller (1929) 1939–1942 (1946).....	121
Michaela Mertová: Czech Animated Film Project (1925–1945)	125

Horizon

Luboš Ptáček: Turning Step (<i>Anna Batistová /ed./, Hoří, má panenko</i>).....	128
Jaromír Blažejovský: A De-Westernizing Gesture and Other (Non)Academic Games (<i>Saër Maty Bâ – Will Higbee /eds./, De-Westernizing Film Studies</i>)	131
Lenka Dolanová: The Gray Eminence of Experimental Film (<i>Jonas Mekas: Pokračuji v cestě... Pokračuji v cestě... Záblesky minulosti kolem... Centrum současného umění Dox</i>)	135

Projects

Šárka Gmitterková: From Kristián to Zach. Oldřich Nový 1935–1969	138
---	-----

Appendices

Recent Acquisitions of the NFA Library	145
--	-----



10110941 *Národní filmový archiv*

110941

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA

Film a opera

Předkládaný blok textů se soustřeďuje na vztah filmu a opery. Téma samotné jistě není nové, badatelé v oblasti filmových studií i hudební vědy si v minulosti kladli otázky jako „Co se stane s operou při adaptování do filmové či televizní podoby?“, „Byly provedené změny legitimní a zdařilé?“, „Proč se některé opery adaptují do filmové či televizní podoby snadněji než jiné?“ nebo „Jak byla adaptováním ovlivněna původní koncepce opery?“¹⁾ V posledních letech se však vztah těchto dvou uměleckých druhů proměňoval, zintenzivňoval a tradiční otázky týkající se teorie adaptace byly doplněny o otázky nové. Na jedné straně se na plátna kin dostávají opery jako alternativní obsah — iniciátorem a průkopníkem v tomto směru byla newyorská Metropolitní opera, která začala na konci roku 2006 živě přenášet svá představení do amerických kin. Tím se také začala nově vymezovat instituce kina. Operní domy, na straně druhé, v současnosti často využívají nových přenosových a záznamových zařízení vypůjčených z filmového a televizního průmyslu. Vídeňská státní opera na příklad snímá vybraná představení pěti kamerami v HD kvalitě a živě je přenáší do venkovního prostředí na obří LED obrazovku umístěnou na náměstí Herberta von Karajana.²⁾ Některá současná operní představení využívají dvojrozměrnou, nebo dokonce trojrozměrnou audiovizuální projekci.³⁾ Audiovizuální záznamy opery začínají být distribuovány na DVD nosičích, filmy využívají operní fragmenty jako diegetickou (AMADEUS, FARINELLI), či nediegetickou hudbu (APOKALYPSA, MELANCHOLIA). Při všech těchto „relokačních“ procesech se nejen výrazně proměňuje divácká zkušenost, ale zároveň se obě vstupní média vzájemně prolínají a proměňují se jejich formální a kompoziční prostředky — jak ve výstavbě prostoru (do nějž vstupuje i prvek výtvarný, scénický a architektonický), tak i v rovině herecké (mění se podoba figurace a gestiky). Pole pro výzkum vztahů mezi audiovizuálními médii a operou se tak významně rozšiřuje, což nás,

1) Marcia J. Citron, *Opera on Screen*. New Haven and London: Yale University Press 2000, s. 2.

2) Wiener Staatsoper, Oper live am Platz. Dostupné online: < http://www.wiener-staatsoper.at/Content.Node/home/aktuelles/oper_live/Auffuehrungen.de.php >, [cit. 29. 4. 2013].

3) Viz např. Redakce, Londýn: první 3D opera ve světové premiéře. *Opera Plus*. 12. 4. 2013 Dostupné online: <http://operaplus.cz/londyn-prvni-3d-opera-ve-svetove-premiere/>, [cit. 29. 4. 2013].

milovníky opery, vedlo k tomu, abychom mu věnovali pozornost. Jedno specializované číslo časopisu samozřejmě nedokáže výše popsané fenomény postihnout v celé šíři, ale pokoušíme se jím přinejmenším otevřít debatu o vztahu těchto uměleckých druhů a stimulovat tak možné budoucí výzkumy.

Naší výchozí pozicí není opera, která je „přetvořená“ filmem, ale naopak audiovizuální média, do kterých opera vnáší nové impulsy. Podstatný pro náš výběr textů byl zejména mediální aspekt fúze mezi operou a filmem, televizí či internetem, přičemž tyto fúze nabývají dvou disparátních podob. Na jedné straně dochází k (imediačnímu) využití nového média pro zprostředkování opery, jak můžeme vidět právě na přenosech oper do kin. Cílem je diváka virtuálně přenést do operního sálu a zprostředkovat mu zážitek, který je co nejblíže návštěvě opery. Na druhé straně pak můžeme sledovat intermediální fúze v pravém slova smyslu, při nichž je podstatná právě (hypermediační či remediační) proměna jednoho média v druhé. Opera ve spojení s raným, „němým“ filmem může ztrácet svou audiální složku a může mu propůjčit svou spektakularitu a narativní postupy. Tento průnik dokládá studie Rose Theresové, jež navazuje na práci Toma Gunninga a Miriam Hansenové a soustřeďuje se na „filmový“ charakter Gounodovy opery *Faust a Markétka*, která byla v období raného filmu nejčastěji adaptovaným operním dílem. Tato opera nabízí podle autorky specifickou kombinaci spektaklu a narativu charakteristickou pro filmové médium, a proto byla pro rané filmaře atraktivní. Theresová ukazuje nečekaný kontakt obou médií zprostředkovaný vizuální slastí, jak ji vymezila Laura Mulveyová. Dalším příspěvkem k problematice „němé“ filmové opery je text Ivana Klimeše sledující proces adaptace a produkční historii nerealizované filmové verze Smetanovy *Prodané nevěsty*, kterou převedl do podoby filmového scénáře v roce 1941 Vítězslav Nezval. Produkční historie projektu pak přibližuje jednak dobovou debatu uvnitř filmového průmyslu o možnostech adaptace, současně v ní rezonuje téma národní tvorby v kontextu protektorátního filmu.

Studie Martina Ledvinky ilustruje dvě disparátní polohy vztahu mezi operou a audiovizuálním pohyblivým obrazem: na jedné straně potlačení „nového“ média a jeho podřízení opernímu představení, na straně druhé naopak vyzdvížení intermediální fúze a zdůraznění estetického potenciálu jednotlivých médií. Historický vhled do tvorby české televizní opery zejména 50. a 60. let ukazuje kolísání mezi těmito dvěma polohami, mimo jiné pod vlivem dobového diskursu. Text tedy rozlišuje dvě klíčové koncepce uplatňované při výrobě televizních oper: v první z nich je televize chápána jako zprostředkovatel tradičního operního představení, ač inscenovaného v televizním studiu, v druhém se z televizní opery měla stát distinktivní umělecká forma čerpající z vyjadřovacích prostředků televizních i operních. Jak ukazuje mimo jiné i rozhovor s Martinem Cikánkem, který ve střední a východní Evropě inicioval přímé přenosy z Metropolitní opery do kin, filmoví vědci se zatím analýzám přenosů operních představení spíše vyhýbali, a to jak z perspektivy produkčních studií, tak z perspektivy estetické. Abychom podpořili výzkum v této oblasti, zařadili jsme do čísla také dva rozhovory s aktéry hudebního a filmového průmyslu vztahující se k alternativnímu obsahu v kinech. Martin Cikánek zde reprezentuje oblast hudebního managementu, Malvína Řezáčová z distribuční společnosti Aerofilms pak zastupuje filmovou distribuci. I když tedy nenabízíme přímo odborné studie věnované alternativnímu obsahu, rádi bychom těmito rozhovory přinejmenším zdůraznili některá témata, která by se mohla stát předmětem následných výzkumů.

Vrcholné prolnutí opery a jiných médií pak tematizuje překlad studie Friedricha Kittlera. Jak se opera sama může stát zcela specifickým multimediálním prostředím, které má své vlastní charakteristiky, techniky a technologie a své vlastní výrazové prostředky (nezávislé na řeči i tradiční západní zobrazovací kultuře), můžeme vidět na příkladu Wagnerova Bayreuthu. Kittler ovšem tradiční pojetí „moderních“ médií překlápí a překvapivě se vrací k médiím fyziologickým, konkrétně prapůvodnímu médiu dechu, a právě Wagnerovy opery coby sensorická pole mu dovolují vidět operní představení jako mediální systém, v němž se střetávají prvky moderní a archaické, estetika a technologie.

Cílem *Iluminace* věnované tématu Film a opera je otevřít za pomoci historického výzkumu některé teoretické problémy týkající se vztahu audiovizuálních médií a opery, a tak ukázat, jak je možné ke vztahu „archaické“ opery a „moderního“ filmu přistupovat za pomoci přístupů dosud vyhrazených především moderním „reprodukčním“ médiím — na příklad tedy z hlediska archeologie médií, nové filmové historie, mediální teorie či filozofie médií.

PH – JH – KS



Friedrich Kittler

Dech světa. K Wagnerově mediální technice¹⁾

Pro Eriku.

Německo devatenáctého století dalo vzniknout i velkolepým uměleckým projektům, ovšem pouze jeden z nich dodnes přetrvává bez podpory či zásahů státní moci: Wagnerův Bayreuth.

Na rozdíl od všech programů estetické výchovy a oproti víře ve spásu skrze věčné ženství je hudební drama stále aktuální. Wagner věděl, co publikum chce, a velmi dobře si uvědomoval, že by s ním mohl mít úspěch i v Americe. Jinak by neuvažoval o odchodu z Bayreuthu do Hollywoodu, samozřejmě v době, kdy dnešní Hollywood ještě neexistoval. To může znamenat jen jediné — hudební drama je prvním masmédiem v moderním slova smyslu. Díky své technické koncepci i aktuálně působí na naše smysly.

Umění — použijeme-li starodávný výraz pro starodávnou instituci — navazuje se senzorickými poli, která předpokládá, pouze symbolické vztahy. Média se naproti tomu dotýkají přímo předmětné matérie, a to v rejstříku reálna. Fotografické desky uchovávají chemické stopy světla, fonografické záznamy zachycují mechanické stopy zvuku.²⁾ Wagner si tento rozdíl mezi uměním a médiem uvědomoval. Ve spise příznačně nazvaném „Umělecké dílo budoucnosti“ ironicky poznamenal, že poezie nabízí čtenářům jen katalog galerijních exponátů, ne malby samotné.³⁾ Aby odstranil tuto technickou distanci, navrhl Wagner první umělecký mechanismus schopný reprodukovat přímo senzorická data.

1) Tato esej je upravenou a rozšířenou verzí textu, který vyšel v anglickém překladu v knize *Wagner in Retrospect: A Centennial Reappraisal*. Leroy R. Shaw – Nancy R. Cirillová – Marion S. Millerová (eds.). Amsterdam: Editions Rodopi 1987. Do angličtiny přeložil autor ve spolupráci s editorem sborníku Davidem J. Levinem.

2) Pro systematickou analýzu této problematiky viz Rudolf Arnheim, *Kritiken und Aufsätze zum Film*. H. H. Dietrichs (ed.). Mnichov: Hanser 1977, s. 27.

3) Richard Wagner, *The Artwork of the Future*. In: *Richard Wagner's Prose Works, I*. London: Routledge & Kegan Paul 1899, s. 67–213.

Reflexe a imaginace, vzdělání a gramotnost — všechny ty oslavované psychické schopnosti, se kterými klasická poezie počítala a bez nichž by ji nikdo nedokázal číst, ztratily aktuálnost.⁴⁾ V revolučně potměném sále Festivalového divadla,⁵⁾ odkud se tma dále šířila do všech kin, si hudební drama poprvé zahrávalo přímo s nervovou soustavou diváka.

Prsten Nibelungův není symbolem peněz, ale moci.⁶⁾ Jediná síla, která přetrvává, když na konci tetralogie nastane soumrak bohů, je síla techniky. Skvělý konstruktér Alberich, vynálezce kouzelného pláště, který mu propůjčuje neviditelnost, jakou má dirigent v bayreuthském orchestřišti, v příběhu přežije jako neviditelná, ale neporažená moc. Proto je opravdovou alegorií Festivalového divadla právě Alberich, a ne jeho božský antagonista Wotan, který se prostě jen snaží vyhovět Wagnerově korporátní politice vyžadující založení rodiny. Ani Wotan, ani Wagner nemohli nijak zabránit rebelii těch představitelů nové generace, kteří je jako Siegfried či Wieland zradili, přestože byli podvědomě naprogramováni k loajalitě. Neviditelná moc, kterou Alberich vládne svým bičem⁷⁾ a kterou prostřednictvím taktovky dirigenti ovládají Nibelungy, hudebníky i publikum, zůstává jako fyziologická stopa vepsána do těl a nervů.

Alberichovy, respektive Wagnerovy inovace jsou při jednoduchém srovnání hudebního dramatu jako média s tradičním dramatem a operou zcela zřejmé. Nemá ovšem smysl rozlišovat tyto tři umělecké žánry podle formy, obsahu a významu, tedy standardními postupy filozofické reflexe. Je třeba je vnímat pouze jako média, což znamená nahlížet je s jistou omezeností, tak typickou pro wagnerovské hrdiny, především Siegfrieda.

-
- 4) Více o klasických estetických kategoriích jako o formě nového, dokonalého abecedního kódování viz Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*. Mnichov: Fink 1985, s. 115–36. V anglickém překladu vyšlo jako *Discourse Networks*. Přel. Michael Metteer — Chris Cullens. Stanford, Kalif.: Stanford University Press 1990. Více o zastarávání tradičních forem umění viz Friedrich Nietzsche, Richard Wagner v Bayreuthu. In: týž, *Nečasové úvahy II*, Praha: Mladá fronta, 1992, s. 91–164: „Neboť jestliže jeho [Wagnerovo] umění nečím vyniká nad všechno umění novější doby, pak je to toto: nemluví už řečí vzdělání jedné kasty, nezná už vůbec protiklad mezi vzdělanými a nevzdělanými. Tím se staví do protikladu vůči celé kultuře renesance, která doposud nás, novověké lidi, halila do svého světla a do svého stínu“ (158). O století později si dovoluujeme aktualizovat některé pojmy z Nietzscheho mimořádně přesné definice moderního média — namísto „renesance“ lze uvést Gutenberg a místo „světla a stínu“ papír a tiskářský inkoust.
 - 5) Podle Georga Gustava Wiessnera „byla tma v sále bayreuthského divadla záměrná a ve své době byla i překvapivým stylistickým prostředkem. V hledišti nastala nejhlubší noc, tak temná, že člověk nebyl schopen rozeznat svého souseda,“ napsal Wagnerův synovec, Clemens Brockhaus, při příležitosti císařovy návštěvy Bayreuthu v roce 1876. „A vtom se z hlubin ozval ten úžasný orchestr!“ (Georg Gustav Wiessner, *Richard Wagner der Theaterreformer: Vom Werden des deutschen Nationaltheaters im Geiste des Jahres 1848*. Ernstetten: Lechte 1951, s. 115.) Tak se v temnotě ocitli i králové a císaři, kterým do té doby architektura tradičního evropského divadla garantovala viditelně reprezentativní pozici, a pro uměnímilovné publikum nastala nová éra. V roce 1913, o necelých čtyřicet let později, lákalo jedno mannheimské kino na tento reklamní slogan: „Jen pojdte dál! Máme nejtemnější kino ve městě!“ Citováno dle Silvio Vietta, *Expressionistische Literatur und Film: Einige Thesen zum wechselseitigen Einfluss ihrer Darstellung und Wirkung*. *Mannheimer Berichte* 1975, č. 10, s. 295.
 - 6) Podle Andrého Glucksmanna „je krádež prstenu Wotanův projekt. Za přeludem kapitálu se skrývá otázka moci. Ctižádostiví bohové potřebují rozhodující bitvy. A pokud shoří mocná Valhalla, Zapovězené město, či palác Ústředního výboru, pak shoří všechno“ (André Glucksmann, *The Master Thinkers*. Přel. Brian Pearce. New York: Harper & Row 1980, s. 261).
 - 7) Pro popis stereofonických efektů, ke kterým producenty Johna Culshawa a George Soltiho inspirovala scéna ze *Zlata Rýna*, v níž Mime bojuje se svým neviditelným bratrem, viz F. Kittler, *Der Gott der Ohren*. In: Dietmar Kamper – Christoph Wulf (eds.), *Das Schwinden der Sinne*. Frankfurt am Main: b. m. 1984, s. 145.

Ve světle této omezenosti se klasické drama jeví především jako výměna verbálních informací mezi lidmi, kteří spolu běžně mluvili a dokázali si naslouchat. Znali se navzájem jménem, a pokud se ještě neznali osobně, tak alespoň od vidění. Když vývoj dramatu tento dokonale transparentní tok verbálních a optických dat zakalil, vstoupily do hry jediné dvě rušivé formy: jednak klamavá slova, tedy především pojmenování, a jednak masky. Ale ani tehdy ještě nepohltila smysl vyslovených a zaslechnutých slov vřava reálna. Dokonce ani masky, které sice dokáží zcela schovat tvář, nedokázaly ještě proměnit své nositele v neviditelný hlas, jímž se stane pod kouzelným pláštěm Wagnerův Alberich. Akustické pole jako takové, zahrnující zvuky bez smyslu a hlasy bez těl, nemělo v dramatu své místo.

Opera nepochybně fungovala jako akustický tok dat, ale ne všechny její parametry byly jasně stanovené. Více méně základní interakce načrtnuté v recitativích odpovídaly modelu klasického dramatu: o své příslušné pozici ve hře se postavy dozvíдалy z rozhovorů nebo pohledů. Při zpěvu árií se ovšem přesouvaly do akustického pole, aby v něm vyjádřily takzvané afekty, které dramatické vztahy ovlivňovaly jen okrajově. Zvuky (v podobě signálů či výkřiků) nesly na interpersonální rovině informaci pouze výjimečně. Opera se tak zakládala na oddělení verbálních a akustických dat, recitativů a árií, což v konečné analýze možná jen kopírovalo dělbu práce mezi libretem a partiturou, autorem textu a skladatelem.

Wagnerovu technickou vizi je možné zrekonstruovat pouze v protikladu k tradičnímu dramatu a opeře. Dva umělecké žánry oslovující různá sensorická pole nelze jednoduše slepit dohromady. Aby hudební drama dosáhlo materiální struktury odpovídající moderním masmédiím, muselo zasáhnout do samotné materiality datových toků. Oproti dramatu musely být interakce mezi postavami motivovány akustickými událostmi. Oproti opeře bylo zase třeba, aby tyto akustické události, ať už vokální nebo instrumentální, motivovala dramatická interakce. To jsou dva důvody, proč Wagnerovy texty nejsou pouze operními librety a proč je v jeho partiturách tolik scénických poznámek.⁸⁾

Žádný z tradičních datových toků, ani významová slova, oční kontakt či psychologické afekty nemohly zaručit tuto vzájemnou motivaci různých sensorických polí. Pouze jediný fenomén se může objevit zároveň v textu i v partituře, v dramatu i v hudbě. Všichni (tedy kromě odborníků na Wagnera) víme, že se jedná o dech.

Siegfried, třetí dějství. Hrdina prošel ohnivým kruhem a v jeho středu našel na zemi ležet tělo v plné zbroji. Siegfried neví, jestli je to mrtvý, nebo spící člověk. Neví ani, jestli je to muž, nebo žena. Život a smrt, muž a žena: tyto dvě opozice, které leží v základech každé kultury, je třeba nejdříve znovu ustanovit. Tato dramatická scéna — jedna z nejkrásnějších scén, jaké kdy Wagner napsal — začíná jako prascéna, a to v každém smyslu tohoto pojmu.

8) Statistická analýza ukázala, že jen u *Prstenu* přinášejí režijní poznámky 220 záznamů akustického a 190 záznamů optického charakteru. Už tento fakt problematizuje závěr studie, že Wagner dával přednost optickým datům před akustickými, „protože hudební zpracování vyhoví auditivním potřebám samo o sobě.“ Viz Karl Gross, *Die Sinnesdaten im Ring des Nibelungen: Optisches und Akustisches Material. Archiv für die gesamte Psychologie* 1912, č. 22, s. 401–22.

Z tohoto místa naprosté nedourčenosti přijde jediná nápověda, jedna jediná informace. Siegfried zaslechne, že ležící tělo dýchá. Právě proto přistupuje hrdina blíž a oslavuje písni „dech vzdouvající hrud“ jako známku života. „Vytahuje meč, přerežává opatrně pancéřové kroužky po obou stranách brnění,“ čímž osvobodí dech ze „svíravého krúnýře.“⁹⁾ Přitom objeví pod brněním znaky ženství. Proto se také Brünnhildin nádech, příznak života a smyslnosti, sám stane objektem erotické touhy: podle Siegfrieda „vůní hýří horký ten dech.“¹⁰⁾ Z dobrého důvodu. Ať doteď hrdina cokoli udělal či řekl, nedokázal spící probudit. Brünnhilde začne znovu vnímat „zemi a oblohu“ teprve poté, co do sebe Siegfried „žízňiv ssaje život z rozkošných rtů“, byť by z nich „měl zánik svůj pít.“¹¹⁾

Probuzení je ve Wagnerovi vždycky spojeno se zpěvem. Materialita hudebně-dramatických datových toků tkví v intenzitě života v bránici, plicích, hrdle a ústech. Právě z tohoto důvodu je zpěv poslední a nejdůležitější metamorfózou dechu. Tím samým nádechem, který jí Siegfriedův polibek daroval, nebo možná i odňal, začne znovuprobuzená Brünnhilde zpívat svůj pozdrav slunci, světlu a zemi, tedy třem médiím fyziologického života. Tento radostný zpěv postupně nabírá na výmluvnosti, významu a psychologické hloubce. Brünnhilde, probuzená Siegfriedovou touhou či dechem, začne svému milému vysvětlovat, že je jednak jeho mrtvou matkou, a je tak pro něj kvůli tabu incestu nedotknutelná, ale zároveň je i živou ženou, se kterou může spát. Protože má tato árie původ v dechu, zůstává na fyziologické úrovni, kterou ve svých teoriích popsali jako první Wagnerovi současníci. (Akustikou a fyziologií hlasu se začal zabývat Ellis v Anglii, Helmholtz v Německu a Brücke ve Vídni.)¹²⁾ A tak, poprvé v historii literatury, je smysluplná, jasně zformulovaná řeč výslovně odmítnuta. Takto Siegfried odpovídá na Brünnhildino vyznání lásky, která je věčná a nevinná zároveň:

Jak zázrak zní, co vášný děl zpěv;
leč temným smysl se zdá.
Tvojich zraků plápol jasně zřím;
tvého dechu vůně vnímám žár;
tvého hlasu pění slyším čár:
leč co tím zpěvem mi díš,
chápat mi nelze, věř.
Mně tajů těch nelze seznati smysl,
když všechny smysly tebe shlíží a cítí!¹³⁾

9) R. Wagner, *Siegfried*. Společnost Richarda Wagnera, překlad V. Kühnel, nestránkováno. Online: <www.richardwagner.cz/libreta>. Pozn. překl.: Pro převod citací z Wagnerových libret do češtiny využívá tento text korpus překladů dostupných na webu Společnosti Richarda Wagnera, které oproti novějším překladům uchovávají básnickou podobu originálu. Uvedené citace všechny pocházejí z tohoto zdroje, u *Prstenu Nibelungova* bylo dále přihlédnuto k prozaičtějšímu převodu vydanému Státní operou Praha (R. Wagner, *Prsten Nibelungův*, Praha: Státní opera Praha, 2002).

10) R. Wagner, *Siegfried*.

11) Tamtéž.

12) Wolfgang Scherer, Klaviaturen, Visible Speech und Phonographie. In: *Diskursanalysen I: Medien*. Wiesbaden: b. m. 1986, 37–54.

13) R. Wagner, *Siegfried*.

Palčivá přítomnost touhy namísto věčné či platonické lásky, „sound“ (přesně v tom smyslu, jak o něm mluvil Jimi Hendrix) místo významových slov, fyziologicky vybuzené smysly namísto psychologizovaného materského obrazu (*imaga*): Siegfriedova odpověď obecně definuje hudební drama. Zmiňuje totiž jen ta média, která Bayreuth nabízí: optiku, akustiku, osvětlení a šelest dechu. V tradičním umění by takováto odpověď vyvolala skandál.

Dramatický děj by se nerozvinul bez oné zvláštní formy porozumění, která v zásadě umísťuje význam do slov (příčemž nenaslouchá jejich dechu). *Belcanto* v italské opeře sice někdy také zachází až k nesrozumitelnosti, nemělo ovšem odhalit dech jako fyziologický zdroj zpěvu. Naopak dýchání zakrývalo melodickými ozdobami a hlasovou virtuositou. To je také důvod, proč si žádná opera nemohla dovolit takové finále jako *Siegfried*, který v podstatě přináší na jeviště milostný akt v jeho fyziologii.

„Respirační erotismus“ (použijeme-li lacanovský pojem¹⁴⁾) rozehraný mezi Brünnhildou a Siegfriedem není ve Wagnerových hudebních dramatech nijak ojedinělý. Opakovaně se tu objevuje ta samá prascéna: jedna postava dramatu poslouchá, jestli druhá dýchá. Tak je tomu i ve *Valkýře* — na začátku se Sieglinde sklání nad zemdlým Siegmundem a na konci tohoto příběhu lásky Siegmund stojí nad bezvědomou Sieglindou.¹⁵⁾ Stejně tak je nad umírajícím Tristanem nejdříve „v bolesti skloněn“ sluha Kurwenal, „pozorně naslouchajíc jeho dechu“, a nakonec Isolda nařiká nad Tristanovým tělem, že už neslyší ani jediný záchvěv jeho dechu.¹⁶⁾ Dech druhého se opakovaně stává diagnostickým příznakem života či smrti, schopnosti zpívat, nebo ztráty hlasu. Na druhé straně je dýchání samotné podmínkou pro činy, které jsou vždy hudební a dramatické zároveň. V prvním dějství *Siegfrieda* nesrozumitelné výkřiky hlavního hrdiny a refrén „Dmýchej měch! Dmýchej již žár!“¹⁷⁾ doprovázejí rozdmýchávání ohně, který postupně nabývá síly průmyslové tavící pece. V druhém dějství rozehraje ten samý dech Siegfriedův roh a píšťalu.¹⁸⁾ Ve třetím dějství tento dech konečně zesílí do výslovně milostné árie. Ve Wagnerových hudebních dramatech je tak hudba, ať už vokální, jako v případě milostné árie, nebo instrumentální, jako v případě rohu a píšťaly, sama dějem motivovaná a generovaná.

Přesto však většina kritiků Wagnerova takzvaná libreta přehlíží, nebo jimi dokonce pohrdá. Zřejmě si všímají jen textu a neslyší všechny ty vzdechy, šelesty a bouře, které

14) K „erotogenitě dýchání“ viz Jacques L a c a n, *The Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire in the Freudian Unconscious*. In: *Écrits: A Selection*. Přel. Alan Sheridan. New York: Norton 1977, s. 292–325. Zde použitá konceptualizace hlasu jako parciálního objektu vychází výhradně z Lacana.

15) Už tato symetrie mezi milenci ve *Valkýře* naznačuje, že hudební drama je možné obecně analyzovat — což je zde předvedeno pouze s odkazem na *Tristana a Isoldu* — jako jeden dlouhý dechový oblouk. Orchestrální předehra začíná nadlidským nádechem právě té bouře, která Siegmunda v úvodu připraví o dech i o moc. Jakmile Sieglinde uprchlíkovi navrátí (písní) život a dech, jejich vzájemná láska roste s přirozeným „dechem“ „Velikonoc“, který jim v podstatě prikazuje sourozenecký incest. (Viz také R. W a g n e r, „Easter“, „Its Resonance“, Its Crescendo, and Its Feedback through Love in *Die Meistersinger*. In: *Musikdramen*. Mnichov: Deutscher Taschenbuch 1978, s. 422 a násl.) Když ale Wotan zamezí naplnění této lásky, je to Sieglinde, která ztratí dech a vědomí. Proto se na počátku třetího dějství vrací triumfálně nadlidský dech bouře, který představuje jak Valkýřino varování „Hojotoho!“, tak Wotanova „bouře“. R. W a g n e r, *Valkýra*, Společnost Richarda Wagnera, překlad J. Vymětal, s. 54.

16) R. W a g n e r, *Tristan a Isolda*. Společnost Richarda Wagnera, překlad J. Novák, s. 56 (upr.) a s. 73.

17) R. W a g n e r, *Siegfried*.

18) R. W a g n e r, *Siegfried*.

Wagnerova poezie odkrývá. Možná je také Wagner zaslepil chvástavým filozofickým rámcem, kterým opřel své jednoduché texty. V každém případě zůstávají fyziologická fakta a mediální technika pro kritiky buď příliš jednoduché nebo nevědomé.

V masových médiích se ale vše nevědomé dostává přímo do ohniska pozornosti. Vědomí dokáže zapojit i rozpojit informační kanály tradičních umění. Řečník, který přednášel svoji řeč, stejně jako posluchač, který ji poslouchal, měli na vybranou — mohli to odmítnout. Člověk, který nechce vidět nebo nechce čelit pohledu ostatních, může zavřít oči. „Sound“ naproti tomu proniká krunýřem zvaným Já, protože ze všech smyslových orgánů je nejtěžší „zavřít“ uši. Proto Alberich v *Soumraku bohů* dokáže přinutit svého spícího syna Hagena, aby mu „naslouchal“, a dokonce mu může ve „spánku“ dávat rozkazy.¹⁹⁾ Všepronstupující moc zvuku je oporou Wagnerova uměleckého imperialismu. Dění v jeho hudebních dramatech navíc prozrazuje, že si Wagner tuto moc uvědomoval, stejně jako jeho mediální technik Alberich.

Kritici opakovaně upozorňují na to, že děj *Bludného Holandana* stojí na optickém přeludu: Sentin „zadumaně“ fascinovaný pohled na portrét Holandana na zdi způsobí jeho zhmotnění.²⁰⁾ Zatím si však snad nikdo nepovšiml, že od *Lohengrina*, tedy s nástupem zralého Wagnera, byly optické přeludy nahrazeny sluchovými. Nepředstavují nic víc a nic míň než všeprostopupující moc akustiky jako takové. Lohengrinova budoucí nevěsta Elsa to potvrzuje (a vyzpívává) následovně:

V samotě v trudném lkání
 Bůh slyšel prosbu mou,
 jáť srdce toužné ždání
 jsem vyřkla motlitbou.
 Tu vznikl z nářků vroucích
 zvuk bolný, samý žel,
 jenž ve vlnách se pnoucích
 tím dálným modrem spěl:
 jej unášely vánky,
 zněl v dálce slabě jen;
 v můj zrak se snesly spánky,
 já klesla v sladký sen. [...]
 Aj, v zbraní jasných záři
 tu rytíř náhle stál — ²¹⁾

Elsa zavře oči a představuje si rytíře, načež ten se krátce na to objeví na scéně, přesně jako Sentin Holandán. A tak je jeho přítomnost — která samozřejmě provází celou dramatickou interakci — vytvořená sluchovou halucinací. Elsiny prosby, nárek a bědování úspěšně povolaly Lohengrina z Monsalvatu, svaté hory vzdálené nějakých čtyři sta mil od Brabantska, jejího panství. To je zhora nemožné, pokud ovšem už u Wagnera není médium

19) R. Wagner, *Soumrak bohů*. Společnost Richarda Wagnera, překlad L. Patrák, s. 39 a násl.

20) R. Wagner, *Bludný Holandán*. Společnost Richarda Wagnera, překlad J. V. Novotný, s. 22.

21) R. Wagner, *Lohengrin*. Společnost Richarda Wagnera, překlad J. V. Novotný, s. 5.

poselstvím. Protože však Elsa nedává svým nářkům, prosbám a bědování žádný obsah — zmiňuji tu přítomnost těchto zvuků jako pouhý fakt — stane se teze Marshalla McLuhana skutečností. Když Siegfried naslouchá Brünnhildě, nebo když se Kundry „drsně a přerývavě“ snaží „znovu nabýt řeči“, smrskává se diskurs na vokální a fyziologické modality.²²⁾ Téměř neslyšitelné zvuky, osvobozené z úst, co je pronášejí, a nepodléhající vůli mluvčího, zesílí do „nesmírné“ či absolutní „ozvěny“, která pak putuje prostorem a časem jako „sound“ „ozývající se do dálky.“

Tento akustický efekt nebylo možné realizovat ani ve středověku, době Elsině, ani ve Wagnerově devatenáctém století. Teprve my jej důvěrně známe a slyšíme: noc co noc vytvářejí při veřejných produkcích rockové hudby akustické systémy (zesilovače a zpožďovací linky, ekvalizéry a mixážní pulty) právě takové vokální zvuky, sálové hluky a ozvěny.²³⁾ Jinými slovy, tedy slovy Jimiho Hedrix, je Wagnerova Elsa první obyvatelkou Elektrického Ladylandu.²⁴⁾ Když hrdinka popisuje s překvapivou přesností rezonanci, zesílení a ozvěnu, nesouvisí to příliš s modlitbami nebo křesťanskou vírou. Elsa v podstatě anticipuje teorii kladného zpětného vazbení, a tím i oscilatory.

Za daných technických podmínek nemohl Wagner zpětnou vazbu zvuku využít. Namísto toho ji zkomponoval, což byla inovace. Fantazijní preludy, jako je ten Elsin, najdeme už v německém romantismu, třeba u Schellinga nebo Bettiny Brentano.²⁵⁾ Jejich zhmotnění ale muselo počkat na Wagnera. Elsa sice zpívá o neustávajícím *crescendu* svého hlasu, tento efekt ale ve skutečnosti vytváří na pozadí její modlitby orchestr a ještě výrazněji pak samotná předehra k hudebnímu dramatu. Dech a jeho gradace (vzdechy, prosby, nářky) jsou tedy jen výchozím bodem pro druhé vazbení, tentokrát mezi vokálními a instrumentálními efekty. Orchester a zejména žestě musejí Elsinu sotva slyšitelné nařikání převzít, aby je mohly zesílit a proměnit ve zvuk, který se odráží do dálky.

Wagnerův orchestr tak přesně plní funkci zesilovače. Proto se ve Wagnerově autobiografii tak často objevuje fascinace ozvěnou a vazbením, ztlumováním do ticha a akustickými iluzemi.²⁶⁾ Také proto Adorno, věrný evropskému umění a hudební logice, u Wagne-

22) R. Wagner, *Parsifal*. Společnost Richarda Wagnera, překlad J. Vymětal, s. 25. Vše, co Kundry řekne, by bylo možné analyzovat jako řečovou poruchu způsobenou hysterií, jak ji chápe psychoanalýza — tedy jako oddělení hlavy od těla, jelikož mezi nimi stojí hrdlo. (Viz Lucien S r a ě l, *Die unerhörte Botschaft der Hysterie*. Mnichov/Basilej: b. m. 1983.) Proto také Gurnemanz — *terapeut avant la lettre* — tak pozorně naslouchá Kundrynu „přidušenému zasténání“, které jako vždy u Wagnera signalizuje opak smrti. Viz *Parsifal*, s. 43.

23) Viz F. K i t t l e r, *Der Gott der Ohren*.

24) Jimi H e n d r i x, *Electric Ladyland*. Polydor LP 2335 204, strana A.

25) Srov. například: „Hvězdy usazené v moři barev, rozkvétající květiny, vyrůstající do výše. Vzdálené zlatavé stíny chránily je před vznešeným bílým světlem, a tak v tomto vnitřním světě jeden přízrak následoval druhý. Během toho naplnil můj sluch jemný, stříbrný tón, a postupně se měnil v ozvěnu, která rostla a sílila, když jsem se jí snažila naslouchat. Byla jsem šťastná, protože ten úžasný tón zaznívající na chvíli v mých uších mi dodal sílu, pozvedl mě na duchu.“ Bettina v o n A r n i m, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*. In *Werke*. Gustav K o n r a d (ed.). 5 svazků. Frechen: Bartmann 1959–61, 2: 51–52. Pro příklad ze Schellinga je možné se podívat na začátek dialogu „Bruno“.

26) Příslušné odkazy viz R. Wagner, *Můj život*. Praha: Národní divadlo, 2007, s. 244–245 (o ozvěně), s. 249–250, s. 267–268 (o zpětné vazbě), s. 289, s. 419–20 (o ztlumění). Podle známé legendy Wagnera napadlo, jak zkomponovat předeheru k *Zlatu Rýna* ve spánku, což by svědčilo o sluchové halucinaci (s. 391). Nakonec ozvěna spouští i sourozenecký incest mezi Siegmundem a Sieglinde (viz R. Wagner, *Valkýra*, Společnost Richarda Wagnera, překlad J. Vymětal, s. 20).

ra narazil. Na zesilovače se filozofie uplatnit nedá. Tradiční hodnoty v hudbě, jako je rozvíjení tématu nebo polyfonní styl, tedy data, která lze v podstatě zapsat, zesilovače překryjí a nahradí je „sound“. Wagnerova hudba je záležitostí čisté dynamiky a akustiky.

Jasně to dokládá *Tristan*, jak v textu, tak v partituře. Také Wagnerovo nejmodernější hudební drama samozřejmě vychází ze středověké romance, i když z důvodů, které nejsou tak známé. Autor předlohy, Gottfried von Straßburg, protkal text svého *Tristana* anagramy a akrostichy, a stal se tak prvním autorem píšicím v národním jazyce, který kladl důraz na psanou podobu textu (*writtenness*). A není náhoda, že mu v té době už náležel titul mistra, tedy zkušeného spisovatele. Na rozdíl od svých mnoha urozených předchůdců se již neobracel na skupinu aristokratických posluchačů. Jelikož využíval her s abecedou, které nelze slyšet, vytvořil nové, gramotné publikum, tedy... čtenáře.²⁷⁾

Wagnerův *Tristan* zcela ruší tento komunikační systém, který vládł od Gottfrieda přes Gutenberga až po Goetha, čímž odmítá i literaturu jako takovou. V původní kurtoazní romanci si Tristan a Isolda pokoutně domlouvají noční schůzky tajným kódem využívajícím jejich iniciál „T“ a „I“. Autor romance, který ovládal jazyk stejně dobře, mohl tento kód rozptýlit po textu jako akrostich. V hudebním dramatu přebírá přesně funkci tohoto abecedního kódu zvuk. Druhé dějství začíná nejasným, vířivým orchestrálním zvukem, ve kterém Isoldina služebná Brangäne jasně rozpozná lovecký roh krále Marka. Nicméně „žár touhy“ po Tristanovi vede Isoldu k tomu, že se jí tento zvuk „zdá být“ tím, co sama „chce“ — což odpovídá definici sluchové halucinace. Isolda své služebné odporuje: „Ne rohů zpěv / zdáli zní, / to pramen svou zurčivou vlnou / v písni toužně tam lká.“²⁸⁾ A tak se na interpersonální rovině mnohoznačnost Wagnerovy orchestrace stává sama tématem, protože vyvolává sluchový přelud, který ze scény doslova odstraní nemilovaného Marka, a pomocí přírodního zvuku potoka vytvoří iluzi Tristanovy blízkosti. Jelikož se u Wagnera text a partitura často navzájem motivují, nachází text oscilující mezi zvuky přírody a orchestrálními nástroji, mezi náhodnými hluky a loveckým signálem svůj protějšek v nekonvenčním využití dvou lesních rohů, hrajících zároveň v C-dur a F-dur.²⁹⁾ Dokud byla hudba podrobena partituře a partitura zase písmu, byl takovýto prostředek v podstatě zakázán. Wagnerovo nové médium, „sound“, ale zpřetrhalo 600 let staré vazby na literaturu a doslovnost.

V *Tristanovi* je symbolická (tedy psaná) struktura dramatu a hudby od začátku až do konce nahrazena akustickými efekty. To se nejdříve týká všech hlasů, ale postupně i nástrojů, protože se jejich společným základem opět stává dech. V dopise Mathildě Wesendonckové, své vlastní Isoldě, Wagner vysvětluje, že dynamika *Tristanovy* přede hry je jednoduše rozložena v celé kompozici, a tak ztělesňuje „buddhistické představy o původu světa“. Na počátku světa, než zazněl první zvuk, je nekonečné ticho, „nirvána“ či „nebesky průzračný jas“. Pak „průzračnost nebe potemní“ se sólem violoncella, které je výslovně označeno jako „dech“. Nakonec zazní Tristanův akord a zvuk orchestru „začne sílit, ztuhní, až přede mnou nakonec zase jednou stojí celý svět ve své neproniknutelné mohutnos-

27) Pro detailní analýzu literárnosti či zvuku v těchto dvou verzích *Tristana* viz Norbert W. Bolz, *Tristan und Isolde* — Richard Wagner als Leser Gottfrieds. In: J. Kühnel — H. D. Mück — U. Müller (eds.), *Mittelalter Rezeption: Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions*. Göttingen: Kummerie 1979, 279–84.

28) R. Wagner, *Tristan a Isolda*, s. 30.

29) R. Wagner, *Tristan*. Partitura. Londýn: b. m. b. r., 323, 328.

ti.³⁰⁾ Je to prosté a jednoduché, navíc ona mohutnost představuje čistou dynamiku v mediálně-technickém smyslu. Od nirvány, přes prvotní nádech až ke zkomponovanému světu představuje orchestrální předehra k *Tristanovi* první obvod akustického vazbení.

Druhý obvod, tentokrát vokální, se otevírá spolu s oponou. „Mladý námořník“ začne zpívat, aniž by jej bylo vidět na scéně, a navíc bez doprovodu orchestru, tedy *a capella*. Zpívá o „svěžím vánku, který vane od domova,“ a postupně vzdaluje námořníka i jeho loď od „irské dívky“. Proto se také hned s dalším nádechem ptá své vzdálené lásky: „Je vzdechů tvých to síla / Čím plachta dme se bílá?“ Vzdechy, které se ozývají z dálky, připomeneme-li Elsinu slova, zde tedy samy způsobují ono vzdalování, na které nařikají: to je paradox respiračního erotismu. Vítr a dech, přírodní zvuky a lidský hlas jsou zde nerozeznatelné, dokonce i v námořnickových slovních hříčkách. Neboť vše, co říká a zpívá, jednoduše využívá téměř dokonalou homonymii německých slov *weh* (běda) a *wehen* (foukat). Jeho píseň končí zasněně smutnými verši: „Wehe, wehe du Wind! Weh, ach wehe, mein Kind!“ („Vánku, vánku, věj dál! / Dívko má, jaký žal!“).³¹⁾

Lidské hlasy jako vítr a vítr jako lidské hlasy — pouze Wagnerova nebo Siegfriedova lingvistika, která pohrdá významem, dovoluje přirovnání tohoto typu, navíc vtělené do akustických hříček. Pro hudební drama jsou však zcela zásadní: jen ony mohou propojit hlasy a nástroje, text a partituru. Ne náhodou zpívá námořník *a capella* a redukuje tak přírodní zvuky na lidské hlasy — předjímá a motivuje tak následující scénu, ve které se vracejí zvuky orchestru, tedy zvuky původem nelidské. Námořnickova píseň se zatoulá ke smyčcům, čímž vytvoří pozadí pro výstup jediné a opravdové „irské dívky“ v *Tristanovi*, tedy Isoldy. Tak se ke slovu dostane žena. A jak se dá očekávat, všechno, co námořník řekl, zcela převrátí. Isolda, která trpí Tristanovou odtažitostí a nezájmem, vyjádří svou touhu zcela přímo: chce, aby se všechny lidské hlasy opět ponořily do šumu či nirvány. Touží po návratu kouzelné moci, kterou vládla a které se musela vzdát její matka:

Kde, ó, matko
je tvá hrozná moc,
kterou mořem, bouří jsi vládla?
Ach, čím je kouzlo
spoutané,
jež jen sváret zná balsám v lék!
Ty spoutaná sílo, vzbouzej se již;
a vzhůru z mých nader,
kde skryta spíš!
Mou znejte vůli, váhavé větry!
Sem spějte vznítit
boj živlů všech!
Nech bouř vztekle řídit
zvířeným děsem!

30) R. Wagner, *Dopis z 3. března 1860*. In: Julius Kapp (ed.), *Richard Wagner und Mathilde und Otto Wesendonk: Tagebuchblätter und Briefe*. Lipsko: Hesse & Becker 1915, s. 293.

31) R. Wagner, *Tristan a Isolda*, s. 1.

Spát nenech déle
mořskou tu pláň,
vzbud' v jejích hlubinách
závistný vztek!
Spěj kořist zřítí,
v plen již tu dávám!
Ty rázem zdrť pyšnou tu loď,
trosek spoustu shlť bezedná hloub!
A vše, co tu jest,
co živo tu dýše,
to odplatou vám, větry, bud'!³²⁾

Do tohoto okamžiku byla Isoldina magie pouze niterná, přičemž ne náhodou celé kouzlo klasické romantické poezie spočívalo v její otevřenosti. Na začátku tohoto hudebního dramatu se ovšem vrací starší, vnějšková magie. Isoldin rozkaz míří dvěma směry: jednak k větru a dechovým nástrojům, jednak k přírodě a jejím silám. Orchestrální dynamika sílí s každým slovem, které zazpívá. Jeden hlas se snaží zaniknout v instrumentálním vazbení se všemi ostatními hlasy na lodi. Je proto zcela příznačné, že orchestrální *fortissimo* před ženským hlasem ustoupí, a to z jednoho jediného důvodu. Bez hudebního doprovodu, jakoby v připomenutí námořnickovy árie provedené *a capella*, zpívá Isolda slovo „dech“ (vzduch, *Luft*), tedy sémantický opak zvuků, které nestvořil člověk.³³⁾ Tak hudební drama postupně a naprosto přesně propojuje textuální a akustické události.

Dynamika opery před Wagnerem byla omezená, protože zvukové efekty jednoduše nesměly přehlušit lidské hlasy a řeč. Ale to se přesně stane, když Isolda věnuje vše, „co živo dýše,“ na palubě lodi „větrům“ za odměnu. Tak se ukazuje, že fyziologie hlasu tvoří jen malou část akustiky. Isoldino fantasmagorické přání tak nabízí další definici hudebního dramatu. Také proto se jí v závěrečné scéně toto přání vyplní. Isoldina smrt z lásky, tedy *Liebestod*, nemá žádnou jinou funkci. Oslavuje sílu akustiky, která člověka přesahuje, v nadmíru přesném pojmu dech světa (*Weltatem*).³⁴⁾

Začátek je opět jednoduchý, jemný a lidský. Isolda se rozpomíná a zpívá dávnou píseň, kterou popisuje jako „nádhernou a tichou“, protože jako leitmotiv zastupuje jejího mrtvého milence. Melodie se zvedá od dechových nástrojů a Isolda ji následuje se zpožděním přesně o jednu osminu tónu, což je zkomponováno technicky velmi precizně.³⁵⁾ Avšak v takové zpětné vazbě mezi orchestrem a hlasem vše tiché brzy zaniká a místo toho doslova „narůstá“ *crescendo*. V Isoldiných sluchových a halucinačních preludech Tristanovo tělo znovu ožívá, dech zvedá jeho hrud':

32) Tamtéž, s. 2–3.

33) R. Wagner, *Tristan*. Partitura, s. 37.

34) V poznámce k anglickému překladu Kittler připomíná, že Steward Robb překládá Isoldin výraz *Weltatem* jako *World Spirit*, tedy „duch světa“, sám však dává přednost „doslovnějšímu“ překladu Isoldina či Wagnerova neologismu jako „Svět-Dech“ (*World-Breath*), „i když snad není tak elegantní a méně zapadá do rytmu“. Pro tento český překlad jsme ovšem zvolili méně neohebné spojení „dech světa“. (Pozn. překl.)

35) R. Wagner, *Tristan*. Partitura, s. 994.

Usmívá se
 tiše, jemně,
 zrak mu ohněm
 září temně, —
 zda to zříte,
 přátelé? [...]

Mírně toužný
 chví se dech
 spí na jeho
 svůdných rtech. —
 Drazí! Blíž!
 Cítit, zřít to lze!
 Znítí slyším
 píseň slavnou,
 jež mi báji
 šeptá dávnou,
 vstříc mi jásá,
 vše mi hlásá,
 smírně tichá
 rozkoš dýchá,
 vlídně tklivá,
 stále živá,
 kol mých skrání
 věčně zpívá.³⁶⁾

Crescendo, které se objevuje jak v textu, tak partituru, umožňuje mrtvému tělu nebo postavě již (v hudebních souvislostech) neschopné dýchání a zpěvu, aby se vrátila mezi živé. Tristanův vyhaslý dech se vrací jako melodie orchestru: zvuky, které vydává, pronikají posluchačem. Vše ale vyzpívá Isolda, od *crescenda* až ke zvukovým efektům. Její orchestrálně zesílený zpěv tak nahrazuje chybějící hlas jejího milence. Hlas je u Wagnera natolik zbaven individuality a jeho akustika je tak extatická,³⁷⁾ že zpívající žena slyší sama sebe v podstatě jako hlas druhého.³⁸⁾ Když Siegfried v *Soumraku bohů* přichází o dech i o život, oslavuje vzpomínku na Brünnhildu — až donedávna zapomenutou — jako umělý nádech, jako by ho „rozkošný vánek“ jejího „dechu“ zdravil a vracel mu ve zpěvu život a jako by se jeho smrt stala protipólem Brünnhildina předchozího probuzení.³⁹⁾ Tak se

36) R. Wagner, *Tristan a Isolda*, s. 78.

37) Akustika — a tento pojem by vyžadoval přesnější definici — jako přesný opak filozofického preludu, kdy se „slyším, jak mluvím“, je v podloží veškerých teorémů vědomí. Viz Jacques Derrida, *Of Grammatology*. Přel. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1976, s. 240.

38) Tato skutečnost (spíše než takzvaná intelektuální historie) nabízí východisko pro lacanovskou interpretaci Wagnera. Viz Jochen Hörsch, *Wagner mit Homer: Zur Dialektik von Wunsch und Wissen in Wagners Musikdrama. Der Wunderblock: Zeitschrift für Psychoanalyse* 1979, č. 3, s. 20–32.

39) R. Wagner, *Siegfried*. O Siegfriedových posledních slovech viz také F. Kittler, *Forgetting. Discourse*, 1981, č. 3, s. 113.

mohou vyplnit i zcela halucinatorní a fantasmagorické požadavky, jelikož o nich nelze zpívat. „Zda to zříte, přátelé?“ je řečnická otázka. Stejně jako otázka Jimiho Hendrix: „Byli jste někdy v Elektrickém Ladylandu?“ se zodpoví sama, a to pomocí zvukových efektů, které vytváří. Prostřednictvím orchestru prožije mrtvý Tristan akustickou erekci. A protože přátelé, které zde Isolda oslovuje, zastupují předem poučené publikum hudebního dramatu, nemyslitelné se stane vskutku slyšitelným. Isolda a její posluchači „se hrouží“, jak říká (či recituje) do té nejvyšší, a sice nevědomé „vášně sladké“ z „bouřné tůně“ a „jásavé“ ozvěny. Její jméno je „dech světa“, její technikou orchestrální *fortissimo*.

Světová premiéra *Tristana a Isoldy* v Mnichově 10. června 1865 představovala počátek moderních masmédií. Wagner měl dobrý důvod se obávat, že „poslední dějství“ bude i při „bezchybném provedení“ buď „zakázáno“, nebo „diváky zcela poblázní.“⁴⁰⁾ Tristanova akustická erekce jako pilíř orchestrálního dechu světa popírá všechny možnosti tradičních umění. Pouze média mohou realizovat to, co Isolda — technicky právě tak jako eroticky — nazývá bouřnou tůní nebo jásavou ozvěnou.

Wagner byl tentokrát příliš skromný, když popsal svůj záměr doplnit neviditelný orchestr také neviditelnými herci jen jako „jeden ze svých plánů“. Ve skutečnosti jej přesně realizoval. Tristan s akustickou, a tudíž neviditelnou erekcí,⁴¹⁾ Alberich pod kouzelným pláštěm, mladý námořník, kterého je slyšet jakoby „z výše stěžně“,⁴²⁾ „neviditelné“ rýnské panny „v hloubi údolí“ pod Valhallou⁴³⁾ — ti všichni a stejně tak i další Wagnerovy leitmotivy obývají „dokonalý svět slyšení“, jak už jasně rozpoznal Nietzsche.⁴⁴⁾

A teprve poté, co je s mediálně-technickou přesností vytvořen absolutní svět sluchu, může do technické éry⁴⁵⁾ vstoupit jeho spojení se „světem zrění“. Ozvučený prostor, v němž je viditelná přítomnost herců na scéně přežitkem, umožňuje díky pozitivnímu vazbení paralelní propojení s novou (tedy technickou) viditelností ve filmu. V Bayreuthu poprvé použili *laternu magiku* už v roce 1876 při premiéře *Prstenu*, aby vytvořili halucinační přelud devíti Valkýr, jedoucích na koních, tedy na zvuku orchestru.⁴⁶⁾ V roce 1890, pět let před prvními veřejnými projekcemi hraných filmů, navrhl Wagnerův zeť místnost, kde by byla „tma jako v noci“ a na jejímž „pozadí“ by „přelétávaly“ pohyblivé „obrazy“, doprovázené zvuky „skrytého orchestru“ wagnerovského typu, čímž by uváděly publikum do stavu extáze.⁴⁷⁾

40) R. Wagner, Dopis z dubna 1859. In: *Richard Wagner und Mathilde und Otto Wesendonk: Tagebuchblätter und Briefe*, 185.

41) Vyloučení vizuality v závěru *Tristana* zároveň znamená vyškrtnutí falocentrismu. Wagnerův koncept libreta k *Tristanovi* obsahoval pět veršů, které měly explicitně falické konotace: „Jak tu září / jak milostně / nabývá síly / stíní hvězdy / jak zvedá se.“ V poslední verzi textu byly prostřední dva verše s klíčovými slovy „milostně“ a „nabývá síly“ vypuštěny.

42) R. Wagner, *Tristan a Isolda*, s. 1.

43) R. Wagner, *Zlato Rýna*, překlad J. Vymětal, s. 72.

44) F. Nietzsche, c. d., s. 114.

45) Tamtéž.

46) Werner Wähle, *Richard Wagners szenische Visionen und ihre Ausführung im Bühnenbild: Ein Beitrag zur Problematik des Wagnerstils*. Zeulenroda: B. Sporn 1937, 93n77. Wagner mimo jiné požadoval od architekta Gottfrieda Sempera, aby „přišel s novými scénickými vizemi a dokázal je realizovat.“ R. Wagner, *A Music School for Munich*. In *Prose Works*, 4. London: Routledge & Kegan Paul 1899, s. 171–224. Citace na s. 179.

47) Paul Pretzsch (ed.), *Cosima Wagner und Houston Stewart Chamberlain im Briefwechsel 1888 bis 1908*. Lipsko: Reclam 1914, s. 146. Adornův komentář k této pasáži („Nietzsche, ve svém mladistvém nadšení,

Dnes přesně takovou extázi vyvolávají hollywoodské filmy, promítané po celém světě a ve stereo zvuku. Tehdy ovšem šlo jen o přesný popis Wagnerových technických inovací.

Hudební drama je mechanismus, který pracuje na třech úrovních, nebo ve třech datových polích: prvním jsou verbální informace, druhým neviditelný bayreuthský orchestr a třetím je scénografie s filmovými jízdami a osvětlením reflektory *avant la lettre*. Text prochází zpěvákovým hrdlem, hlasový výstup z hrdla míří do zesilovače, tedy orchestru, jehož výstup jde do světelné show, a to vše se nahrává do nervového systému diváků. A úplně nakonec, když se publikum dostane do transu, jsou veškeré stopy alfabetského zápisu vymazány. Data už nejsou kódována v knihách a partiturách, ale jsou zesílena médii, uložena do paměti, a tak znovu vyvolána. (A dokonce i Wagnerovy partitury, jako by to už byly fonografy, slouží pouze k přesnému načasování řeči nebo zvukových efektů.)⁴⁸⁾ Hudební drama vítězí nad veškerou literaturu.

Proto dech světa, poslední Isoldina slova, není metaforou. Je to právě a správné pojmenování orchestru. Orchester — jako secvičené, výkonné a instrumentální těleso — byl také výtvozem velkolepého devatenáctého století, právě tak jako divize, bojová jednotka, která měla tři části: pěchotu, jízdu a dělostřelectvo.⁴⁹⁾ Wagner to věděl a přiznával. Wotan ve Wagnerově tetralogii přesně naplňuje etymologický význam svého jména, je bohem armád a extáze, iniciace i smrti, ztělesňuje hněvivý, nadlidský a prorocký hlas. Podobně Valkýry, jeho devět dcer, tvoří bojový šik, který jednoduše zastupuje bouři. A všechna tato síla, ten hluk, to burácení, má svůj původ v bohyni Erdě, a tudíž opět v dechu světa. Wotan říká Erdě, matce svých dětí bouře či bouřící armády: „Kde žití vzruch, ...vane tvůj dech.“⁵⁰⁾

Země jako materie — předpoklad, který je pro klasické umění nemyslitelný⁵¹⁾ — ovládá celé hudební drama. Vládne dechem z hlubin hrobů či šachet, které vymezují bezednou hloubku lidského těla. A právě takové hroby Wagner postavil na jednu úroveň nejen s jeskyní Delfské věštírny, ale i s bayreuthským vnořeným orchestřištěm. Mezi technickými a psychedelickými výpary není rozdíl.

Označení „dech světa“ tedy přesně a promyšleně drží všechny Wagnerovy inovace pohromadě. Navíc je ukázkou Wagnerova tvrzení, že „hudba“ je „dechem“ „řeči“.⁵²⁾

nedokázal rozpoznat umělecké dílo budoucnosti, ve kterém jsme se stali svědky zrodu filmu z ducha hudby“) nehledě na jeho názornost pouze ukazuje, že Adorno Nietzscheho nadšení a spisy nepochopil. Theodor W. Adorno, *In Search of Wagner*. Přel. Rodney Livingstone. Londýn: New Left Books 1981, s. 107. Charakteristika antické tragédie jako „světlého odrazu vrženého na temnou stěnu“ je vskutku filmová, ale objevuje se ve *Zrození tragédie* (1871). Viz F. Nietzsche, *Zrození tragédie*. Praha: Vyšehrad, 2008, s. 83

48) Viz R. Wagner, *The Destiny of Opera*. In: *Prose Works*, 5. London: Routledge & Kegan Paul 1899, s. 127–56.

49) K hudební historii viz Paul Bekker, *The Story of the Orchestra*. New York: Norton 1936. K historii vojenskosti viz Hansjürgen Usczek, *Scharnhorst: Theoretiker, Reformer, Patriot*. (Východní) Berlín: Militärverlag 1974, s. 31–35. Historické paralely mezi vývojem hudby a vojenské strategie je třeba ještě prozkoumat. Jasným důkazem jsou povely, s kterými Isolda poroučí větru nebo Elsa Lohengrinovi.

50) R. Wagner, *Siegfried*, s. 78. V německém originále: „Wo Wesen sind, wehet dein Atem,“ pozn. autor.

51) Gilles Deleuze a Félix Guattari rozvíjejí tuto argumentaci v knize *Tisíc plošin: Kapitalismus a schizofrenie*. Praha: Herrmann & synové, 2010. Překl. Marie Caruccio Caporale.

52) R. Wagner, *Opera and Drama*. In: *Prose Works*, 2. London: Routledge & Kegan Paul 1899, s. 265.

Wagnerova mediální technika si dnes zaslouží krátký epilog.⁵³⁾ Zakončím tento text APOKALYPSOU v každém slova smyslu. Když ve filmu Francise Coppoly vyrazí američtí výsadkáři na jednu z těch slavných misí, které generál Westmoreland nazval „najdi a znič“, a hledají vesnice podezřelé ze spolupráce s Vietkongem, zní na pozadí pouze tichá hudební kulisa. Wagnerova „Jízda Valkýr“, ta pěkná klasická světelná show z roku 1876, se pak rozhučí ve sluchátkách všech vojenských helikoptér. Vazbení mezi hudebním dramatem a technologií války proměnila Valkýry, Wotanovy smrtící dcery, na vojáky vybavené kulomety, koně, na kterých Valkýry přinášely bouři, na helikoptéry a Bayreuth na Hollywood.

A tak si toto kapitalistické médium vybavuje především svůj prapůvod ve Wagnerovi. Generální štáby a divadelní i filmoví režiséři jsou přesnější než kritici. Avšak sama APOKALYPSA, *posthistorie* Wagnerových jedoucích Valkýr, má svůj prapůvod ve dvou světových válkách.

Mezi lety 1941 a 1944 pobýval major Ernst Jünger, štábní důstojník a spisovatel sloužící v německé armádě, v pařížském hotelu Raphael, jednom z oficiálních německých stanovišť v okupované Francii. A kdykoliv noční bombardéry RAF napadly město světél ze svých základů na jihu Anglie, vyšel Jünger na střešní terasu hotelu a užíval si „úžasnou krásu“ a „démonickou sílu“ této multimediální „show“. Neboť právě v těchto chvílích mohl spatřit záři, kterou titul jeho válečného deníku pouze sliboval, přichystanou polním maršálem Harrisem a bombardéry Blenheim a Lancaster nad hořící Paříží.⁵⁴⁾ A Jünger přitom „držel v ruce sklenku burgundského, ve kterém plavaly jahody.“⁵⁵⁾

Francouzští kritici se z této sklenky vína nedávno pokusili vyvodit závěr, že Jünger byl nihilistický estét. Jak neinformovaní jsou někteří kritici! Neboť Jünger na terase svého hotelu pouze citoval jiného spisovatele, z doby jiné světové války. Z literární historie víme, že už v roce 1915 vyšli dva Pařížané na balkón, aby si užili světelnou show útočících německých vzducholodí a francouzských obranných světél. Bombardování ve světové premiéře... jedním z těch Francouzů byl Robert, markýz de Saint-Loup, vynikající mladý důstojník na dovolené z válečných zákopů, které se později staly jeho hrobem. Jeho společník, jistý Marcel Proust, tehdy tak známý nebyl. A protože ani světová válka, ani vzdušný útok nedokázal v markýzovi uhasit lásku k Wagnerovi a k Německu, popisoval autorovi krásu okamžiku, kdy se vzducholodě uskupují „jako hvězdy v souhvězdí“ a ještě krásnější případy, když se srazí a vytvářejí „obraz apokalypsy“. Saint-Loup se svým wagnerovským sluchem si totiž tenkrát uvědomil, že vzducholodě se staly Valkýrami a zvuky sirén „Jízdou Valkýr“.⁵⁶⁾

Testování Wagnerovy mediální techniky nemohlo přinést empiričtější výsledky.

Přeložily Dana Straková a Petra Hanáková

53) Tento epilog byl připsán v roce 1985 (pozn. autora).

54) Název Jüngerova válečného deníku se dá přeložit jako „záření“ (pozn. autora).

55) Ernst J ü n g e r, *Strahlungen*, 2. 2 vols. Stuttgart: E. Klett 1963, s. 159f, 281.

56) Viz Marcel P r o u s t, *Hledání ztraceného času VI: Uprchlá, Čas znovu nalezený*. Praha: Odeon 1988, s. 360–361. K Wagnerovi, Proustovi, Jüngerovi a Coppolovi dále viz Norbert W. B o l z, *Vorschule der profanen Erleuchtung*. In: Norbert W. B o l z – Richard F a b e r (eds.), *Walter Benjamin: Profane Erleuchtung und rettende Kritik*. 2. vyd. Würzburg: Königshausen & Neumann 1985, s. 219 a násl. Více k Proustově popisu vzdušné války viz opět Felix P. I n g o l d, *Literatur und Aviatik: Europäische Flugdichtung 1909–1927*. Frankfurt am Main: Birkhauser 1980, s. 259–61.

Přeloženo z anglického originálu: Friedrich Kittler, *World-Breath: On Wagner's Media Technology*. In: David J. Levin (ed.), *Opera Through Other Eyes*. Stanford: Stanford University Press 1993, s. 215–235.

Citované filmy:

Apokalypsa (*Apocalypse Now*; Francis Ford Coppola, 1979).

Poznámka o autorovi:

Friedrich Kittler (1943–2011) — německý filozof a teoretik médií. Vystudoval filozofii, německou literaturu a románskou filologii, působil na univerzitách v Berlíně, Bochumi a jako hostující profesor na několika významných amerických institucích. Svou specifickou ontologii médií a digitálního věku vystavěl na poststrukturalistickém základě, vycházel z Lacana a Foucaulta, nicméně jeho pohled směřoval až k dystopické představě člověka definovaného technologiemi. Kittler se zabýval širokým spektrem témat, od historie médií přes technologii války až ke klasické a populární hudbě. Jeho nejznámějšími publikacemi jsou *Aufschreibesysteme 1800/1900* (1985) a *Grammophon Film Typewriter* (1986).

Rose Theresová

Od Mefistofela k Mélièsovi

Spektákl a narativ v opeře a raném filmu

Nejhranějším operním dílem byl v posledních desetiletích 19. století Gounodův *Faust*, a to nejen v Pařížské opeře, ale i mezinárodně.¹⁾ Právě k této opeře se také nejčastěji obra- celi filmaři raného období. *Faust* se v prvních patnácti letech kinematografie objevoval na filmových plátnech opakovaně. Proč tomu tak bylo? Na přelomu století byl atraktivní mimo jiné díky tomu, že, slovy Laury Mulveyové, „kombinoval spektakularitu a narativ- nost“.²⁾ Jak ukazuje Mulveyová a další autoři, spektákl a narativ jsou dvě odlišné formy vi- zuální slasti, které ve filmu obzvláště účinně uvádějí do oběhu významy a moc. Představu- jí různé formy dívání se, a určují tak charakter vztahu mezi divákem a filmovým plátnem. V následujícím textu se zaměříme na spektákl a narativ, abychom ukázali, že *Faust* nabízel raným filmařům hotový, osvědčený a flexibilní model pro vytváření a ovládání vizuální slasti.

Podle Mulveyové jsou slasti poskytované spektáklem a narativem a zkušenosti diváků strukturované rozdílem mezi pohlavími. Film — a to zejména mainstreamový film 30. až 60. let dvacátého století — čerpá největší sílu z „patriarchálního řádu“. Historici raného fil- mu se zase zaměřují na rozdíly mezi spektáklem a narativem proto, aby objasnili promě- nu filmového jazyka a diváctví v prvních desetiletích existence filmového média. Právě v těchto letech došlo v kinematografii podle Toma Gunninga, Thomase Elsaessera, Miri- am Hansenové a dalších badatelů k zásadnímu posunu; film se proměnil od modů, které zapojují diváka do spektáklu, k těm, jež jsou založené na kontinuitě vyprávění. Zmínění autoři interpretují tento posun jako jeden z důsledků narůstající kontroly vznikajícího fil- mového průmyslu nad filmovými zkušenostmi diváků. Předkládaná studie nejprve struč- ně pojedná o Gounodově opeře z perspektivy feministické analýzy spektáklu a narativu podle Laury Mulveyové, a poté prozkoumá několik filmových adaptací *Fausta* v kontextu proměny modů raného filmového diváctví.

1) Herbert Lindenberger, *Opera: Or, the Extravagant Art*. Ithaca and London: Cornell University Press 1984, s. 231–2

2) Laura Mulvey, Vizuální rozkoš a narativní film. *Iluminace* 5, 1993, č. 3, s. 43–52, zde 47.

Mulveyová a konstrukce genderu prostřednictvím spektaklu a narativu

[...] ³⁾

Je pozoruhodné, do jaké míry naplňují postavy Fausta a Markétky z Gounodovy opery — ač nefilmovými prostředky — vizuální dynamiku popsanou Laurou Mulveyovou: „Žena jako obraz, muž jako nositel pohledu.“ ⁴⁾ Faust opakovaně hledí (*gaze*) na Markétku, která je prezentována jako spektakulární obraz pro pohled. Scéna, v níž se tyto postavy spolu poprvé objeví, zřetelně ukazuje, jak tato opera prostřednictvím spektaklu a narativu konstruuje gender. Jedná se o delší sekvenci uprostřed duetu Fausta a Mefistofela v prvním jednání. Faust se chystá upsat svou duši, Mefistofeles mu předkládá černý pergamen, Faust však s třesoucí se rukou couvá a Mefistofeles na jeho nerozhodnost reaguje slovy

Co si víc můžeš ještě přát?
Hle, jak vábí tě mládí,
kouzlo to přec toužíš znát! ⁵⁾

Mefistofeles mávne rukou, opona tvořící protějšší stěnu Faustovy studovny se zdvihne a odhalí Markétku u kolovrátku. ⁶⁾ Faust se na ni podívá, zvolá „Ach, co zřím to?“ ⁷⁾ a po generální pauze orchestru začnou hrát lesní rohy jednu z nejlyričtějších melodií opery, „Ó noci snů“, doprovázející první spektakulární vystoupení Markétky. ⁸⁾

3) V překladu vynecháváme rozsáhlejší pasáž shrnující studii Laury Mulveyové, jejíž znalost u čtenářů *Iluminace* předpokládáme. Pozn. překl.

4) L. Mulvey, c. d.

5) Jules Barbier – Michel Carré, *Faust a Markétka*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1957, s. 27.

6) Jak vysvětlují instrukce k inscenování opery, ve chvíli, kdy Mefistofeles mávne rukou, „se opona F pomalu zdvihne a odhalí Markétku sedící na židli D u kolovrátku“. Můžeme si všimnout, že „F“ je zvláštní opona, „představující zadní část Faustovy studovny. Barva opony ladí se zdmi studovny; aby bylo možné ztvárnit vizi, musí umožňovat pohyb nahoru a dolů.“ Viz instrukce k inscenaci opery otištěné v H. Robert Cohen – Marie-Odile Gigou (eds.), *The Original Staging Manuals for Twelve Parisian Operatic Premières*. Stuyvesant, New York: Pendragon Press 1990, s. 101–35. Je však třeba zdůraznit, že reprodukováné instrukce nebyly použity při premiéře opery, jak tvrdí Cohen. Obsahují totiž poznámky k recitativu, který byl přidán do opery až později a v inscenacích Théâtre Lyrique se až do roku 1866 neobjevoval. Verze opery otištěná v těchto instrukcích také umísťuje scénu s Markétkou v kostele na konec čtvrtého jednání, k této praxi se však přistoupilo až po znovuvvedení díla v roce 1862. Bruselská premiéra *Fausta* (v únoru roku 1861) také obsahovala mluvený dialog, i když byl v následujícím roce nahrazen recitativem. Zmíněné instrukce nebyly použity ani při inscenaci v Pařížské opeře, protože neobsahují balet, který byl v představeních tohoto operního domu standardním inscenačním prvkem. Informace týkající se různých verzí opery viz problematické vydání Fritze Oesera (Kassel: Alkor-Edition 1992, s. 354 a další); též viz Steven Hübner, *The Operas of Charles Gounod*. Oxford: Claredon Press 1990, s. 127–32. Dokument, který ve svém vydání otisknul Cohen, byl pravděpodobně použit při inscenaci opery někde mimo Paříž a reflektuje inscenační tradici, která se v Paříži uchytila až po roce 1866.

7) Jules Barbier – Michel Carré, c. d.

8) Melodie asociovaná se zjevením Markétky zazní v průběhu opery několikrát. Ve třetím jednání představuje lyrické vyvrcholení první části duetu s Faustem, kde Faust na tuto melodii zpívá slova „ó noci snů“. Ve scéně z vězení v posledním jednání zazní znovu a zdůrazňuje Markétčinu halucinační vzpomínku na duet v zahradě. Několikrát pak tato melodie reprezentuje vztah Fausta a Markétky. Vztah však není vyrovnaný, je definovaný Faustovým upřeným pohledem a Markétkou jako tím, na co je hleděno.

Vizuální aparát divadla zdůrazňuje spektakulární status Markétky. Objeví se hluboko vzadu na jevišti, oddělená od hlavní části pódia průsvitnou modrou oponou.⁹⁾ V tomto uzavřeném prostoru němě pózuje u kolovrátku a připomíná spíše postavu z malby než postavu operní. Prostor jeviště vyhrazený Markétce — za studovnou a za průhlednou modrou oponou — je navíc jasně osvětlen. Faust a Mefistofeles zůstávají na jevišti blíže divákům, téměř ve tmě. Divák je tak díky nasvícení a inscenaci umístěn do pozice, z níž hledí společně s mužskými postavami na podívanou, kterou představuje Markétka.¹⁰⁾

Faustovi je zde přisouzena role pohledu: dívá se na Markétku do té doby, než zmizí z jeho zorného pole, stejně zázračně, jako se v něm objevila. Faust si ještě za její přítomnosti vyžádá pergamen a podepíše ho. Mefistofeles nabízí svému novému rekrutovi skleničku na oslavu. Faust s pohárem v ruce připíjí k obrazu Markétky: „Ó dívko, na tvou krásu jen!“¹¹⁾ Během této scény stále upřeně hledí na vidinu Markétky a ani během pití neodtrhne od této podívané oči.¹²⁾ Faustův vizuální vztah k ženské postavě formuje v průběhu celé opery vizuální vztah diváka k opeře. Jak jsem zmínila na jiném místě, jen málo oper z repertoáru devatenáctého století tak „precizně“ kombinuje spektakl a narativ prostřednictvím rozdílů mezi pohlavími.¹³⁾ V této opeře je pohled (*gaze*) pohledem mužským.

Byla to genderově utvářená vizuální slast v Gounodově *Faustovi*, která tolik přitahovala rané filmaře? Řekla bych, že ano, ale myslím, že zde jde o mnohem více. Vizuální a narativní dynamika spojená s dvěma hlavními protagonisty je dotvářena postavou třetí — Mefistofelem. Ten v rámci diegetického světa opery vykouzlí podívanou spojenou s ženskou figurou doslova ze vzduchoprázdna. Mávne rukou a Markétka se objeví. Může-li se Faust dívat, je to jen díky Mefistofelovi. V celé opeře je to právě Mefistofeles, který svými kouzly spojuje spektakl a narativ. Mefistofeles tedy ztělesňuje sen o ovládnutí techniky — jeviště, scény, osvětlení a dokonce i orchestru —, který se naplňuje při představení. Mefistofelova fiktivní kontrola nad aparátem opery byla zřejmě *vrcholnou* slastí, již Gounodův *Faust* nabízel nejen divákům, ale zejména filmařům, kteří přijali tuto operu za svou.

9) „Opona z modrého závoje“, jak vysvětlují instrukce k inscenování opery.

10) Od chvíle, kdy Mefistofeles mávne rukou a objeví se zjevení, má být jeviště osvětleno tlumeně, „Všude je noc.“ Jen místo, kde se nachází Markétka je osvětleno jasně: „Silně osvětlit zadní část, kde se nachází Markétka.“ R. Cohen – M.-O. Gigou, c. d., s. 103.

11) Jules Barbier – Michel Carré, c. d., s. 28.

12) Instrukce k inscenaci vysvětlují, že už od počátku „Faust neustále hledí na zjevení“. Dokonce i při slovech „Ó dívko, na tvou krásu jen!“ „vyprázdní pohár, aniž by spustil Markétku z očí, dá ruku s pohárem dolů; Mefistofeles ho vezme a položí na stůl: při této poslední replice vize zmizí“. R. Cohen – M.-O. Gigou, c. d., s. 104.

13) Viz 4. kapitola mé dizertace, *Spectacle and Enchantment: Envisioning Opera in Late Nineteenth-Century Paris*. Disertační práce. University of Pennsylvania 2000, s. 354 a další.

Faust na plátně: od spektaklu k narativu

[Narativní] kontinuita není ani tak hlavním cílem, kterého může dosáhnout efektivní vyprávění, ale je spíše „zbraní“ v boji o získání nadvlády, přičemž autorství potvrzené textem vyjadřuje ovládnutí produktu a schopnost zavádět standardy a vyžadovat standardizaci [...] Kontinuitu a otázku kontroly lze tedy chápat jako provázané a klíčové aspekty v procesu vyprávění.¹⁴⁾

Postupný zrod filmové řeči založené na narativních postupech je podle řady historiků raného filmu třeba chápat v kontextu rodícího se filmového průmyslu, který ovlivňovaly různé a proměnlivé zájmy. Zakladatelé francouzské kinematografie se zajímali především o novou techniku a její výrobu a filmy chápali jen jako doplněk propagující prodej kamer, projektorů a nevyvolaného filmového materiálu. Společnost bratří Lumièrů sice vysílala kameramany do celého světa, avšak krátké filmy zachycující místní život sloužily hlavně k vyzdvižení společnosti a jako reklama na rozvíjející se techniku. Teprve v éře nickelodeonů se filmová produkce, tedy výroba jednotlivých filmů, stala komerčním podnikáním sama o sobě. Zatímco Charles Pathé začal stavět své první studio v roce 1902, opatrnější Gaumont vyčkával s investicemi do studia až do roku 1905. Na konci prvního desetiletí už přibývalo množství výrobních štábů, jež chrlily jednocívkové žánrové filmy, aby vyhověly poptávce rostoucího mezinárodního trhu. Filmový průmysl se posunul od výroby přístrojů a krátkých filmů k organizaci filmové distribuce; Pathé ukončil v roce 1907 prodej filmů a začal půjčovat celé týdenní programy. V téže době se filmové společnosti začaly zaměřovat i na místa předvádění filmů. První pařížský filmový palác Omnia-Pathé zahájil provoz 15. prosince 1906. V létě následujícího roku už bylo v Paříži postaveno nebo přestavěno přes padesát kin. Francouzský tisk vyhlásil rok 1907 „rokem kinematografie“.¹⁵⁾

A skutečně, tento rok byl v jistém smyslu přelomový. Nickelodeonový trh byl ve Spojených státech nasycený a nezávislá krámská kina přitahovala diváky v menších i větších městech po celé zemi.¹⁶⁾ Francouzské výrobní společnosti v té době dodávaly velký podíl promítaného materiálu; Francie vedla v oblasti filmové výroby a mezinárodní distribuce nad Spojenými státy přibližně do roku 1911.¹⁷⁾ Zhruba v roce 1907 začala postupně narůstat poptávka po žánrových, jednocívkových příbězích na úkor aktualit (záběrů „skutečného života“). V tomto roce již existoval funkční filmový trh a kinematografie se ubírala jiným směrem než před deseti lety.¹⁸⁾ Film, nyní komodita, přestal být technickým aparátem;

14) Thomas Elsaesser (ed.), *Early Cinema: Space — Frame — Narrative*. London: BFI Publishing 1990, s. 305.

15) Viz Richard Abel, *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896–1914*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press 1994, s. 25–32.

16) Charles Musser, Éra nickelodeonů začíná. Vytvoření podmínek pro hollywoodský modus reprezentace. In: Petr Szczępanik (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 224–245, zde 225.

17) Jen společnost Pathé vyrobila v roce 1907 osm set nových filmových titulů. R. Abel, c. d., s. 34.

18) Abel upozorňuje, že k proměně kinematografie v té době přispíval, zejména ve Francii, ještě jeden faktor. Francouzská legislativa pojímala kinematografii jako „spectacle de curiosité“ (spektákl kuriozit) a jako taková byla podřízena místní cenzuře. V roce 1906 však francouzská vláda ukončila cenzurní kontrolu divadla, což vedlo podle Abela ke snahám povznést film na úroveň legitimního divadla. Jak uvádí: „důsledky kroku,

prošel vývojem od přístroje přes samostatné filmové cívky až k týdenním programům. Stal se nově filmovou zkušeností, kterou filmový průmysl prodával přímo divákovi.

Podle Toma Gunninga došlo mezi lety 1907 až 1913 ke skutečné narativizaci filmu, a to v souvislosti s komodifikací standardizované filmové zkušenosti. Narativní impuls, který v té době ovládl médium, dříve filmům nedominoval. Filmy byly divákům předkládány spíše jako spektakl než jako narativ a s divákem navazovaly vztah „exhibicionistické konfrontace spíše než diegetického pohroužení“.¹⁹⁾ Miriam Hansenová tvrdí, že

Rané filmy přejaly [...] i specifickou estetiku předvádění a showmanství, která se vyznačovala cílem útočit na diváka senzačními, nadpřirozenými, vědeckými, sentimentálními či jinak stimulujícími výjevy, místo aby jej vtahovala do iluze fikčního vyprávění.²⁰⁾

Raný film se nelišil od pozdějšího klasického jen po stránce žánrové a stylistické, ale především způsobem oslovování diváků.

Gunning zdůraznil, že „[k]aždá změna v historii filmu znamená i změnu v tom, jak oslovuje diváka, a každé období si diváka utváří novým způsobem.“²¹⁾ Posun od spektaklu k narativu v jeho pojetí signalizuje změnu paradigmatu, přičemž tato „[t]ransformace filmového diskurzu [...] připoutala filmový signifikant k vyprávění příběhů a vytváření v sobě uzavřeného diegetického universa.“²²⁾ Teprve narativizovaná kinematografie začala diváky uvádět do fantastických fikčních světů jednotlivých filmů (ač není pochyb o tom, že i nejranější aktuality a trikové filmy obsahovaly narativní složku). Diváci obecně zakoušejí filmy jako vzájemné propojení spektaklu a narativu; přesto byl relativní posun od spektaklu k narativu pravděpodobně nejdůležitějším článkem vývoje směrem k imaginárnějším vztahům mezi divákem a filmovým plátnem. Tyto vztahy přestávaly být závislé na lokálních kontextech v okamžiku, kdy docházelo k rostoucí standardizaci a plnější interiorizaci filmové zkušenosti.²³⁾

Je pozoruhodné, že v tomto klíčovém období dějin filmu došlo k významnému nárůstu počtu filmů inspirovaných operami. Adaptace oper byly zvláště populární mezi lety 1908 a 1910. Téměř polovina z více než 150 zfilmovaných oper do roku 1926 vznikla právě ve zmíněném období.²⁴⁾ Prvotní průzkum filmových titulů nabízí další pozoruhodné

který měl povznést kinematografii na stejnou úroveň s divadlem, byly obrovské — analogie s divadlem, na úrovni komerčního podnikání i kritického diskurzu, se ve Francii uchytila mnohem více než jinde,“ což propůjčilo francouzské kinematografii „vysokou míru historické specifičnosti.“ R. A b e l, c. d., s. xiv.

19) Tom G u n n i n g, Film atrakcí: raný film, jeho diváci a avantgarda. *Iluminace* 13, 2001, č. 2, s. 51–57, zde 54.

20) Miriam H a n s e n o v á, Raná kinematografie, pozdní kinematografie. Transformace veřejné sféry. In: Petr S z c e p a n i k (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 263–279, zde 266.

21) T. G u n n i n g, Film atrakcí, s. 56.

22) Tamtéž, s. 55.

23) Linda Willliamsová přesvědčivě dokládá, že dokonce i fyziologické studie lidského pohybu od Eadwearda Muybridge v důsledku narativizují lidské tělo, zejména tělo ženské. Viz Linda W i l l i a m s, Film Body: An Implantation of Perversions. *Ciné-tracts* 3, 1981, č. 4, s. 19–35.

24) Čísla samozřejmě mohou klamat, zvláště pak v kontextu raných filmů, které se v drtivé většině případů nezachovaly. Na základě dostupných soupisů filmů však odhaduji, že celkový objem francouzské filmové

zjištění: přibližně 30 z nich tvořily adaptace Gounodova *Fausta*. A zdá se také, že *Faust* byl vůbec první opera, která byla kdy zfilmována. Už v roce 1897 natočili bratři Lumièreové dvě scény z prvního aktu této opery. V kontextu tvorby bratří Lumièreů, která sestávala ze stovek aktualit, jsou tyto dva krátké filmy opravdu výjimečné.²⁵⁾ Většinu jejich produkce totiž tvořily krátké cestopisné filmy, nejčastěji záběry západoafrických tanečnic. Proč se uprostřed afrických tanců najednou objevila francouzská opera?

Obě operní scény produkované Lumièry nabízely totiž příležitost k využití filmových triků. První z nich byla vize Markétky, kterou pro *Fausta* vykouzluje Mefistofeles, druhá pak Faustova proměna ze zchřadlého, starého vědce na mladíka plného života. Obdobné transformační scény byly v období raného filmu velmi populárním žánrem.²⁶⁾

I když společnost bratří Lumièreů vyrobila jen velmi málo trikových scén, jiní filmaři se tomuto žánru věnovali mnohem intenzivněji. Hned několik z nich natočilo filmy založené na specifických jevištních tricích Gounodovy opery.²⁷⁾ Všechny jsou velmi krátké, několikaminutové, a vykazují jen málo známek narativu, pokud vůbec obsahují nějaké. Tyto krátké, izolované scény měly předvádět technické triky a příhodně dokládají, jak raný film oslovoval diváka prostřednictvím spektaklu.

Mélièsův *FAUST ET MARGUERITE* z roku 1904 již představuje mnohem propracovanější filmovou verzi *Fausta*. Do té doby to byl (s výjimkou *LE ROYAUME DES FÉES* z předchozího roku), vůbec nejambicióznější Mélièsův film.²⁸⁾ Trvá přibližně dvacet minut, což je na danou dobu dlouhá stopáž, a vypráví celý operní příběh, přičemž od původního scénosledu se odchyluje pouze minimálně.

Mélièsův přístup k filmu lze nejspíše demonstrovat na práci s jevištními kouzly. Řadu svých filmů promítal poprvé v malém kouzelnickém divadle Robert Houdini, které vlastnil od 80. let 19. století. Své filmy uváděl jako součást kouzelnických show, jejichž cílem bylo ohromovat publikum spektakulárními vizuálními efekty. Jak sám uvedl, příběh ve filmu představoval pouze rámec pro jedinou opravdu důležitou věc, a to pro filmové triky: „Scénářem, ‚fabulí‘, ‚obsahem‘ děje jsem se zabýval až naposled. V takovém případě skutečně scénář neměl žádný význam, protože sloužil jen jako ‚záminka‘ inscenace, triků

produkce až do roku 1907 dramaticky stoupal, pak se však stabilizoval, a v předválečných letech dokonce mírně poklesl. Zdá se, že nárůst operních filmů lze přesněji situovat do období okolo let 1909 a 1910, přičemž k prudkému nárůstu došlo právě v těchto letech.

25) Viz Jacques Rittaud - Hutinet, *August et Loius Lumières: Les 1000 premiers films*. Paris: P. Sers 1990. Záznamy o faustovských scénách se nacházejí na s. 197.

26) K transformačním scénám viz R. Abel, c. d., s. 61 a další.

27) Mélièsův *FAUST ET MARGUERITE* (1897), Smithův *FAUST AND MEPHISTOPHELES* (1898), Mélièsův *DAMNATION DE FAUST* (1898), Porterův *FAUST AND MARGUERITE* (1900) a *FAUST ET MEPHISTOPHELES* (1903) podle všeho od Alice Guy Blachéové. Některé pozdější tituly jsou velmi přesnými kopiemi výše uvedených filmů. Nejranější filmaři zřejmě bez rozpaků kopírovali práci svých konkurentů, což souviselo s obecnější absencí autorského vkladu v prvních letech kinematografie.

28) Mezi Mélièsovy předchozí filmy stejné délky patří *L'AFFAIRE DREYFUS* (240 metrů) a *CENDRILLON* (120 metrů), oba z roku 1899; *BERBE-BLEUE* (210 metrů) z roku 1901 a *VOYAGE DANS LA LUNE* (260 metrů) z roku 1902. *FAUST ET MARGUERITE* měla 270 metrů. Za pozornost stojí, že všechny s výjimkou pozoruhodného filmu o Dreyfusově aféře vznikly podle oper či operet. *LE ROYAUME DES FÉES* (335 metrů) z roku 1903 bylo natočeno podle populární pantomimy z konce 19. století *Biche au bois*. Podle Johna Frazera existovala k tomuto filmu doprovodná hudba, stejně jako ke všem zmíněným filmům založeným na operách a operetách. Viz John Frazer, *Artificially Arranged Scenes: The Films of Georges Méliès*. Boston: G. H. Hall 1979, s. 118.

nebo efektně hravých obrazů.²⁹⁾ Většina Mélièsových filmů to potvrzuje. Například *L'ENCHANTEUR ALCOFRISBAS* z roku 1903 nabízí během méně než čtyř minut daleko více triků, než dvacetiminutový *FAUST ET MARGUERITE*.³⁰⁾ Dokonce i těch několik málo filmů, které jsou delší než *FAUST*, jako například *LE ROYAUME DES FÉES* (1903) nebo *LES QUATRE CENT FACES DU DIABLE* (1906), je přesycena speciálními efekty prezentovanými ohromujícím fantasmagorickým stylem vyprávění. *FAUST ET MARGUERITE* vykazuje v kontextu ostatních Mélièsových děl vysokou úroveň narativní kontroly, přičemž speciální efekty slouží spíše příběhu, než že by tomu bylo naopak.³¹⁾ Pravděpodobně je to dáno tím, že Méliès byl do značné míry věrný operní předloze.

Několik rysů Mélièsovy tvorby je inspirováno operním modelem. Nejzjevnější je to ve zmíněném filmu u „efektně hravých obrazů“. Scéna a kostýmy, stejně jako choreografie a vedení herců vycházely z inscenace Pařížské opery.³²⁾ *FAUST ET MARGUERITE* představuje sérii dvaceti obrazů, které jsou koncipovány jako jednotlivé operní výstupy. Lze říci, že film utváří diváka, který je současně divákem operním i filmovým. Méliès pracoval výrazně s hloubkou prostoru, čímž sice zdůraznil propracovanost scén, ale zmenšil tím velikost postav na plátně tak, že zabírají jen o málo víc než třetinu výšky obrazu. V kinematografii je takovéto uspořádání nezvyklé, výsledný efekt připomíná spíše operní představení. Použití nepohyblivé kamery dále umisťuje diváka do obdobné pozice, z jaké by mohl zakoušet představení v opeře: jako by byl člověkem-orchestrem (*l'homme d'orchestre*).³³⁾ Kamera, a tedy i divák, zůstávají při všech obrazech umístěni ve stejné pozici.³⁴⁾ Méliès navíc vycházel ze specifického operního systému obrazů (*tableaux*), který přispívá k nezvykle statickému charakteru filmu, na nějž často upozorňovali i kritici.³⁵⁾

FAUST ET MARGUERITE představuje v kontextu Mélièsovy tvorby také krok směrem k přehlednější organizaci a kontinuitě vyprávění. Série operních obrazů mu poskytovala

29) George Méliès, Význam scénáře. In: Georges Sadoul, *George Méliès*. Praha: Orbis 1966, s. 68–70, zde 70, citováno v T. Gunnin, *Film atrakcí*, s. 52.

30) Krátký film začíná v jeskyni hluboko pod zemí, kde kouzelník Alcofrisbas, jedna z oblíbených Mélièsových postav předvádí několik zjevení pro mladého dandyho oblečeného v renesančním kostýmu. Kouzelník stojí v popředí temného zákoutí jeskyně a drží v ruce vázu. Z vázy vytryskne oheň a promění se v hlavu a torzo mladé ženy. Další transformace proměňuje velkou vázu v ženu. Alcofrisbas ženu očaruje a její tělo je náhle zavěšeno na dvou kozách na řezání dřeva. Asistenti pod ní postaví žhnoucí gril. Měchy rozdmykají oheň a žena se vznese. Následující vize zahrnují vodní kaskádu, tři nymfy gestikulující a poletující nad zemí a svatou Kateřinu v kole. Po těchto zjeveních udělá kouzelník na mladého muže dlouhý nos a zmizí v obláčku kouře. Mladý muž obklíčený pěti hrozivými zahalenými přízraky utíká, aby si zachránil život. Viz J. Frazer, s. 128.

31) „Tento Mélièsův film,“ upozorňuje Abel, „je navzdory inspiraci sérií samostatných obrazů a bez ohledu na hudební a slovní doprovod zaměřen především na příběh. Nejlépe to lze demonstrovat faktem, že všechny Mefistofelovy triky, kterých je navíc poskrovnu, slouží Faustovým záměrům a posunují dějovou linii příběhu. R. Abel, c. d., s. 76.

32) Méliès totiž najal pro scénu Valpuržiny noci tanečníky z baletu Pařížské opery.

33) Francouzský pojem *l'homme d'orchestre* může označovat dirigenta, člena orchestru nebo člověka, pro nějž je orchestr životním posláním. Dalším významem pojmu může být člověk, který hraje současně na více nástrojů, a ztělesňuje tak celý orchestr. Právě takováto postava se objevuje v Mélièsově filmu *L'HOMME ORCHESTRE*, na nějž autorka pravděpodobně naráží. Pozn. překl.

34) Filmaři tehdy pochopitelně nepoužívali rychlý střih charakteristický například pro dnešní MTV styl. Méliès však málokdy točil filmy s takto dlouhými záběry natáčenými konzistentně ze stejné pozice.

35) Viz např. J. Frazer, c. d., s. 140.

relativně jasný sled událostí, jehož se mohl přidržel.³⁶⁾ Charakter tohoto filmu však nedefinovala jen časově lineární struktura příběhu, ale také mizanscéna Gounodova *Fausta*, která nabízela specifický model propojení spektaklu a narativu — jakožto modů oslovování diváka — v prostoru inscenovaného obrazu. Přední a zadní plán jsou odděleny a v průběhu děje nabývá toto oddělení na významu. Pozadí (zadní část jeviště) je stejně jako v Gounodově opeře spojována s femininním spektáklem, zatímco popředí (přední část jeviště), z níž mužské postavy hledí spolu s diváky, patří maskulinnímu narativnímu modu zapojení diváka.³⁷⁾

Markétka se v celém filmu objevuje v pozadí a je zde prezentována jako spektakl, který předkládá Mefistofeles Faustovi a divákům. Teprve poté, co ji Faust svede a vlastní bratr prokleje, vystupuje do popředí (a to pouze ve scénách z kostela a vězení). Po smrti se opět vrací do zadního plánu, vstupuje do obrazu andělů a svatých. (Vidíme zde Mélièsovu tvář představující druhého člena Svaté trojce!) Nicméně její bezvládné tělo zůstává v prvním plánu filmového prostoru. Ve filmovém narativním modu se tedy objevuje pouze ve chvílích, kdy je šílená nebo mrtvá.³⁸⁾ Takovéto umístění je nejefektivnější v úvodní sekvenci: vize Markétky se zjevuje v okenním rámu, který se stává malým obrazem v obraze. V ručně kolorovaných kopiích filmu se Markétka zjevuje v barvě, ač zarámována v malém černobílém prostoru, který připomíná filmové plátno.

Tvůrcem tohoto obrazu je stejně jako v opeře Mefistofeles. Judith Mayneová upozorňuje, že v mnoha raných filmech se vyskytuje prvek, který nazvala „primitivní vypravěč“. Narativní funkce — zejména ve filmech z prvních přibližně deseti let 20. století — byla v rámci filmové fikce často naplňována postavami, „které zdánlivě řídily, zprostředkovávaly nebo jinak předváděly vizuální slasti filmové scény“: „nejsou ani vševědoucími vypravěči, ani jednajícími postavami v „primitivním“ vyprávění — jsou totiž objektem pohledu kamery a současně rodící se vizuální a narativní schopnosti filmového média“.³⁹⁾ Tyto postavy předznamenávaly neviditelného, interiorizovaného vypravěče, který je charakteristický pro pozdější model filmového narativu. Mayneová upozorňuje, že nejzjevnějšími příklady „primitivních vypravěčů“ jsou kouzelník nebo iluzionista, oblíbené Mélièsovy postavy, jež ve svých filmech často i ztvárňoval.⁴⁰⁾

36) Film se liší od Gounodovy předlohy zejména vynecháním několika operních árií a kvartetu v zahradě. Zachovány jsou především Mefistofelovy árie a rondo v krčmě a serenáda, při níž se doprovází hrou na mandolínu. Obě tyto hudební scény jsou snadno převoditelné do podoby filmu. Dále byly zachovány árie, které zprostředkovávají akci důležitou pro děj: Siebelova árie o vadnoucí květině a Markétčina šperková árie. Co Méliès nezachoval, jsou kavatiny Valentina a Fausta a Siebelova romance ze čtvrtého jednání. Vypuštění kvartetu lze přičíst jeho komickému vyznění. Méliès obecně prokazoval ve filmech živý smysl pro humor a ve *FAUST ET MARGUERITE* najdeme několik skrytých komických narážek. Celkový tón filmu je však spíše vážný — pravděpodobně kvůli tomu, že zpracovával předmět „vysokého umění“. Méliès zřejmě vědomě potlačil svůj obvyklý komický přístup, což může vysvětlovat vypuštění kvartetu v zahradě.

37) Dokumenty vztahující se k mizanscéně opery jasně ukazují, že se Méliès při práci s prostorem dosti věrně držel operní předlohy.

38) Obdobné komponování prostoru podle genderu najdeme také ve scéně Valpuržiny noci, kde Mefistofeles situovaný vpředu vyčaruje v pozadí dávné královny a kurtizány.

39) Judith Mayne, *The Woman at the Keyhole. Feminism and Women's Cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 1990, s. 138

40) Mayneová popsala dva filmy, které pocházejí z přibližně stejné doby jako *FAUST ET MARGUERITE*: „Ve filmu *LE MÉLOMAN* (1903) se Méliès objevuje v roli kouzelného učitele hudby, který opakovaně vyhazuje svou

Ve filmu *FAUST ET MARGUERITE* hraje Mefistofela sám Méliès — je právě takovým primitivním vypravěčem, jenž kontroluje prostor plátna a vykouzlí Markétku jako spektakulární speciální efekt. Film v návaznosti na původní operu vytváří vizuální a narativní prostor pro diváka, z něž lze hledět, v tradičním slova smyslu, na spektakl feminity. Model propojování protichůdných požadavků spektaklu („dívej se *na mě*“) a narativu („dívej se *se mnou*“) uplatněný v Gounodově *Faustovi* a převzatý Mélièsem vycházel z rozdílů mezi pohlavími. Méliès byl zřejmě prvním filmařem, který byl takto hluboce a konkrétně ovlivněn lyrickým divadlem. Jeho filmy byly podle Mayneové a dalších autorů také mezi prvními, které „potvrzovaly široce přijímanou tezi, že kinematografický aparát, byl v raném období i později uzpůsoben mužské touze.“⁴¹⁾

Mefistofeles po Mélièsovi

Ač byl Mélièsův *FAUST ET MARGUERITE* jednou z prvních adaptací stejnojmenné Gounodovy opery, patří mezi adaptace nejslavnější a nejpodrobněji zdokumentované. Méně známé jsou operní filmy Alice Guyové z let 1900 až 1907 vytvořené pro společnost Gaumont.⁴²⁾ Gaumontové se podobně jako Edison zabývali nejprve reprodukcí zvuku a teprve později přešli k filmu. Operní adaptace Guyové vznikly v rámci chronophonové filmové série, jež byla vyráběna a předváděna se synchronním zvukem.⁴³⁾ Verze *Fausta* od Alice Guyové z roku 1907 se stala její poslední a současně nejucelenější operní adaptací. Sestávala z dvaadvaceti operních scén, které byly dostatečně krátké, aby k nim mohla být zaznamenána příslušná hudba na voskový váleček. Delší operní čísla, jako například kvartet v zahradě, byla rozdělena do více scén. Chronophony, označované také jako phonoscény (*phonoscènes*), se ve Francii před první světovou válkou těšily velké oblibě.⁴⁴⁾ I když se žádána kopie z této série nezachovala, formát jednotlivých filmů založený na izolovaných scénách s hudebními „číslky“ naznačuje, že přístup raných tvůrců, včetně Mélièse, k narativní a vizuální organizaci filmu, vycházel z operní scénografie.⁴⁵⁾

hlavu na notovou osnovu nad sebou, kde pak jeho hlavy představují jednotlivé noty; v *LES CARTES VIVANTES* (1905) ztvárnil kouzelníka, který proměňuje hrací karty na živé lidi. V tomto i dalších svých filmech se podívá přímo do kamery, čímž sám sebe staví do role průvodce, který se snaží zaujmout pozornost publika.“ J. Mayne, c. d., s. 138.

41) J. Mayne, c. d., s. 160.

42) Guyová pracovala ve společnosti Gaumont jako sekretářka.

43) Také v poválečných letech vzniklo několik filmů, které využívaly různé typy více či méně synchronizovaného zvuku. Většinou šlo o krátké jednocívkové filmy zprostředkovávající árie nebo duety významných operních hvězd. Například Siegfried Arnoldson a John Sembach zpívali árie z *Fausta* ve filmu společnosti Biophone z roku 1915. Společnost Gaumont vyrobila v roce 1922 pod anglickým názvem Master sérii filmů o délce jedné cívky, „Působivé operní scény“, které vycházely z podobného formátu. Série zahrnovala vedle *Fausta* „působivé scény“ z oper *Carmen*, *Don Giovanni*, *Marta*, *Lucia di Lammermoor*, *Trovatore* a *Fra Diavolo*.

44) David Robinson, *Music of the Shadows: The Use of Musical Accompaniment with Silent Films, 1896–1963*. Pordenone: Giornate del cinema muto 1990, s. 17. Existovala též mezinárodně distribuovaná verze 22 scén z *Fausta* doprovázená 22 zvukovými disky. Mohlo jít o obnovenou distribuci filmu Guyové, spíše se však zdá, že byly režirovány Davidem Barnettem.

45) Guyová ve svých starších méně propracovaných operních scénách vycházela z Mélièsových filmů. Stejně jako Méliès proslula častým využíváním baletu. Oba také najímali k natáčení tanečních scén baletní soubor Pařížské opery.

Od roku 1907, kdy Guyová natočila svou adaptaci *Fausta*, do roku 1910 vzniklo několik francouzských výrobních společností specializovaných na žánr literárních, divadelních a operních adaptací.⁴⁶⁾ Nové společnosti angažovali zavedené umělce, aby využili jejich odborných znalostí při navrhování scény, režii a hraní ve svých „uměleckých“ dílech.⁴⁷⁾ V tomto relativně specializovaném kontextu vznikaly i filmy vycházející z *Fausta*. Film z roku 1910, vyrobený společností Film d'Art a režírovaný Henrim Andream, byl zřejmě nejvolnější francouzskou adaptací této opery. Ačkoliv Georges Sadoul tvrdí, že se Andreani inspiroval spíše Gounodem než Goethem, je to asi jediná francouzská adaptace, v níž se vyskytují scény z Goethovy hry, které v opeře nenalezneme. Film se natáčel kdesi na Azurovém pobřeží a právě v těchto exteriérech se odehrávají všechny scény převzaté z Goethovy hry. Andreani využil krásu krajiny, a učinil ji tak významnou součástí mizanscény.⁴⁸⁾ Ač byla řada scén natočena v exteriéru, a ne ve filmovém studiu, filmové kompozice jsou stále vázané na operní obraz: využívají hloubku prostoru, statickou kameru a málo křížových střihů, pokud vůbec nějaké.

FAUST od společnosti Cines/Eclair byl na rozdíl od verze od Film d'Art propagován přinejmenším ve Spojených státech přímo jako operní adaptace.⁴⁹⁾ Úvodní titulek označuje, že sledujeme *Fausta*, „operu Charlese Gounoda“, a některé mezititulky tvoří názvy konkrétních operních árií.⁵⁰⁾ Tato verze, režírovaná Enricem Guazonim, sice diváky informuje, že vychází z Gounodovy opery, představuje však významný odklon od estetiky operních obrazů, která formovala mnohé rané adaptace. Objevuje se zde křížový střih, detaily, subjektivní záběry, některé skrz průzor, narativně významné zatmíváčky a dokonce příklad paralelního střihu, což jsou všechno kinematografické prostředky asociované s „rodícím se“ klasickým modelem narace.

46) Mezi nejproslulejší takto specializované společnosti patřily Film d'Art, úspěšnější Société cinématographique des auteurs et gens de lettres (SCAGL), společnost Eclair se svou sérií Association des compositeurs et des auteurs dramatique (ACAD), série společnosti Gaumont uváděná pod názvem *Grands Films Artistique*, série společnosti Eclair *Série d'Art* a dále *Série d'Art Pathé-Frères*.

47) Například Henri Desfontaines, který hrál v divadle Odéon pod vedením André Antoina, začal v roce 1908 režiovat filmy produkované Radios, což byla dceřiná společnost Eclipse. Emil Chautard, další bývalý herec z Odéonu, dohlížel na výrobu filmů produkovaných ACAD společností Eclair někdy okolo roku 1909. Camille Saint-Saëns pracoval na jednom z prvních projektů Film d'Art, nové společnosti financované studiem Pathé. Složil původní hudbu k filmu ZAVRAŽDĚNÍ VÉVODY DE GUISE uvedeném v roce 1908, který režíroval Charles le Bargy z Comédie-Française. Michel Carré, syn jednoho z libretistů Gounodova *Fausta* pracoval jen několik měsíců před výrobou ZAVRAŽDĚNÍ VÉVODY DE GUISE na filmové verzi své hry *L'Enfant prodigue*. Později pracoval pro úspěšnější SCAGL, další z dceřiných společností studia Pathé, která zřejmě lépe využila Carrého kontakty v divadelním a operním světě. Viz R. A b e l, c. d., s. 36–40.

48) Jde například o scénu, v níž se Markétka modlí v kapli Panny Marie Bolestné na okraji města, a jízdu Mefistofela s Faustem, která předchází scéně z kobky. Sadoul si všímá též scény Valpuržiny noci (nekompletní tisk, který jsem měla k dispozici, tuto scénu neobsahoval), která není situována do Mefistofelova paláce, ale pod aloe a palmy u Andreaniho pronajaté vily. Viz Georges S a d o u l, *Histoire Générale du Cinéma*. Paris: Denoël 1973, svazek VIII, s. 49–50.

49) Tato strategie mohla být zvolena s ohledem na Edisonovu nedlouho před tím započatou sérii „Grand Opera“, jejímž prvním dílem byl *Faust* režírovaný Edwinem Porterem a uvedený na Štědrý večer roku 1909.

50) Například „(Árie — ‚Světa král, to je zlata lesk‘)“; a „(Šperková árie)“. (Můžeme si povšimnout, že kopie v knihovně Kongresu je katalogizována s uvedením Charlese Goudona jako režiséra filmu!) Je možné, že se v některých divadlech kombinovalo promítání filmu s živým zpěvem árií.

Film začíná subjektivním záběrem. Stárnoucí Faust vyhlíží z okna své studovny a spatří na ulici pod sebou pár, který se drží za ruce. Následující záběr zobrazuje pár skrz průzor, jako bychom se na něj dívali dalekohledem.⁵¹⁾ Divák je tak jednoznačně veden k tomu, aby sdílel Faustův subjektivní pohled. Podobné záběry skrz průzor se objevují v celém filmu, a to ve scénách s Markétkou; nejčastěji se odehrávají v zahradě, která je zde jednoznačně femininním prostorem.⁵²⁾ Faust několikrát spatří Markétku mezi stromy a keři. Jeho pohled je vždy následován stříhem na Markétku zobrazenou skrz průzor. V jednom případě se Markétka otáčí ke kameře se zjevně polichoceným výrazem. Faustovy návrhy vždy jemně odmítá. Příklad paralelního stříhu také najdeme ve scéně ze zahrady, během kvartetu. Kamera zde střídavě zabírá dva páry, přičemž krátké záběry na dovádění Marty a Mefistofela vytvářejí napětí, neboť oddalují vyústění Faustových vážnějších pokusů o milostné sblížení. Scéna vrcholí prvním polibkem Fausta a Markétky. Gauzoni dosahuje filmovějšími prostředky než Méliès velmi podobných cílů. Kamera prostřednictvím paralelního stříhu v kvartetové scéně a ještě více prostřednictvím subjektivních záběrů v průběhu celého filmu zprostředkovává divákovi vizuální slast tím, že v podstatě narativizuje Markétku jako spektakl zakoušený z pohledu Fausta. Gauzoniho práce s kamerou tak dosahuje stejného účinku, jakého dosáhl Méliès ve *FAUST ET MARGUERITE* prostřednictvím postavy Mefistofela v návaznosti na původní Gounodovu operu.

Na konci roku 1912 výroba operních adaptací ve Francii poklesla, po válce se zájem o zfilmovanou operu výrazně snížil.⁵³⁾ Němý film — zejména v období, kdy bylo oslovování diváka prostřednictvím spektaklu nahrazováno narativními procesy — jevil o operu větší zájem než takzvaný klasický film, a také ji využíval jiným způsobem. V období přechodu němého filmu ze spektaklu na narativ, byla kinematografie, slovy Toma Gunninga, charakterizována „proměnlivostí a roztržitostí (na mnoho praktik s nestabilními hierarchiemi důležitosti)“, přičemž tato proměnlivost a roztržitost kontrastovala s narativní kontrolou definující pozdější hollywoodský model.⁵⁴⁾ A právě v tomto období transfor-

51) Záběr skrz průzor se objevuje i v animované verzi Gounodova *Fausta* od Emila Cohla z roku 1910. V této adaptaci hrají loutky ve zmenšených operních kulisách. Záběr skrz průzor se objevuje společně s jediným mezititulkem, přičemž průzorem sledujeme Fausta a Markétku a současně titulky „laisse moi, laisse moi, contempler ta frimousse“. Jde o slovní hříčku odkazující na duet Fausta a Markétky, v němž Faust zpívá „laisse moi contempler ta visage“, („Přej mi dál, přej, ať dál stápět smím zrak v tvé tváři.“ Jules B a r b i e r – Michel C a r r é, c. d., s. 58), jehož melodie zaznívá v opeře opakovaně. (Slovo „tvář“ je zde nahrazeno slovem „frimousse“, které lze přeložit jako „roztomilá dětská tvářička“.)

52) Obdobná praxe existuje ovšem i v oblasti opery: prostory na jevišti, například zahrady a privátní interiéry, jsou vyznačeny jako femininní a jasně odlišeny od veřejných prostor, které jsou přítomny v ne-femininních scénách.

53) To neznamená, že opera přestala ovlivňovat film. Ben Brester ukázal, že specificky francouzská tendence využívat hloubku prostoru a pomalý stříh, kterou pozorujeme v raných operních adaptacích, se objevuje i v pozdějších filmech v průběhu 20. století. Tento styl odlišuje francouzský film od amerického, který nevyužívá tolik hloubky prostoru, ale naopak pracuje s rychlejším stříhem. Mélièsův *FAUST ET MARGUERITE* je díky inspiraci operními obrazy často uváděn jako konkrétní předchůdce tendencí francouzského filmu. Brewster například poznamenává, že když Méliès využívá hloubky prostoru, je tomu tak „obvykle při prezentaci baletu“ (například v *LE DAMNATION DU DOCTEUR FAUST*, obraz č. 16 /1904/). Hlavním cílem je tak spíše spektakulární, než dramatické vyznění.“ Ben B r e w s t e r, *Deep Staging in French Films 1900–1914*. In: T. E l s a e s s e r (ed.), c. d., s. 46

54) Tom G u n n i n g, *Enigmas, Understanding, and Further Questions: Early Cinema Research in Its Second Decade since Brighton*. *Persistence of Vision* 9, 1991, s. 6, citováno v M. H a n s e n o v á, c. d., s. 267.

mace našla kinematografie v opěře vzor, který mohla snadno přizpůsobit svým potřebám. Gounodův *Faust* představoval specifický operní model, k němuž se filmaři v těchto letech obraceli nejčastěji. Lze proto tvrdit, že dokončení narativizace filmu bylo stimulováno fantazií o ovládnutí a kontrole, která vycházela alespoň částečně z rozdílů mezi pohlavími.

Tom Gunning i Miriam Hansenová upozornili na paralely mezi ranou a pozdní kinematografií. Podle Hansenové se obě období

vyznačují hlubokou transformací vztahů kulturní reprezentace a recepce a takovou mírou nestálosti, že na jejich pozadí vyhlížejí desetiletí v intervalu mezi nimi jako relativně stabilní, neboť mají své ukotvení a těžiště v klasickém systému. Obě tyto etapy mediální kultury se odlišují od klasické normy recepce kontrolované prostřednictvím silného diegetického účinku, který byl zajišťován zvláštními textuálními strategiemi a potlačením kontextu předvádění. Předklasické a post-klasické formy diváctví naopak divákovi poskytují v jeho interakci s filmem větší svobodu (ať již v dobrém či zlém) — větší míru uvědomění si procesu uvádění a kulturních intertextů. Raně moderní i postmoderní média využívají *periférie*.⁵⁵⁾

Hansenová také charakterizuje období mezi ranou a pozdní kinematografií jako „dějinnou mezihru, snad dobu hlubokého zmrazení.“⁵⁶⁾ V druhé polovině sedmdesátých let, která ohlašuje postklasický přerod mediální kultury, zájem o operu na plátně roste, jak ukazuje i řada studií v knize *Between Opera and Cinema*.⁵⁷⁾ Vypadá to, že opera stála u zmrazení i tání, u zrodu i konce mezihry klasického filmu.

Přeložil Jan Hanzlík

Přeloženo z anglického originálu: Rose Theresa, From Méphistophélès to Méliès. Spectacle and Narrative in Opera and Early Film. In: Jeongwon Joe – Rose Theresa (eds.), *Between Opera and Cinema*. New York, London: Routledge 2002, s. 1–18.

Citované filmy:

Affaire Dreyfus, L' (Georges Méliès, 1899), *Berbe-bleue* (Georges Méliès, 1901), *Cartes vivantes, Les* (Georges Méliès, 1905), *Cendrillon* (Georges Méliès, 1899), *Damnation de Faust, Le* (Georges Méliès, 1898), *Damnation du Docteur Faust, Le* (Georges Méliès, 1904), *Enfant prodigue, L'* (Michel Carré, 1907), *Faust* (Edwin S. Porter, 1909), *Faust and Marguerite* (Edwin S. Porter, 1900) *Faust et Marguerite* (Alice Guy Blaché, 1907), *Faust et Marguerite* (Georges Méliès, 1904), *Faust and Mephistopheles* (George Albert Smith, 1898), *Faust et Méphistophélès* (Alice Guy Blaché, 1903), *Homme orchestre, L'* (Georges Méliès, 1900), *Le Méloman* (Georges Méliès, 1903), *Quatre cent faces du diable, Les* (Georges Méliès, 1906), *Royaume des fées, Le* (Georges Méliès, 1903), *Enchanteur Alcof-*

55) M. Hansenová, c. d., s. 276.

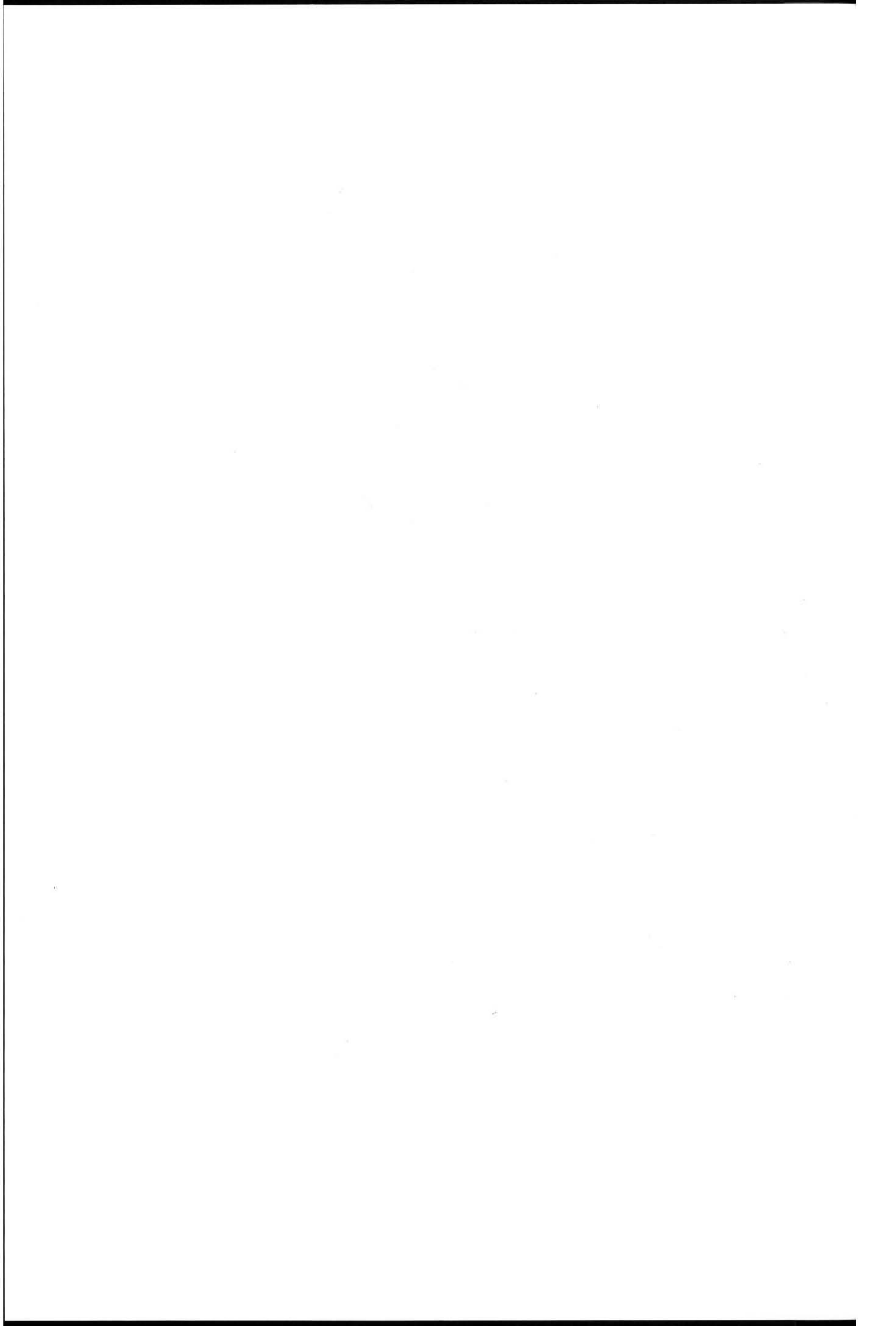
56) Tamtéž, s. 277.

57) Jeongwon Joe – Rose Theresa (eds.), *Between Opera and Cinema*. New York, London: Routledge 2002.

risbas, L' (Georges Méliès, 1903), *Voyage dans la lune* (Georges Méliès, 1902), *Zavraždění vévody de Guise* (L'Assassinat du duc de Guise; Charles le Bargy, 1908).

Poznámka o autorce:

Rose Theresová je americká muzikoložka zabývající se dějinami hudby ve vztahu k vizuální kultuře. V současné době působí na University of California v Berkeley, zabývá se etnografickým výzkumem opery v oblasti sanfranciské zátoky.



Ivan Klimeš

Nezvalova Prodanka

Spojení jména Vítězslava Nezvala s *Prodanou nevěstou* může na leckoho působit poněkud surreálně, a přece má své opodstatnění. V Nezvalově pozůstalosti se dochoval jeho scénář ke stejnojmennému filmu podle libreta Karla Sabiny.¹⁾ Nejde o žádný objev, ví se o tom dávno, ale pozoruhodné je, jak se dosavadní literatura tváří, téměř jako by neexistoval. Nezvalův editor a vykladač Milan Blahynka věnuje ve své nezvalovské monografii *Prodané nevěstě* jedinou větu.²⁾ Místo pro *Prodanou nevěstu* se zatím nenašlo ani v 37svazkovém souborném vydání Nezvalova díla (z plánovaných 39).³⁾ Muzikologické kruhy existenci tohoto scénáře zřejmě nezaznamenaly a týká se jich to koneckonců spíše zprostředkování, takže nakonec jediný, kdo se *Prodané nevěstě* soustředěně věnoval, byl student Katedry dějin hudby, divadla a filmu FF UK v Praze Vladimír Mlčoušek, který v roce 1976 ukončil studium diplomovou prací *Vítězslav Nezval a film*.⁴⁾ Jeho analýza Nezvalova textu má stále svou cenu a obsahuje řadu zajímavých postřehů. Příslušná pasáž ovšem postrádá jakýkoliv náznak produkční historie projektu či širší historický kontext, jak ostatně odpovídá dobovému stavu oboru. Mlčouškovým poněkud odmítavým postojem k celému projektu prosvítá, zdá se, osobnost jeho školitele Luboše Bartoška, milovníka oper, který se zřejmě s Nezvalovým odoperněním *Prodané nevěsty* nemohl vyrovnat.

1) Literární archiv Památníku národního písemnictví (dále jen LA PNP), fond Vítězslav Nezval (rukopisy vlastní). Scénář se dochoval jednak v rukopisu a jednak ve strojopisu pořízeném v Lucerna filmu (atypický kurzivní font se vyskytuje i v korespondenci společnosti). Ve strojopisné podobě se zde nalézá i synopse filmu (viz Příloha I).

2) Milan Blahynka, *Vítězslav Nezval*. Praha: Československý spisovatel 1981, s. 149. Stejný osud zde ovšem stihá i všechny ostatní Nezvalovy práce pro film. Blahynkova monografie *Nezval dramatik* (Praha: Divadelní ústav 1972) se zabývá výlučně dramatickými texty pro jeviště.

3) Pod prostým názvem *Dílo* vycházely spisy v letech 1950–1990. K vydání zbývá svazek XXXVII *Básně z pozůstalosti*, kde se jistě s *Prodanou nevěstou* nepočítá, a pak svazek XXXIX nazvaný *Doplňky k Dílu*, snad tedy spočine Nezvalova *Prodaná nevěsta* zde, pokud ovšem už celý editorský projekt neodumřel.

4) Mlčouškovu diplomovou práci vydal v cyklostylované podobě v řadě Texty (sv. 9) Československý filmový ústav. Srov.: Vladimír Mlčoušek, *Vítězslav Nezval a film*. Praha: ČSFÚ 1979.

U nerealizovaných projektů bývá leckdy svízelná jejich přesnější datace. V tomto případě však disponujeme hned několika časovými údaji. Víme, že společnost Lucernafilm, pro kterou Nezval adaptaci zpracoval, požádala Českomoravské filmové ústředí (ČMFÚ) o registraci námětu formulářem datovaným 19. 6. 1941 a přijatým 25. 6. 1941.⁵⁾ Scénář pak je vybaven úvodem s datací 4. 7. 1941 a konečně datováno je také odmítnutí registrace námětu ze strany ministerstva obchodu, resp. Filmového poradního sboru — 25. 7. 1941.⁶⁾ V té době měl Nezval za sebou po dlouhé době opět realizovaný film — v lednu 1941 si odbyl premiéru film Giny Hašlera *ZA TICHÝCH NOCÍ* podle Nezvalova scénáře. Pro básníka a literáta to byl návrat k filmu po několikaleté odmlce. Filmové médium nikdy nestálo v centru Nezvalových tvůrčích zájmů, byl to umělec slovesný, který křížil svou dráhu s filmem spíše z vnějšího popudu, i když ve dvacátých letech Nezval zřejmě o filmu uvažoval i jako o vlastním tvůrčím poli.⁷⁾ Napsal o filmu celou řadu článků, zvláště v souvislosti s časopisem *Český filmový svět* v době, kdy jej redigovala Zet Molas. V téže době patřil rovněž do okruhu avantgardních literátů, kteří experimentovali s filmovým libretem jako samostatným literárním žánrem inspirovaným filmem.⁸⁾ Ale nevyhýbal se ani spolupráci s domácí filmovou výrobou, třebaže to bylo v kruzích Devětsilu zapovězeno. V titulcích svým jménem pravda příliš nešermoval — nalézáme jej v souvislosti se scenáristikou jen u adaptace Šamberkovy veselohry *PODSKALÁK* v režii Přemysla Pražského (1928) a u Fričova filmu *VARHANÍK U SV. VÍTA* (1929), ale s jistotou kupříkladu víme, že napsal synopsi *Panenství*, podle níž vznikl Machatého *EROTIKON* (1929). Nelze vůbec vyloučit, že Nezval může být spjat už v němé éře ještě s dalšími tituly třeba jako autor mezititulků, když ne scénáře. Počátkem třicátých let nacházíme Vítězslava Nezvala jako scenáristu u tří projektů, jež se nějakým způsobem vesměs vymykají mainstreamové produkci, ba souvisejí svým způsobem s avantgardní reflexí filmového média — u prvního zvukového filmu Gustava Machatého *ZE SOBOTY NA NEDĚLI* (1931), u Vančurova a Innemannova dramatu *PŘED MATURITOU* (1931) a u Vančurova experimentu *NA SLUNEČNÍ STRANĚ* (1933). Z počátku třicátých let pocházejí také dva nerealizované projekty, jež se v podobě synopse či scénáře dochovaly v Nezvalově pozůstalosti — *Srdce ženy* a *Rodákův návrat*. Tamtéž nalezneme i text písně pro Machatého *EXTASI* (1932). Pak se ovšem film z básnickova tvůrčího směřování zcela vytrácí a teprve léta Protektorátu Čechy a Morava přinesou zásadní obrat.

Nezvalovo opětovné setkání s filmem za okupace spadá do roku 1940 a za jeho angažmá v Lucernafilmu lze tušit jeho kontakty s Milošem Havlem. Prostor pro uplatnění vlastní tvorby se Nezvalovi brzy začal povážlivě zužovat. Mimořádný úspěch veršovaného dra-

5) Lucernafilm Českomoravskému filmovému ústředí — žádost o registraci námětu, Praha 19. 6. 1941; NFA, fond Lucernafilm, inv. č. 80. Autor tímto děkuje Mgr. Tomáši Lachmanovi z NFA za pomoc při shromáždění archivních pramenů.

6) Ministerstvo obchodu společnosti Lucernafilm, Praha 25. 7. 1941; NFA, fond Lucernafilm, inv. č. 80. Filmový poradní sbor žádost projednal na svém zasedání 22. 7. 1941.

7) Zcela jinou kapitolu v Nezvalově životě představuje jeho funkcionářská dráha ve strukturách zestátněné kinematografie po osvobození. Nezval se stal přednostou V. (kinematografického) odboru ministerstva informací a patřil po léta k blízkým spolupracovníkům ministra Václava Kopeckého. Srov.: Milan Drápal, Iluze jako osud. K vývoji politických postojů Vítězslava Nezvala. *Soudobé dějiny* 3, 1996, č. 2–3, s. 175–218.

8) Viktoria Hradská, *Česká avantgarda a film*. Praha: ČSFÚ 1976. Edice v příloze této knihy obsahuje Nezvalova libreta *Charlie před soudem*, *Raketa* a *Procházka citlivého měšťáka a co tomu říkal kůň*. Srov. též: Jakub Felcman, *Kino v psacím stroji. Fenomén fiktivního scénáře v českém prostředí*. Diplomová práce. Katedra filmových studií FF UK, Praha 2006.

matu *Manon Lescaut* se sice zdál pro něho nadějný, v Lucernafilmu se dokonce vážně uvažovalo o zfilmování této převostovské látky, ale realizace projektu byla údajně z technických důvodů odložena.⁹⁾ V březnu 1941 pak bylo zavřeno divadlo, pro které Nezval svou *Manon Lescaut* napsal — D 41 E. F. Buriana, jemuž byla navíc o měsíc později odňata divadelní koncese. Film se tak stále zřetelněji rýsoval jako smysluplné existenční východisko. Ředitel Lucernafilmu Vilém Brož nabídl Nezvalovi ke scenáristickému zpracování námět filmu *ZA TICHÝCH NOCÍ*, mimo jiné i proto, aby po oné víceleté pauze básníka otestoval jako filmového autora. Teprve později se prý Nezval dozvěděl, že autorem námětu byl Miloš Havel.¹⁰⁾

Jak se v Nezvalově náruči vzápětí octla *Prodaná nevěsta*, se nám v detailech rekonstruovat nepodaří, alespoň známé prameny něco takového zatím neumožňují. Jisté je, že měl Nezval s adaptováním látek jiných autorů značné zkušenosti, včetně adaptací dramatických textů. V roce 1928 se s Přemyslem Pražským podílel na vypracování scénáře podle hry Františka Ferdinanda Šamberka *Podskalák*. O dva roky později adaptoval pod názvem *Schovávaná na schodech* hru Pedra Calderóna de la Barca *El escondido y la tapada* (Schovaný muž a maskovaná žena). Vyzkoušel si tak klasický žánr zlatého věku španělského divadla *comedia de capa y espada* (komedie pláště a dýky).¹¹⁾ Z poloviny třicátých let pochází Nezvalova dramtizace prvního dílu Dumasových *Tří mušketýrů* v žánru hudební komedie (prem. 1934). Po ní následovalo drama *Nový Figaro* (prem. 1936), aktualizovaná parafráze Beaumarchaisovy *Figarovy svatby* situovaná do roku 1934.¹²⁾ Měření sil s klasickými předlohami tvoří tedy ve třicátých letech v Nezvalově díle souvislou linii, která má svůj umělecký vrchol v dramtizaci povídky abbé Prévosta *Manon Lescaut* z posledního svazku románu *Paměti a dobrodružství urozeného muže* (1728–1731) a pro nás z toho plyne, že Vítězslav Nezval byl pro úkol vypracovat filmový scénář k *Prodané nevěstě* nad jiné povoláný. Jediné, co tu zdánlivě drhne, je ono národní obrození v celém projektu. Nezval, frankofilní kosmopolita meziválečné avantgardy, a najednou Sabina, Smetana a česká vesnice. Ale stejný obrat k tradici prodělali s nástupem protektorátu i mnozí další – Vančura, Halas, Seifert...

Vítězslav Nezval (1900–1958) se sice narodil v malé vsi Biskoupky u Moravského Krumlova a své dětství strávil v obci ještě menší, v Šamikovicích v okrese Třebíč, kam se rodina v roce 1903 přestěhovala, ale jeho dílo na svého autora prozrazuje, že uměl být zároveň bytostně básníkem městského prostoru. Třebaže se celý život do míst svého dětství vracel a vytvořil zde také velkou část svého díla, život pro něj pulzoval v moderním velko-

9) al., Básník a český film. Vítězslav Nezval o spolupráci básníka v českém filmu. *Polední Národní politika* 59, 4. 1. 1941, č. 4, s. 4 (viz též: Vítězslav Nezval, *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931–1941*. Praha: Československý spisovatel 1974, s. 612). Dodejme, že Nezvalova pozůstalost žádný scénář k filmové verzi *Manon Lescaut* neobsahuje a je tedy možné, že ani nebyl u Nezvala ze strany Lucernafilmu objednan.

10) Tamtéž. Autorka monografie o Miloši Havlovi Krystyna Wanatowiczová uvádí s odvoláním na vzpomínky Lilly Hodačové jinou verzi — Havel prý Nezvala o napsání scénáře sám požádal, ale Nezvalovi se do toho příliš nechtělo, scénář se mu prý zdál kýčovitý. Krystyna Wanatowiczová, *Miloš Havel — český filmový magnát*. Praha: Knihovna Václava Havla 2013, s. 170.

11) Nezval se znovu utkal s Calderónem po válce, když napsal hru *Veselohra s dvojníkem* podle jeho dramatu *Chudák ať má za ušima* (prem. 1948).

12) Adjektivum „nový“ v názvu hry upozorňuje, že jde o novou variaci klasického kusu, ale odkazuje také k času děje a zároveň se vymezuje i vůči dvouaktovému dramatu *Figaro*, které tvoří prostřední část *Revoluční trilogie* Viktora Dyky z let 1907–1909.

městě a četnost, s jakou se line jeho dílem kupříkladu téma Prahy, je nápadná a vskutku mimořádná — *Praha s prsty deště, Pražský chodec, Loretko, Sláva a tajemství Zlaté uličky, Veselá Praha...* Považujeme proto za pravděpodobnější, že projekt *Prodané nevěsty* nevzešel z nějakého vnitřního nutkání Nezvalova, z autentické „potřeby básně“, nýbrž že tu šlo o zadání zvnějšku, že si Lucernafilm scénář u něho objednal stejně, jako tomu bylo v případě filmu *ZA TICHÝCH NOCÍ*, jakkoliv nemáme tento předpoklad podložen žádným dokumentem.

Ovšem ani druhou možnost, totiž že nápad adaptovat *Prodanou nevěstu* byl skutečně Nezvalův, nelze tak úplně vyloučit, a to z důvodů nikoliv tematických, ale paradoxně hudebních. Vítězslav Nezval měl hudební vzdělání, učil se na klavír, na třebíčském gymnáziu hrál ve studentském orchestru (patrně na klavír, o žádném jiném nástroji, který by Nezval jako student ovládal, nepadla nikde žádná zmínka), už na střední škole začal komponovat a kupříkladu ke *Schovávané na schodech* si napsal sám scénickou hudbu, jeho první básně vznikaly za zvuků hudby a v Praze údajně navštěvoval muzikologické přednášky Zdeňka Nejedlého.¹³⁾ Ve svých pamětech nazvaných podle Smetanova smyčcového kvartetu č. 1 *e moll Z mého života* dokonce tvrdí, že kdyby měl tenkrát v Třebíči doma klavír, vydal by se nejspíš na dráhu hudebníka, nikoliv literáta.¹⁴⁾ Mimořádně múzický básník měl tedy k hudbě velmi blízko a projekt sabinovského filmu pro něho musel být i z těchto důvodů přinejmenším přitažlivý.

Filmová zápolení s *Prodanou nevěstou*

Filmaři do té doby potýrali *Prodanou nevěstu* už celkem čtyřikrát. Nejmenší problém byl s prvním zfilmováním, kde šlo o záznam vybraných scén z představení *Prodané nevěsty* v přírodním divadle v Šárce 16. 5. 1913. Film, který v produkci své společnosti ASUM režíroval Max Urban (prem. 3. 10. 1913), se nedochoval, neznáme ani jeho metráž a téměř žádné stopy nezanechal ani v tisku, který si v té době v českých zemích ještě všímal filmového média jen velmi výběrově a zcela nepravidelně. Snad lze mít za to, že pokud by Urbanova *PRODANÁ NEVĚSTA* nějaký rozruch v divácké obci vyvolala, mělo by to nejspíš v tisku svou odezvu.¹⁵⁾

13) Srov. heslo Nezval Vítězslav in: *Československý hudební slovník osob a institucí*. Svazek druhý M–Ž. Praha: Státní hudební nakladatelství 1965, s. 179–180. V literatuře o Nezvalovi se pravidelně zmiňuje, že jeho otec Bohumil byl žákem Leoše Janáčka. „Být někoho žákem“ znamená ve světě hudby velmi osobní vztah dvou lidí — učitele a žáka, vztah, který není zaměnitelný s pozicí učitele stojícího před třídou s dvaceti či třiceti studenty. Leoš Janáček působil jako učitel hudby na brněnském učitelském ústavu, kde se Bohumil Nezval připravoval na dráhu venkovského učitele, nikoli na jakoukoli kariéru hudební; o výuku hudební kompozice zde nešlo.

14) Vítězslav Nezval, *Z mého života*. Praha: Československý spisovatel 1978, s. 51.

15) *Český hraný film I. 189–1930 / Czech Feature Film I: 1898–1930*. Praha: NFA 1995, s. 169–170. Jen pro představu — ve více než půlmilionové Praze i s přilehlými obcemi bylo dle statistiky z druhé půle roku 1911 celkem 22 kin, počet obyvatel na jedno kino činil v průměru 13 382, což neznamená, že jde o počet diváků. Při obtížích s umístováním domácích filmů v kinech je toto číslo hlavně zprávou o nízké šanci výrobce dostat svůj film k většímu počtu diváků. Viz: Zur Lizenzfrage. *Kinematographische Rundschau* 1911, č. 191 (5. 11.), s. 4. (Viz též: Ivan Klimeš, *Kinematograf, rakouský stát a české země 1895–1912 (část druhá)*. *Iluminace* 14, 2002, č. 2, s. 59.)

Naopak přímo bouří nevole reagovaly kulturní kruhy na druhý pokus o filmovou *PRODANOU NEVĚSTU* z roku 1922.¹⁶⁾ Je pod ním podepsán tehdy devětatřicetiletý režisér a ředitel společnosti Atropos (jak sám sebe prezentoval v tisku) Oldřich Kmínek (prem. 2. 9. 1922). Šlo o docela výpravný film s řadou již etablovaných herců, jako byli Karel Noll (Kecal), Josef Šváb Malostranský (Mícha), ale i František Smolík (Jeník) či Laura Želenská (Mařenka). Popřevratové nacionální nálady, se kterými projekt bezpochyby kalkuloval a využíval jich k propagaci natáčeného filmu, se pár týdnů po premiéře zcela obrátily proti svému původci. Kulturní elity se tu semkly k organizovanému bojkotu filmu a ve vzácné shodě napříč generacemi, názorovými proudy i obory proti filmu veřejně vystoupily — celá plejáda významných osobností českého kulturního života připojila svůj podpis pod protest připravený pětici mladých hudebníků a publikovaný v *Právu lidu* měsíc po premiéře 1. 10. 1922. Protest hovořil o hudebním a dramatickém zhanobení *Prodané nevěsty*, o zneuctění Bedřicha Smetany (nevyřčeno, nicméně v aféře přítomno bylo, že se tak děje v předvečer oslav 100. výročí Mistrova narození) a požadoval, aby film nebyl provozován.¹⁷⁾ Kmínek projevil zvláštní talent popuzenými urážlivými reakcemi plnými osobních útoků veřejnost ještě vydráždit, a tak pro vzniklou aféru nebyl žádný problém udržet se na stránkách denního i odborného tisku po celé dva měsíce.¹⁸⁾ Kmínkova *PRODANÁ NEVĚSTA* zůstala otištěna v kulturní paměti jako negativní zkušenost s filmaři, ale abychom nebyli tak jednostranní — řada signatářů protestu film zcela jistě neviděla a bezstarostně přidala svůj podpis k ostatním proto, že jim filmové médium bylo prostě lhostejné, chápali je jen jako jakousi inferiorní zábavu. Nejspíš se jim zdálo, že se tímto titulem film cpe jako nějaký nevychovaný klacek někam, kam nepatří. Příznačné je, že se v takové intenzitě podobný bojkot v českém prostředí už nikdy neopakoval, a třebaže se s pohrdáním filmovým médiem či naprostým nezájmem o ně ve dvacátých letech ještě u společenských elit setkáváme, prudký rozmach filmového průmyslu a jeho trvalá přítomnost v médiích vlivnost takových postojů velmi rychle marginalizovala.

Také třetí pokus o *Prodanou nevěstu* vyvolal bouři, a jestliže byly v předchozím případě nacionální tenze dílem překryty kulturní motivací, zde už jde o otevřený projev českého nacionalismu. Na pranýř se tentokrát dostal německý film Maxe Ophülsa *DIE VERKAUFTE BRAUT* z roku 1932. Už když se objevily první zmínky o chystaném natáčení, spustil český tisk povyk. „Nikdo nemá práva filmovat *Prodanou nevěstu*!“ hlásal titulek *Večerníku Práva lidu*.¹⁹⁾ „Ministerstvo obchodu nesmí dát souhlas k jejímu dovezení. Devizová komise nesmí povolit ani halěr na její zaplacení. Zákaz cenzury ministerstva vnitra byl by poslední a eventuální instancí,“ požadoval energicky počátkem července 1932 *Filmový kurýr* v článku nazvaném příznačně „*Prodaná nevěsta* nesmí do ČSR“.²⁰⁾ Nálada byla jak vidno bojovná a ještě nabrala na síle, když německá produkce Ophülsova filmu poskytla tisku fotografie z dokončovaného díla. Konsternované české kulturní kruhy na nich spatřily jakési bavorské městečko a jeho obyvatelstvo v cizokrajně vyhlížejících kro-

16) *Český hraný film I. 1898–1930 / Czech Feature Film I: 1898–1930*. Praha: NFA 1995, s. 170–171.

17) (Zasláno). *Právo Lidu* 31, 1922, č. 230 (1. 10.), s. 20.

18) Ivan Klimeš, Česká veřejnost versus *Prodaná nevěsta*. *Iluminace* 9, 1997, č. 2, s. 13–35.

19) Nikdo nemá práva filmovat *Prodanou nevěstu*! *Večerník Práva lidu* 20, 1932, č. 147 (25. 6.), s. 3.

20) „*Prodaná nevěsta*“ nesmí do ČSR. *Filmový kurýr* 6, 1932, č. 28 (8. 7.), s. 1.

jích a hned rozvířily novou vlnu protestů. Zájem médií o toto téma v okurkové sezóně byl nepochybně důvod, proč se několik hudebních i filmových referentů rozjelo na berlínskou premiéru, která se uskutečnila čirou shodou náhod na den přesně deset let od premiéry Kmínkovy verze (2. 9. 1932). Ještě před premiérou se Lidové noviny nerozpakovaly přijít s preventivní kritikou: „...není potřebí pochybovati o tom, že Prodaná nevěsta bude film špatný, neboť každá zfilmovaná opera musí být nutně špatná.“²¹⁾ Reference českých kritiků byly téměř všechny odmítavé, někdy i agresivně. Zahraniční ohlasy ale ukazují, s jak omezeným obzorem česká žurnalistika pracovala a jak se oddávala nacionálně apriorním soudům. Ophülsův film totiž vzbudil velký zájem zejména v Německu a ve Francii a plným právem. Na prahu éry zvukového filmu jde o zcela vážný a rozhodně úspěšný estetický pokus o transfer hudebně dramatického díla z divadelního rámce do rámce filmového, jistě že za použití celé řady pronikavých zásahů do předlohy. Max Ophüls celý princip ostatně inzeroval už v úvodních titulcích, když uvedl film označením „volně podle Smetany“, ale vůči tomu byla česká kritika slepá a hluchá. Omezení operních partů na vybrané „hity“, připsání dialogických scén pro činoherní herce apod. pro ni představovaly naprosto neakceptovatelné zásahy do nedotknutelného díla a film v jejich očích nemohla zachránit ani přítomnost české pěvkyně Jarmily Novotné v roli Mařenky, ani velmi populární, i československému publiku známý německý komik Karl Valentin v roli principála. Film DIE VERKAUFTE BRAUT Maxe Ophülse dovozní povolení do Československa nedostal a česká společnost tak zůstala tolik žádoucí lekce v kulturní toleranci „ušetřena“.²²⁾

Ani čtvrtý pokus neznamenal žádnou úlevu, natož nalezení cesty, kudy na Smetanovo sakralizované hudebně dramatické dílo (cestu objevil Ophüls, ale právě jeho verzi si české prostředí tak rádo odepřelo). Jestliže Ophüls nenechal v předloze kámen na kameni, Svatopluk Innemann učinil o rok později pravý opak — natočil v podstatě mechanický dokumentární záznam inscenace *Prodané nevěsty* v Národním divadle, kterou zde režijně nastudovali Emil Pollert a Jaroslav Kvapil. Innemannova PRODANÁ NEVĚSTA (prem. 27. 10. 1933) tak narazila u kritiky ze zcela opačných důvodů, totiž pro svou naprostou filmařskou pasivitu. Soudě dle skutečnosti, že se v jediném premiérovém kině udržela na programu pouhé dva týdny, se film pohyboval na samém dně divácké úspěšnosti. Nicméně tu alespoň domácí publikum i filmové kruhy — nemýlím-li se poprvé — na vlastní kůži zažily, že mechanické nafilmování divadelní inscenace (jakkoliv třeba inscenace úspěšné) nemá žádnou diváckou budoucnost. Jestliže diváky některé jiné filmy rovněž zavedly svým dějem do divadla a s úspěchem pracovaly se záznamem vybraných scén z nějakého divadelního představení (např. Honzlův PUDR A BENZIN nebo Slavičkův PANTÁTA BEZOUŠEK), bylo to vždy akceptovatelné jen proto, že tyto záznamové vstupy byly součástí širšího než jen scénického fikčního rámce. Byla to lekce důležitá, neboť divadelní inscenace (samozřejmě pražské) dostávaly filmovou podobu ve třicátých letech neobyčejně často, ať už zmíníme filmy s Vlastou Burianem inspirované inscenacemi z jeho divadla, nebo třeba hojně pěstovaný žánr filmové operety. To samozřejmě nijak neumenšuje historickou do-

21) Případ s Prodanou nevěstou. *Lidové noviny* 40, 1932, č. 380 (29. 7.), s. 10.

22) Srov.: Helmut G. A s p e r, Drahý experiment: filmová Prodaná nevěsta. *Iluminace* 14, 2002, č. 1, s. 65–71; Milan K l e p i k o v, Max Ophüls a jeho Prodaná nevěsta. *Iluminace* 14, 2002, č. 1, s. 63–64; Ivan K l i m e š, Max Ophüls: Die verkaufte Braut. *Dějiny a současnost* 25, 2003, č. 2, s. 24–25.

kumentární hodnotu Innemannova záznamu zejména pro divadelní a hudební historiky, jenom bylo po této zkušenosti zřejmé, že takové záznamy nemají v široké distribuci šanci, protože narážejí na zcela jiná očekávání diváků.

Vstupoval tedy Nezval a s ním Lucernafilm se svým dalším projektem *Prodané nevěsty* na povážlivě citlivou půdu, ale oproti svým předchůdcům měl přece jen jednu velkou výhodu, a tím také větší šanci. Zatímco verze Kmínkova a Ophülsova vznikly v nacionálně výbojně atmosféře počátku dvacátých a počátku třicátých let, mohl Nezval počítat se zcela odlišným chováním kritiky i publika, neboť jeho projekt se rodil za protektorátu v atmosféře národně obranného hnutí, které vůči adaptacím českých klasických děl umělecké kultury generovalo daleko tolerantnější, ba velmi vstřícnou atmosféru.²³⁾

Dramaturgická rozmyšlování

Podstata Nezvalova projektu spočívá v „odopernění“ *Prodané nevěsty*. Film, pro který Nezval tento scénář psal, tedy neměl být filmovou operou, nýbrž standardní „činoherní“ veselohrou, na jejíž operní původ by pouze odkazovala filmová hudba a také některé dialogy převzaté ze Sabinova libreta. To tento projekt sblížuje s verzí Oldřicha Kmínka — i on byl nucen, třebaže z důvodů technologických, omezit se na evokaci hudební roviny Smetanova díla prostřednictvím jakéhosi *potpourri* sestaveného filmu na tělo (za předpokladu, že představení bylo provázeno živě produkovanou hudbou). Vítězslav Nezval svůj přístup k tomuto nezvyklému scenáristickému úkolu vysvětlil v úvodu scénáře takto:

Autor scénáře se pokusil vytvořit v duchu Sabinova libreta a Smetanovy hudby svébytné dílo filmové. Bylo třeba z narážek předlohy vybudovati souvislé dějové a situační pásmo, v němž by byly tyto narážky rozvedeny, domyšleny, dokresleny a uvedeny v jednotný dramatický plán.

Místy, zvláště v poslední třetině scénáře použil s malými licencemi dialogů Sabinových, v ostatní rozlehlejší dialogové části se snažil napodobiti jazyk venkovského lidu v jeho květnaté a barvitě jadrnosti, jak dosud žije, aniž při tom použil nějakého speciálního dialektu toho či onoho kraje. Domnívá se, že z nepřeborné studnice Smetanovy hudby lze vybrati s taktem mnoho hudebních partií v úpravě, která, aniž by tento film „zopernila“ a ublížila originálu, vdechne svou přítomností do filmu jeho duši.²⁴⁾

Kmínek, Ophüls i Nezval řešili stejný problém, totiž zda jen převzít Sabinovu fabulaci, anebo zda se vydat nějakým vlastním, na předloze nezávislejším směrem.²⁵⁾ Všichni tři měli potřebu předvést vztah Jeníka a Mařenky od samotného počátku, tedy od jejich seznámení. Ještě v synopsi zůstal Nezval blíže Sabinovi v tom smyslu, že Jeníkovo a Mařenčino „věrné milování“ už je v běhu, ale i jemu byl půdorys předváděného děje předlohy

23) Ivan Klimeš, Národně obranné tendence v hraném filmu za protektorátu. *Iluminace* 1, 1989, č. 1, s. 53–77.

24) Vítězslav Nezval, *Prodaná nevěsta*. Scenário. Výroba: Lucernafilm, nestr. LA PNP, fond Vítězslav Nezval.

25) Oldřich Kmínek si napsal scénář sám, s Maxem Ophülem na scénáři spolupracoval Curt Alexander.

úzký, i on měl potřebu se alespoň částečně vrátit do prehistorie vlastního Sabinova děje (viz Příloha II) a při vypracování vlastního scénáře nakonec koncepci synopse opustil a srovnal krok s Kmínkem a Ophhülsem, když vyfabuloval i Jeníkovo seznámení s Mařenkou. Způsob rekonstrukce této prehistorie je velkou zprávou o celé koncepci Nezvalovy adaptace. Zatímco Kmínek a Ophhüls si bezstarostně pustili fantazii na špacír, Nezval úzkostlivě vyzobává každický minulostní impulz ze Sabinova libreta a šetrně je dofabulovává. Jeho *Prodaná nevěsta* měla být zjevně velmi pietní kus. To má svou logiku — čas ohrožení národního společenství experimentům nepřeje, společenská objednávka se obrací k tradicím jako zdrojům národní identity a existenciálních jistot.

Karel Sabina si s podrobnostmi děje a jeho ukotvením v delším časovém oblouku hlavu příliš nelámá. Potřebu ozřejmit cosi z minulosti předváděného děje pocítoval pouze u postavy Jeníka a jeho rodinného zázemí. Padne tu ještě zmínka o jakémsi závazku Mařenčina otce sedláka Krušiny, posléze že se závazek týká Mařenčina sňatku s Míchovým synem a že má formu úpisu, dále zmínka o Krušinově dluhu vůči Jeníkovu otci sedláku Míchovi a to je dohromady všechno. Aktuální rámec děje pak Sabina předepisuje do času pouti.

Analytickým zrakem vyčetl Nezval ze Sabinových dialogů leccos, co libreto vůbec nerozvádí, kupříkladu že Krušina úpis zatajil nejen před Mařenkou, ale i před svou ženou Ludmilou (Ludmila: „Ale prosím tě, muži, jaký to závazek?“²⁶⁾). Také však zachytil příležitost ve dvou jménech, která v libretu zazní, aniž v ději nabydou hmotné podoby jako reálné postavy — Běla a Franta. Franta je ten, co se dle Sabinova libreta opil v dolní hospodě a není schopen zvládnout svůj výstup v kůži medvěda, Běla je ta dívka, kterou Jeníkovi nabízí Kecál, ta co má dukáty a dostane od táty chalupu. V Nezvalově scénáři vytváří tato dvojice pár, který přes různé strážné spěje k témuž cíli jako Jeník a Mařenka.

Ve mlýně se mlynářova dcera Běla setkává s Mařenkou. Běla je smutná, protože se právě rozešla s čeledínem Frantou, který proto mlýn opustil a šel si hledat jinou službu. Mařenka si Běle stěžuje, že její otec sedlák Krušina chce na statku pořád něco vylepšovat, ačkoliv na to nemá a půjčuje si u přespolních. — Na statku sedláka Tobíáše Míchy zastihneme dětinského koktavého Vaška, z kterého si malí kluci ze vsi tropí šašky. Mícha je podrážděný jeho retardovaností i chováním své druhé ženy Háty, které vyčítá, že byla špatnou macechou jeho prvorozenému synovi a je špatnou matkou svému synu, když jej pořád ochraňuje. — Na silnici potká odcházející Franta odpočívajícího Jeníka. Z furiantství se připojí ke kolemjedoucím komedianům a Jeníkovi doporučí službu ve mlýně, kde se po něm uprázdnilo místo. — Na koňském trhu prodává Krušina své dva koně, aby koupil od sedláka Míchy dva jiné valachy mladší a výkonnější. Rozdíl v ceně, kterou se Krušinovi nepodaří usmlouvat, připiše Mícha ke Krušinově vysokému dluhu. — Do mlýna dorazí Krušina s Mařenkou, aby si nechali umlít obilí. Mařenka se tu poprvé setká s novým mlynářským pomocníkem Jeníkem a od prvního okamžiku mezi nimi vznikne velká ná-

26) K citacím ze Sabinova libreta zde používáme edici připravenou Rudolfem Havlem: *Tři smetanovská libreta*. Praha: Odeon 1975.

klonnost. Později Jeník osobně odnese mouku na Krušinův statek, aby se mohl s Mařenkou znovu setkat. — Na jarmarku dojde mezi Krušinou a Míchou znovu k debatě o Krušinově nespláceném dluhu a z podnětu dohazovače Kecala se zrodí nápad vyřešit dluh sňatkem mezi Krušinovou dcerou Mařenkou a synem Tobíášem Míchou. Krušina si není jist, jak rozhodnout bez ženy a dcery, ale nakonec na dohodu přistoupí a písemnou formu dohody svým podpisem stvrdí. Dohoda zní, že o pouti, která má být za měsíc, přijde Mícha se synem ke Krušinovým na námluvy. — Jeník vracející se z jarmarku přináší Mařence perníkové srdce s nápisem Z lásky. Jejich sblížení je zde dovršeno a oba mladí lidé si dají své slovo. — Mícha a Háta převrácenému Vaškovi sdělují, že se bude ženit. — Krušina najde v truhle perníkové srdce, hněvá se, je podrážděný a vybíjí si zlost na zakoupených valaších, s nimiž se chystá do mlýna, ale s pravým důvodem své podrážděnosti se ženě nesvěří. Před mlýnem na něj čekají Jeník a Mařenka, s nimi i Běla, která dostala dopis od Franty a netušila, že se Jeník s Frantou znají. Konečně se blíží Krušina s povozem, ale poplašené valachy nezvládá. Zasáhne Jeník, koně se okamžitě zklidní a mají se k Jeníkovi, jako by se znali. Běla si mezitím povídá s Mařenkou o Jeníkovi, že jeho minulost je zvláště tajemná. — Krušinová doma chválí kvalitu dovezené jemně namleté mouky a chce poslat do mlýna výslužku. Krušina podrážděně odmítne, že se mlynářský pomocník chce jen dostat k vysokému žlabu. Konečně z něj vyleze, že přijdou hosti, což Krušinová suše komentuje, že po jarmarku jsou Krušina i Mařenka jako vyměnění. — Jeník se účastní stavění májky a za všeobecného obdivu vyšplhá na její vrchol. Mařenka tomu nadšeně přihlíží a pak se na veřejnosti k údivu všech k Jeníkovi přihlásí jako jemu zaslíbená. — Kecal vyjednává u Krušinů Vaškův sňatek s Mařenkou, ale Mařenka to kategoricky odmítne, že už má jiného. — U hřbitova se s nastalou situací Mařenka celá nešťastná svěřuje Jeníkovi a ten jí na oplátku prozradí něco ze své minulosti, aniž by Mařence přiznal svou skutečnou identitu. — Na tancovačce zírá nešťastný Franta na Bělu, která je v jednom kole a o tanečnický nemá nouzi. — Kecal dohazuje Jeníkovi Bělu, Franta je slyší. A zatímco Kecal domlouvá s Jeníkem detaily smlouvy o postoupení Mařenky synu Tobíášovi Míchou a dochází k podpisu smlouvy, setkává se Mařenka s Vaškem a přiměje ho k přísaze, že se Mařenky navždy odříká. — Do vsi přijíždějí komedianti, Franta zde odmítá vystupovat. — Mařenka nemůže uvěřit, že by ji Jeník prodal, a nesmírně se tím trápí. — Náhradou za Frantu získají komedianti díky Esmeraldiným půvabům pro předvádění medvěda Vaška. — Na tancovačce se znovu objeví Franta a setká se s Bělou, tančí spolu a je zřejmé, že se mají pořád rádi. — Jeník končí ve mlýně, Běle sdělí, že je čas, aby zaujal své pravé místo, a zve ji na svou svatbu s Mařenkou. — K rozuzlení dochází, když se sejdou všichni dohromady a vyjde najevo Jeníkova identita. Mařenka Jeníkovi celá šťastná ihned odpouští, oba dostávají od sedláka Míchy požehnání a Jeník bude nyní hospodařit na Krušinovic statku. Běla s Frantou jsou zase spolu a řeč je o tom, že teď jsou na radě oni dva a že budou spolu hospodařit ve mlýně, protože mlynář už je příliš starý. Kecal zůstal zesměšněn ve svých zcela mylných urputných snahách, ale poslední záběr je nakonec věnován Vaškovi — sedí na zápraží na Krušinovic statku a spokojeně se cpe pečenou husou.

Nezvalova adaptace Sabinova libreta představovala dvojí mediální konverzi předlohy — z opery do činohry a z divadelního rámce do rámce filmového. Ztráty, které tento adaptační proces nezbytně provázely, jsou závažné. Hudba jako konstitutivní prvek předlohy se tu stává pouze doprovodným doplňkem asociativně odkazujícím na operní pretext a z textové vrstvy předlohy se úpravou vytratily veškeré veršované party spjaté s áriemi, duety, sbory etc. *Prodané nevěsty* — dialogy jsou zde stejně prozaické jako recitativy u Sabiny a Smetany. Rozhodně není v této souvislosti bez zajímavosti, že úplně původní verze *Prodané nevěsty* z roku 1866 byla koncipována jako *opéra comique*, tedy jako hudebně dramatický útvar kombinující mluvené slovo se zpěvními částmi a že Smetana až do roku 1870 tyto mluvené pasáže teprve přeměňoval na recitativy.²⁷⁾ Dramaturgická závažnost těchto změn spočívá ve ztrátě vazeb *Prodané nevěsty* na divadelně historické tradice související s žánry jako *opera buffa*, *opéra comique* či *spieloper*, ale i intriková komedie či komedie charakteru a odkazujícími na fabulační konvence hudebního i činoherního divadla 17. a 18. století. Nezval nevyslal ve scénáři jediný signál, že by tyto ztráty mohl nahradit nějakým jiným stylizačním rámcem. Jinak řečeno — transformoval *Prodanou nevěstu* do podoby **realistické venkovské veselohry**.

Už v sedmdesátých letech minulého století upozorňoval rakouský naratolog Franz K. Stanzel, že by si literární věda měla více všimnout filmových adaptací literárních děl, protože skrze ně lze spatřit dosud nevnímané dimenze jejich předloh.²⁸⁾ Nezvalova *Prodaná nevěsta* je pro takovéto zpětné vidění/čtení přímo ukázkový příklad. Překlopením její fabule do realistického modu totiž okamžitě vyvolává kruciální otázku: co je vlastně zdrojem komičnosti ve zbožňované komické opeře *Prodaná nevěsta*? Jeníkův osud to rozhodně není, ten by naopak mohl docela snadno posloužit jako námět nějakého venkovského psychologického dramatu — ač prvorozený syn z prosperujícího statku (tedy podle tradice budoucí statkář), je vypuzen z domu macechou s tichým souhlasem vlastního otce a protlouká se v dalekých krajích (na moravských hranicích) nejspíš jako tvrdě pracující čeledín (Jeník a Mařenka: „Jako matka požehnáním, takž kletbou macecha zlá.“). Návrat prvorozeného syna, který by měl v rodinném hospodářství zaujmout pozici, jež mu právem náleží, je samozřejmě v základech Sabinova libreta přítomen, ale autor s tímto tradičním motivem v libretu pracuje spíše jako s doplňkovým prvkem.²⁹⁾ Nezval-dramatik naopak spatřil právě v motivu vypuzeného prvorozeného syna svou šanci a dal tomuto poněkud upozaděnému situačnímu rámci vystoupit do prvního plánu. Neváhal ani pozměnit profilování postavy Jeníka, jemuž propůjčil vědomí privilegovaného člověka.

BĚLA (Mařence o Jeníkovi): Však si také něco o sobě myslí. Ani jednomu děvčeti ještě ruky nepodal, ostatně jen co je pravda, nechává si na sobě záležet. (Scénář, s. 18)

JENÍK (Běle): ...přišel čas, abych i já začal tam, kde je moje pravé místo. (Scénář, s. 160)

27) Přemysl P r a ž á k, *Smetanova Prodaná nevěsta. Vznik a osudy díla*. Praha: Lidová demokracie 1962, s. 49–54; *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon 1997, s. 655–656 (heslo *opéra comique*); Jan P a - n e n k a – Taťána S o u č k o v á, *Prodaná nevěsta na jevištích Prozatímního a Národního divadla 1866–2004*. Praha: Národní divadlo — Nakladatelství Gallery 2004, s. 34–35.

28) Franz K. S t a n z e l, *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon 1988, s. 110–111.

29) Milan P o s p í š i l, *Prodaná nevěsta*. In: Eva J a š u t o v á a kol., *Bedřich Smetana. Prodaná nevěsta*. Praha: Úřad vlády České republiky 2009, s. 30–47.

Sabina se v libretu vyhnul setkání Jeníka a Vaška jako nevlastních bratrů, kteří — vezme-li to věcně — spolu museli přinejmenším několik let vyrůstat. V realistickém modu Nezvala vyprávěného příběhu má proto své hluboké opodstatnění, že se toto téma přece jenom vynoří, když Vašek nakonec nalézá klid na zápraží Krušinovic statku, kde hospodaří jeho starší bratr Jeník — patří přece do rodiny.

Mařenka sice nemá „temnou“ minulost jako Jeník, ale to, co reálně prožívá v rámci děje *Prodané nevěsty*, rozhodně k popukání není — nejprve je vystavena v rodinném prostředí tlaku, aby se vzdala svého milého a vzala si neznámého, poněkud retardovaného mládence (Háta, Mícha, Krušina, Kecal: „Rozmysli se, Mařenko, rozmysli, na své štěstí dobře pomysli.“), a pak se má vyrovnat se zjištěním, že ji její milý prostě prodal (Mařenka: „Och, jaký žal! Jaký to žal, když srdce oklamáno!“). Co zbývá při hledání zdrojů komičnosti *Prodané nevěsty*? Kecal, Vašek, sama zápleтка a ovšem Smetanova durově roz dová-
děná hudba.

A tady jsme u jádra problému. Jeník a Mařenka prožívají oba příběh, mají minulost i budoucnost a celý Sabinův a Smetanův kus je konstruován tak, aby jim diváci přáli happy end a těšili se z něho. Kecal a Vašek jsou osoby-typy bez minulosti i budoucnosti, lidé bez osobního příběhu, instalovaní do děje tak, aby se o jejich osud divák vůbec nezajímal a otázky stran jejich osobního příběhu si nekladl. Jsou to postavy predestinované k výsměchu v intencích tradičních žánrových konvencí intrikové komedie, bez jejichž zázemí ovšem dochází k nežádoucí psychologizaci obou postav. Nezval je prostě vtáhl do realistického rámce z jiných žánrových a stylových světů a ponechal je tu bez ochrany jejich osudu. U mentálně zaostalého Vaška je to navíc po čertech choulostivá věc, nicméně na scéně to divadelní konvence umožňují, neboť diváky chrání před kladením etických otázek žánrový a stylový „deštník“. Jeho zrušením v důsledku odopernění a zrealističtění látky ovšem etický problém u Nezvalova projektu opravdu vzniká — neargumentovanou samozřejmostí je tu předmětem výsměchu člověk, kterého podvedou, a člověk mentálně prostoduchý, který se nemůže bránit a jehož handicap Nezval ještě prohlubuje ve smyslu posilování jeho mentální retardovanosti. Velmi zřetelně se proti tomuto aspektu scénáře ohradil jeden z jeho lektorů Vladislav Vančura (jistě nadbytečně připomínáme, že nejen spisovatel, ale původní profesí lékař): „Zpěvák koktající za přivalů veršů není přece totéž jako přízemní Vašek, který koktá doslova.“³⁰⁾ Obdobnou psychologizaci ale prošly i postavy statkářů Míchy a Krušiny — oba jsou podráždění situací, do které se vlastní vinou dostali.

Motiv podvodu stojí za krátké zastavení. Podvodu se zde dopustí Jeník, když před Kecalem zatají svou identitu a smlouvu o postoupení Mařenky podepíše falešným jménem Jeník Horák (Háta: „To neplatí, to podvod jest!“ — Jeník: „Ne podvod, pouhá jenom lest!“).

30) Viz Příloha II této studie. V časech Sabinových nebyli handicapovaní lidé Vaškova typu — realisticky vzato — předmětem nějaké společenské péče a ochrany, ale naopak byli ze společnosti symbolicky vytěšňováni včetně formou veřejného výsměchu, nicméně zůstávali součástí komunity. Sabina tedy nepřekročil svým libretem dobové etické normy, tím spíše, že se mohl opřít o starší tradici komediálních žánrů. Vztah společnosti k handicapovaným patří v poslední době k velmi frekventovaným tématům historického výzkumu. Za konzultaci k tomuto tématu děkuji doc. Mgr. Libuši Heczkové, Ph. D. (Ústav české literatury a literární vědy FF UK), do jejíhož badatelského záběru spadá i problematika historické eugeniky. Mimochodem Max Ophüls s Curtem Alexanderem projevili velkou dávku prozíravosti, když Vaška ve své napůl činoherní adaptaci zbavili koktavosti i prostomyslnosti a učinili z něj sympatického mládence, který to myslí s Esmeraldou vážně a má u ní opravdu šanci.

Jeník ovšem — připomeňme si — svou identitu tají i před Mařenkou, což nemá vůbec žádné skutečné opodstatnění a jeho poněkud tajuplné vystupování slouží jen jako prostředek k rozvinutí zápletky. Za podvod je ale označeno i jednání Mařenky vůči Vaškovi, která s ním sehrála také pěkně nepěknou hru, když mu zneuživši jeho prostomyslnosti inkognito namluvila, že by ho Mařenka otráвила (Vašek: „To... to mi v hlavě le... leží, / o... o život mi bě... běží; / je... jestli mne otra... ráví, / vše... všeho mne tu zba... zbaví, / Va... Vašek umřít mu... musí, / oh, oh, co při tom zku... zkusí.“ [...] Háta, Mícha, Kecál: „V tom vězí nějaký podvod.“) V Sabinově a Smetanově *Prodané nevěstě* se ozývá tradice intrikové komedie a v postavě Kecála rezonuje i molièrovská komedie charakteru.³¹⁾ Intrik se zde nakupilo hned několik — Jeníka vůči Kecálovi, Kecála vůči Jeníkovi (Kecál: „Znám jednu dívku, ta má dukáty!“), Mařenky vůči Vaškovi, principála a Esmeraldy vůči Vaškovi (Esmeralda: „Nuže, můj drahý! Přistupte k nám, má láska vám bude sladkou odměnou.“). Háta vypudí nevlastního syna z domu, Jeníkův otec Mícha to připustí, Krušina bez vědomí ženy a dcery upíše Mařenku Míchovu synu, kterého nezná ani on, ani Mařenka, aby tak smazal svůj dluh (Mařenku tedy prodá nejen její milý, ale i její otec) — docela slušný kolotoč rozmanitých provinění a podrazů na tak útlý děj. Máslo na hlavě mají všechny postavy (nejmenší porci Krušinová), jediný skutečně neposkrvněný je tu Vašek, hlavní terč výsměchu a pobavení v celém kusu.

Operní libreto jako dramatický útvar určený pro dominanci hudby pracuje zpravidla jen s letmým náčrtem děje a s různými formalizovanými postupy narace, které především nemají nic společného s realistickým vyprávěním. Cesta, kterou zvolil Nezval, kladla před něj naopak úkol respektovat narativní konvence hraného filmu třicátých a čtyřicátých let, tedy posílit důvěryhodnost realistické konzistentnosti postav, dějovou logiku příběhu i ucelenost dramatického tvaru. Vskutku svízelný úkol tváří v tvář fabuli *Prodané nevěsty* a jejím postavám, proto také více než poněkud uměle tvarovaný „povinný“ příběh věrného milování Jeníka a Mařenky vyznívá ve scénáři přirozeněji jímavě hledavý vztah Běly a Franty, milostný příběh napsaný na tělo realistickému modu celé adaptace. Ale nic ze zde namítaného by se velmi pravděpodobně nestalo u protektorátního publika kamenem úrazu, a pokud by diváci akceptovali transfer oblíbeného námětu z opery do činohry (což byla ta hlavní a nejriskantnější sázka do loterie), šance na úspěch projektu rozhodně nebyly malé, tím spíš, že se Nezvalův projekt dovolával narativních a žánrových konvencí, na nichž protektorátní filmové publikum divácky vyrostlo.

31) Intriky generují v intrikové komedii zápletku, proto se v češtině užívá též pojmu zápletková komedie. Její historické kořeny sahají až k antické komedii (Plautus, Terentius), ale plného rozkvětu se jí dostalo ve zlatém věku španělského divadla v 17. století. Srov. hesla Zdeňka Hořínka (zh) *intriková komedie a komedie charakteru* In: *Základní pojmy divadla. Teatrológický slovník*. Praha: Nakladatelství Libri & Národní divadlo 2004, s. 125–126 a 152–153.

32) Tereza Dvořáková, Německá dohoda o budoucnosti kinematografie protektorátu. *Illuminace* 14, 2002, č. 4, s. 101–106; Německá říšsko-protektorátní dohoda o filmových záležitostech. *Illuminace* 14, 2002, č. 4, s. 107–118.

Z produkční historie nevyrobeného filmu

K dějinám českého filmu za Protektorátu Čechy a Morava patří neodmyslitelně zcela oprávněný strach domácích kruhů o budoucnost branže, neboť jedním z dnes už potvrzených úmyslů německých okupantů bylo českou produkci hraných filmů zadusit.³²⁾ Toto tehdy neznámé, nicméně tušené nebezpečí přimělo hned v prvních měsících okupace produkční i distribuční sféru k nadstandardní formě vzájemné obranné spolupráce, jejíž podstata spočívala v organizační centralizaci oboru zahrnující ovšem mimo jiné i dobrovolnou rezignaci podnikatelských subjektů na jinak přirozené svobody neboli zvýšenou míru všeobecné kontroly.³³⁾ Od první poloviny třicátých let byly scénáře předmětem státně úředního posuzování jen tehdy, žádal-li producent filmu prostřednictvím Filmového poradního sboru při ministerstvu průmyslu, obchodu a živností o státní finanční dotaci. Druhá republika — alespoň pokud zatím víme — poněkud přitvrdila ve smyslu evidence scénářů připravených k realizaci. Protektorát ovšem vnesl do českého filmového průmyslu historické systémové změny. K té první došlo z vůle okupantů aplikací norimberských zákonů v českých zemích, což znamenalo vyřazení autorů židovského původu.³⁴⁾ Další změna již byla v režii domácích oborových kruhů svorně sdílejících silné centralizační nálady — přinesla všem produkčním subjektům povinnost nechat námět chystaného filmu zaregistrovat a po registraci předložit ke schválení tzv. výrobní program. To zní relativně nevinně, ale odmítnutí registrace námětu ze strany Filmového poradního sboru, který to měl na starost, bylo rovno zákazu daný film vyrobit. Filmové ústředí pro Čechy a Moravu stanovilo tato pravidla směrnicí z 20. 11. 1940³⁵⁾ a v tomto režimu vznikala veškerá filmová produkce po zbytek protektorátních let. Zestátněná kinematografie celý model vlastně jenom převzala.

Princip ztřeštěné kontroly námětů se stal Nezvalově *Prodané nevěstě* osudný. Lucernafilm připravil žádost o registraci námětu 19. 6. 1941, úředně přijata byla 25. 6. 1940.³⁶⁾ Předtištěný formulář požadoval od žadatele o registraci řadu konkrétních údajů zahrnujících i jméno režiséra, scenáristy, hudebního skladatele, vedoucího výroby a herecké obsazení. Máme tedy na úředním dokumentu k dispozici seznam potenciálních představitelů, jehož mírně pozměněnou variantu nalezneme i v Nezvalově rukopisné verzi scénáře, což neznamená, že by původcem tohoto castingu byl Nezval sám. Lucernafilm nahlásil v žádosti takovéto předpokládané obsazení:

33) Tereza Czesany Dvořáková: *Idea filmové komory. Českomoravské filmové ústředí a kontinuita centralizačních tendencí ve filmovém oboru 30. a 40. let*. Disertační práce, Katedra filmových studií FF UK, Praha 2011.

34) Petr Bednařík, *Arizace české kinematografie*. Praha: Nakladatelství Karolinum 2003; Ivan Klimeš, *Die „Entjudung“ der tschechischen Filmindustrie*. In: Armin Loacker – Martin Prucha (Hg.), *Unerwünschtes Kino. Der deutschsprachige Emigrantenfilm 1934–1937*. Wien: Filmarchiv Austria 2000, s. 77–84.

35) Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin české kinematografie 1896–1945*. Sv. 4. Praha: ČSFÚ 1990, s. 260–261. Tuto zásadu koncem roku potvrdilo nařízení následnické filmové komory ČMFÚ. Srov.: 26. nařízení Českomoravského filmového ústředí o registraci filmových námětů z 20. prosince 1941. *Věstník Českomoravského filmového ústředí* 1, 1941. č. 13 (22. 12.), s. 1–3; 27. nařízení Českomoravského filmového ústředí o schvalování výrobních programů z 22. prosince 1941. *Věstník Českomoravského filmového ústředí* 1, 1941. č. 13 (22. 12.), s. 3–5.

36) Lucernafilm Českomoravskému filmovému ústředí — žádost o registraci námětu, Praha 19. 6. 1941; NFA, fond Lucernafilm, inv. č. 80.

Krušina — Jaroslav Průcha
 Krušinová — Marie Blažková
 Mařenka — Jiřina Štěpničková
 Jeník — Karel Höger
 Vašek — Jan Pivec
 Kecál — Jindřich Plachta
 Mícha — František Roland
 Háta — Anna Letenská
 Esmeralda — Jelizaveta Nikolská
 principál — Saša Rašilov

Tento soupis postav se důsledně drží Sabinova libreta i Nezvalovy synopse, ale svědčí zároveň o tom, že s finálním scénářem ještě Nezval hotov nebyl, neboť zde chybějí postavy Běly a Franty, tedy paralelní příběh milostného vztahu, na který Nezval nejspíš připadl až v pozdní fázi přípravy scénáře. V rukopisné verzi scénáře — jistě po konzultaci s produkcí — připsal roli Běly Lili Hodačové a roli Franty Vladimíru Šmeralovi. Z obsazení je vidno, že projekt hrál na jistotu — počítal s osvědčenými hvězdami i jejich divácky zavedeným hereckým typem. Poněkud překvapivě působí jen obsazení Karla Högra, herce s tváří jemného intelektuála, do role venkovského chasníka. Z produkčního hlediska je to pochopitelné — Högrovo entrée do české kinematografie ve filmu *ZA TICHÝCH NOCÍ* bylo opravdu sugestivní a v Lucernafilmu pracovali profesionálové. Ale Högrova přirozená noblesa koneckonců harmonovala i s Nezvalovou dramaturgickou koncepcí, akcentující Jeníkovu výjimečnost a vědomí, že je ve skutečnosti něco víc než jenom čeledín.

Režisérem filmu neměl být nikdo menší než Martin Frič, produkčními řediteli Lucernafilmu Vilém Brož spolu s Oldřichem Papežem, hudbu měl na základě Smetanova díla připravit i dirigovat Jiří Fiala, který svou smetanovskou kompetenci osvědčil už v roce 1940 v Čáповě *BABIČCE*, architektem Jan Zázvorka, kameramanem Ferdinand Pečenka, takže filmový štáb projektu měl opravdu velmi reprezentativní obsazení. Film se měl natáčet toho roku v létě, produkce počítala s 30 natáčecími dny na exteriéry a 16 dny na interiéry, opravdu nadstandardní počet natáčecích dnů, tedy další signál, že společnost Lucernafilm vnímala tento projekt jako výjimečný.³⁷⁾

V žádosti o registraci námětu je ovšem jedna zvláštnost — v kolonce „Für den Film bearbeitet / Pro film zpracoval“ se nenachází jméno Vítězslava Nezvala, nýbrž zcela jiného tvůrce, a to Rudolfa Madrana, scenáristy a dramaturga, jehož jméno jako autora či spoluautora scénářů jinak nacházíme u filmů *JARKA A VĚRA* (1938), *SVÁTEK VĚŘITELŮ* (1939), *PANNA* (1940), *JAN CIMBURA* (1941), *PRELUDIUM* (1941), vesměs filmů Lucernafilmu a s jedinou výjimkou též filmů Františka Čápa. Zdá se, že jméno Vítězslava Nezvala začínalo mít po zavření divadla E. F. Buriana poněkud podezřelý zvuk a že se jej vedení Lucernafilmu rozhodlo raději pokrýt někým jiným.

V úterý 22. července 1941, týden před zahájením druhého ročníku Filmových žní ve Zlíně, zasedal FPS, který měl mimo jiné, jak řečeno, v péči registraci námětů. Jeho rozhodnutí bylo překvapivé a zřejmě i překvapivě rychlé, protože zápis z této schůze nepřímo na-

37) Tamtéž.



Ředitel Lucernafilmu Vilém Brož (uprostřed) s Milošem Havlem (vlevo) a Vladimírem Slavinským (vpravo). Snímek pochází patrně z oslav padesátin Viléma Brože v říjnu roku 1942. Foto NFA.

značuje, že se o projektu *Prodané nevěsty* zřejmě nerozvinula žádná problematizující debata a registrace námětu byla rovnou zamítnuta.

Lucernafilm: „Prodaná nevěsta“: žádost za registraci námětu celovečerního filmu. — Podle jednomyslného zásadního stanoviska FPS nebyl vzat tento námět na vědomí, protože umělecká díla, již jednou zpracovaná, nemají se znehodnocovat jiným předěláváním.³⁸⁾

Argumentace je to zcela absurdní. Nejruznější variování námětů (ve filmové branži mj. remaky) je ten nejpřirozenější projev kulturní komunikace s minulostí; FPS ostatně téhož roku musel kupříkladu zaregistrovat námět a schválit výrobní program filmu *PANTÁTA BEZOUŠEK* (1941), adaptaci literárního díla, ale současně i remake stejnojmenného filmu z roku 1926. Věc je o to pikantnější, že majitel Lucernafilmu Miloš Havel a předpokládaný režisér chystaného filmu Martin Frič byli sami členy FPS, třebaže se ani jeden z nich dané schůze dle zápisu nezúčastnil.³⁹⁾

38) Zápis ze schůze FPS 22. 7. 1941; NFA, fond Filmový poradní sbor, k. 4, inv. č. 24. Oficiální sdělení ministerstva obchodu adresované Lucernafilmu ze dne 25. 7. 1941 tento verdikt už pouze parafrázovalo.

39) Členy FPS byli Alois Rathauský (předseda), Stanislav Veverka (ministerstvo obchodu), František Chmelař (ministerstvo školství), Zdeněk Rádl (ministerstvo financí), Viktor Haas (ministerstvo vnitra), Emil Sirotek (ČMFÚ), Miloš Havel (Lucernafilm), Karel Feix (Nationalfilm), Martin Frič, Karel Smrž (Sbor filmových lektorů) a Jiří Havelka (tiskový zpravodaj). Náhradníci: O. Sitta (ministerstvo obchodu), Alois Raušer (ministerstvo školství), Vladimír Fleischmann (ministerstvo financí), J. Pošvář (ministerstvo vnitra), Jaroslav Leiser (ČMFÚ), Alois Fiala, Josef Jauris a Ferdinand Pernica. 257. řádné schůze FPS dne 22. 7. 1941 se zúčastnili Veverka, Sitta, Josef Plíva (ministerstvo školství), Sirotek, Pernica, Fiala, Feix, Jauris, Smrž a Havelka.

Těžko říci, co členy FPS k tak rigidnímu postoji vedlo. Rozhodně můžeme vypustit z našich úvah důvody cenzurní. Bedřich Smetana byl, pravda, vzhledem k obrovské rezonanci jeho hudby u českého publika pro okupační moc autor zneklidňující — opery *Braniboři v Čechách* a *Libuše* se nesměly provozovat, *Má vlast* v Praze více než rok a půl nemohla být uváděna jako cyklus, ale *Prodané nevěsty* se tato omezení netýkala ani náhodou. V Národním divadle to byl za protektorátu vůbec nejfrekventovanější operní titul s počtem 237 repríz,⁴⁰⁾ jistě i proto se jí dostalo takového prostoru ve Slavičkově filmu *PANTÁTA BEZOUŠEK* (mimořádně právě z roku 1941), kde titulní postava zavítá do Národního divadla na představení *Prodané nevěsty*. O rok později pak navštíví *Prodanou nevěstu* i hlavní postava filmu Veita Harlana *DIE GOLDENE STADT* (1942), takže z této strany žádné nebezpečí nehrozilo. Nelze navíc popřít, že při nesmírné popularitě této látky je zájem jedné z klíčových výrobních společností v zemi o zfilmování naprosto přirozený jev. Je možné, že se zkrátka sešlo několik odmítavých posudků na předložený scénář a to celý projekt potopilo.

Negativní náladu vůči Nezvalovu scénáři posílil v FPS nepochybně jeden z lektorů scénáře, a to Vladislav Vančura, který především napadl samotný princip celé adaptace (viz Příloha II). Je to věc k diskusi. I Vančura sám neprojevil příliš soudnosti, když v posudku tvrdí, že jednou z jediných dvou možných cest, jak převést *Prodanou nevěstu* do filmu, je „přesný záznam dokonalého jevištního provedení, který by byl prostoupen obrazovým materiálem z Národního divadla“.⁴¹⁾ Vzhledem k tomu, že v posudku operuje se jménem Rudolfa Madrana nelze navíc úplně vyloučit, že vůbec nevěděl o skutečném autorství Nezvalově.

Že Lucernafilm myslel projekt zcela vážně a zamítavé stanovisko FPS k registraci námětu jej nezastavilo, dokládá dopis Lucernafilmu ze 17. 4. 1945 adresovaný Vladimíru Borskému.⁴²⁾ Z korespondence vyplývá, že v postu režiséra nahradil Martina Friče v plánech společnosti právě Vladimír Borský, herec a režisér, který se zaměřoval na adaptace klasických českých dramát.⁴³⁾ Zároveň dopis odhaluje, že již delší čas probíhala v tomto směru ústní jednání s ředitelem Lucernafilmu Vilémem Brožem, potvrzena patrně nedochovanou korespondencí z 30. 12. 1942 a 27. 11. 1944. Pozdní dubnové datum ze samého závěru protektorátních let ovšem poukazuje také na to, že představitelé Lucernafilmu již vyhlíželi konec války a že Miloš Havel s největší pravděpodobností chystal pro poválečný čas sadu reprezentačních filmových projektů s národní tematikou. *Prodaná nevěsta* měla být zcela určitě jedním z nich.⁴⁴⁾ Diskvalifikace Miloše Havla z filmového oboru v pováleč-

40) *Dějiny české hudební kultury 1890/1945. 2. 1918/1945.* Praha: Academia 1981, s. 191–193.

41) Vladislav Vančura, *Řád nové tvorby.* Praha: Nakladatelství Svoboda 1972, s. 515. Vančura byl členem Sboru filmových lektorů ustaveného rozhodnutím ministra obchodu Jaroslava Kratochvíla 27. 11. 1940. Pod předsednictvím Karla Smrže zde dále působili Miroslav Rutte, Vilém Werner a František Kožík. Ke každému scénáři vznikaly dva posudky, kdo konkrétně psal druhý posudek, se mi nepodařilo zjistit. Časový souběh ustavení sboru s vydáním směrnice Filmového ústředí o povinné registraci námětů jistě nebude náhodný. K činnosti Sboru filmových lektorů srov.: Ivan Klimeš, *Stát a filmová kultura. Iluminace* 11, 1999, č. 2, s. 125–136.

42) NFA, fond Lucernafilm, inv. č. 80.

43) V té době měl Vladimír Borský jako režisér na svém kontu filmy *VOJNARKA* (1936), *JAN VÝRAVA* (1937), *ČEKANKY* (1940) a *PALIČOVA DCERA* (1941).

44) Při poválečných výsledcích uvedl Miloš Havel ve výčtu připravených scénářů navíc mimo jiné Jiráskovu *Marylu* od Jiřího Frejky, *Pimprlového krále* o loutkáři Matěji Kopeckém od Joe Jenčíka nebo *Libuši* podle Sme-

né revoluční atmosféře a zestátnění kinematografie v srpnu 1945 tuto ideu nicméně definitivně pohřbila.



Ministr informací Václav Kopecký a Vítězslav Nezval u prezidenta Edvarda Beneše 11. srpna 1945 při podpisu dekretu č. 50/1945 o opatřeních v oblasti filmu. Foto NFA.

tanovy opery od Alžběty Birnbaumové, Františka Čápa a Zdeňka Štěpánka. Krystyna W a n a t o w i c z o -
v á , *Miloš Havel — český filmový magnát*. Praha: Knihovna Václava Havla 2013, s. 200.

Doc. PhDr. Ivan Klimeš (1957)

Vystudoval hudební a divadelní vědu na FF UK v Praze, po studiích pracoval v Čs. filmovém ústavu nejprve jako redaktor odborné literatury, poté jako vědecký pracovník. V současné době je vedoucím Katedry filmových studií FF UK a jako vědecký pracovník působí v oddělení výzkumu NFA.

(Adresa: ivan.klimes@nfa.cz)

Citované filmy:

Babička (František Čáp, 1941); *Čekanky* (Vladimír Borský, 1940); *Erotikon* (Gustav Machatý, 1929); *Extase* (Gustav Machatý, 1932); *Die goldene Stadt* (Zlaté město; Veit Harlan, 1942); *Jan Cimbura* (František Čáp, 1940); *Jan Výrava* (Vladimír Borský, 1937); *Jarka a Věra* (Václav Binovec, 1938); *Na sluneční straně* (Vladislav Vančura, 1933); *Paličova dcera* (Vladimír Borský, 1941); *Panna* (František Čáp, 1940); *Pantáta Bezoušek* (Karel Lamač, 1926); *Pantáta Bezoušek* (Jiří Slaviček, 1941); *Podskalák* (Přemysl Pražský, 1928); *Preludium* (František Čáp, 1941); *Prodaná nevěsta* (Max Urban, 1913); *Prodaná nevěsta* (Oldřich Kmínek, 1922); *Prodaná nevěsta* (Svatopluk Innemann, 1933); *Před maturitou* (Vladislav Vančura, Svatopluk Innemann, 1931); *Pudr a benzin* (Jindřich Honzl, 1931); *Svátek věřitelů* (Gina Hašler, 1939); *Varhaník u sv. Víta* (Martin Frič, 1929); *Die verkaufte Braut* (Prodaná nevěsta; Max Ophüls, 1932); *Vojnarka* (Vladimír Borský, 1936); *Za tichých nocí* (Gina Hašler, 1940); *Ze soboty na neděli* (Gustav Machatý, 1931).

PŘÍLOHA I

Prodaná nevěsta

(libreto: Karel Sabina)

Bylo to bezpochyby o výročním trhu, na některém tom jarmarce v městečku, kdy sedlák Krušina se zavázal písemně před svědky sedláku Míchovi, že dá jeho synu svou dceru Mařenku za ženu. Uzavřít takový závazek bez vědomí ženy a dcery je ovšem ošemetné, ale sedlák Krušina se k němu odhodlal jaksi z nouze. Byl Míchovi cosi dlužen a když jej Mícha o jarmarce upomenul, aby zaplatil, řekl po několika vytáčkách, že dluh nemusí vyjít „z rodiny“, že má-li sám dceru a Mícha syna, dalo by se s n a d počítati s jejich sňatkem... To byla voda na Míchův mlýn, ale slovo „s n a d“ není ještě závazek, a tak jakmile se do věci vložil všudypřítomný dohazovač Kecal, aniž věděl jak, podepsal Krušina smlouvu.

Tentokrát mohl být Kecal opravdu spokojen svým se dohazovačským umem, neboť takového ženicha a takovou nevěstu nedal ještě nikdy dohromady, jak se mohl pochlubit tentokrát při pivečku.

Nevěsta Mařenka, dívka jako květ, hezká, chytrá, jediná dcera ze slušného statku. Právě vykonala svou domácí práci a dívá se šterbinou mezi dvěma kůly v plotě na lidi vrace-

jící se z jarmarku. Ten nese nové holinky na ramenou, onen se chlubí s novým deštníkem, ten si koupil nové hodinky a pištící gumová prasátka děti obveselují silnici. Na koho čeká? Jistě na toho uhlazeného šviháka, který se právě zastavil u plotu a rozhlíží se na všechny strany. Nikdo na blízku? Skok, ...a již je švihák na druhé straně plotu v Mařenčině náručí..., a už dává Mařence veliké perníkové srdce s nápisem: Jeník Mařence z lásky. A už je zas na silnici a kráčí hrdě ke statku, kde slouží a kde sedláková dcera Běla ho vesele vyhubuje, že na ni nepamatoval ani tím nejmenším dárkem.

Ženich Vašek, koktavý a dětinský hoch nemá nic pilnějšího na práci než lelkovat před vraty a bavit se s kluky nafukujícími prasátka. Bůhví pokolikáté slyší již od své matky Háty, která ho rozmazlila, aby už nechal všech těch dětinských hloupostí a počínal si jako muž na ženění. „Nešťastné dítě, Jeníka jsem pro tebe z domu vypudila, takže se stal z něho snad tulák a poběhlík, jen aby nestálo nic v cestě tvému štěstí, a jako za trest, vidím, že jsi stále a stále dětinštější, inu k ničemu.“ Bylo tedy pro Hátu vrcholem štěstí, když jí sdělil její muž sedlák Mícha, že, černé na bílém, Vašek a Mařenka budou muž a žena.

Zato Krušina se neodvážil dlouho ani slovem zmíniti se ženě a dceři o závazku, jež učinil o jarmarce. Jak by byl také mohl! Věděl příliš dobře, že Mařenka je samostatné děvče, které má svou hlavičku, a také mu neušlo, že mezi ní a Jeníkem je nějaké pouto. „Neměla by ses přivádět, Mařenko, zbytečně do lidských řečí a scházet se s tím..., s tím přivandrovalým hochem, který přišel až odkudsi od moravských hranic a slouží jako každý jiný pacholek. Ať si hledá rovný rovnou...“ Mařenka je sice hodné a poslušné děvče, avšak nedá si líbit, aby byl snižován Jeník v jejích očích. Poněvadž se však Jeníkovi nedá vytknout nic než jeho „nejasná minulost“, o které nikdo nic neví, snaží se ho Krušina očerňovat jinak. Prý Jeník ne nadarmo slouží ve statku, kde je Běla, mladé děvče na vdávání, a jistě prý se chce ten hoch nějak vyšvihnout, a aby mu Mařenka nevěřila. Tak zasel sice otec Krušina do Mařenčina srdce semínko žárlivosti, avšak v důvěře v Jeníka se mu nepodařilo zviklat její srdce.

V předvečer před poutí, právě když vjížděli do vesnice komedianti a když Jeník, k veliké Mařenčině radosti, vyšplhal na vrchol vysoké tyče, aby na ni připevnil máji, překvapil Krušinu svou návštěvou dohazovač Kecál, aby jako jeho zlé svědomí připomněl mu závazek z jarmarku. Jak se podivila Krušinova žena, jak ustrnula Mařenka, když byly tak nena-dále postaveny před skutečnost, že přijde k nim o pouti na návštěvu... ženich!

Mařenka se tolik těšila na večer před poutí a na schůzku s Jeníkem. Jak nemá býti zasmušilá. Vždyť je to snad poslední večer s Jeníkem... Ale ne, raději na to nemyslit... Ten večer nedovedl Jeník Mařenku rozveselit a oba, rozloučivše se, těžce, těžce usínali.

Dopoledne o pouti po kostele prozradily Jeníkovi uplakané Mařenčiny oči, že včerejší její smutek nevyplynul jen tak ze špatné nálady. „Nediv se, Jeníčku, dnes má přijít sedlák Mícha se synem na námluvy k nám. Snad jsou už ve vsi.“ „A ty, co jim odpovíš?“ „Na to se můžeš ještě ptáti? ... Ale můj otec je vázán...“ „To je ovšem smutné...“ „Jeníčku, přísahaj mi, že nemáš jiné lásky, jiného závazku...“ „Nikdy, nikdy!“ Jakto, že Jeník vůbec snese pomyslení, že by se měla Mařenka vdát za syna Tobiáše Míchy? Či snad přece měl otec pravdu a Jeník se něčím zavázal Běle? Kdyby se Mařenka něco takového dověděla, pak běda! Anebo snad měl Jeník v minulosti nějakou lásku? Proč vlastně odešel z domu? „Jsem synem dosti zámožného otce, ale matka mi brzy zemřela. Naneštěstí se otec podruhé oženil a macecha mě vypudila z domu. Odebral jsem se do světa a nastoupil jsem službu u cizích

lidí.“ Pro Mařenku bylo velikou posilou, že se dověděla něco o Jeníkově minulosti. Potřebovala takovou posilu, neboť jdouc domů, spatřila mihnouti se před vraty Krušinova statku dohazovače Kecala.

Ted' když si byla Mařenka dvojnásob jista věrnou láskou Jeníka, předstoupila s odvahou a dokonce s veselou tváří před své rodiče, jimž vychvaloval Kecal ženicha až do nebe. Je prý to tichý hoch, pravý beránek povahou, ani velký, ani malý, ani tlustý, ani tenký a má statek za třicet tisíc! „Za kterého Míchova syna vlastně mluvíte,“ otázala se Krušinová. „Vždyť má jen jednoho, Vaška. Druhý syn z první ženy je tulák a nezbeda a nikdo o něm neví.

Dohazovač se už chystal skončit smlouvu a chyběl už jen Mařenčin souhlas, neboť rodičům se nezdál být Vašek, tolik vychválený, špatnou partii pro Mařenku. „To nejde tak rychle, jak si myslíte,“ řekla Mařenka sebevědomě. „Věc má háček. Mám už jiného hochu a dala jsem mu své slovo. Jeník ode mne neupustí, na to mohu vsadit svůj život!“ Stály tedy proti sobě dva závazky: Závazek, jež uzavřel Krušina s Míchou a milostný závazek mezi Jeníkem a Mařenkou, avšak zchytralý Kecal, přeceňující své dohazovačské umění, pevně věřil, že se mu podaří věc rozplést, napravit Jeníkovi i Mařence hlavu a dopomoci Vaškovi, který prý je ve své slušnosti příliš nesmělý, k záviděníhodné nevěstě a sklidit od Míchy tučnou odměnu za zprostředkování sňatku.

Zatímco se rozplývali sousedé chválou nad chutí pivečka a Jeník chválou lásky, vloudil se dohazovač do statku, kde Jeník sloužil, a snažil se vyvědět od Běly, zdali se jí Jeník líbí a zda by mohl dohazovač lovit zde ve svém zájmu. Běla se netajila svými sympatiemi pro Jeníka, avšak poněvadž byla chytrá, dovedla obratně zatajit, co si vlastně myslí. Kecal chtěl tedy chytit své vyjednávání s Jeníkem za tento konec a snažil se, jak nejvíc dovedl, vyvědět na Běle, kolik těch dukátů dostane od otce, kolik krav a telátek k chalupě a jakou výbavu.

Mařenka, vystrojená k tanci, vyšla konečně z domu, aby se vmísila mezi mládež. Cesťou k hospodě, kde se už tančilo a odkud zazníval furiant, se zastavila před jednou hráčkářskou boudou, kde se shromáždili kluci kolem jinocha, který se jim snažil něco koktavým hlasem vyložit. Poněvadž kluci volali na naparáděného mládence „Vašku!“ a podívaná byla veselá, postála Mařenka u tohoto hloučku, rozehnala kluky tropící si z Vaška smích a dala se s ním do rozhovoru. „Vy jste zajisté ženich Krušinovic Mařenky!“ „Aaaano, a jak to vivivíte?“ „Jste tak vystrojen, celá ves o vás mluví a lituje vás.“ „Lilililituje a proč?“ „Proto, že Mařenka vás bude šidit.“ Slovo dalo slovo a Mařence se podařilo namluvit prostoduchému Vaškovi, že Mařenka ho chce otrávit a že ona sama po něm láskou hoří. Nakonec se jí podařilo přimět Vaška k přísaze, že se odříká Mařenky, že se jí odříká navěky.

Dohazovač Kecal se snažil s vynaložením všech slov přemluvit Jeníka, aby se vzdal Mařenky a aby se pokusil navázat dorozumění s Bělou. Není prý k tomu vhodnějšího dne, nežli je pouť, kdy lze při tanci vyznat dívce mnohem snadněji lásku než jindy. Dohazovač vychvaloval Bělu, dovolával se rozumu, avšak Jeník tvrdošíjně chválil svou Mařenku. Když řeči nebyly nic platné, zkusil to dohazovač jinak. „Odřekneš-li se Mařenky, vyplatím ti taky něco. Ano, sto zlatých..., tu máš ruku na to!“ Sto zlatých se zdálo býti Jeníkovi málo. Nechtěl se spokojit ani se dvěma sty zlatáky. Tři sta jsou však tři sta. Ať dá dohazovač peníze dřevo, ale, na tom Jeník trvá, Mařenku nesmí dostat za ženu nikdo jiný než Míchův

syn. Nikomu jinému ji nepřenechává nežli synu Tobiáše Míchy, tak musí znít smlouva! A ještě musí mít smlouva malou doložku: Jakmile Mařenka a Míchův syn podají si ruce a svolí ke sňatku, přestane otec Mícha naléhati na Mařenčina otce stran zaplacení dluhu, neboť v tomto směru budou dočista vyrovnáni. Tak se stalo, že Jeník Horák, jak stálo na podpisu smlouvy, za pobouření všech na pouti se radujících venkovanů prodal za tři sta zlatých svou Mařenku.

Mařenka nasadila Vaškovi pěkného brouka do hlavy. Kudy chodil, tudy věsil hlavu, ale nesměl by to býti Vašek, aby nezapomněl na své hoře, když k radosti své dětinské duše užijí takovou velkolepou podívanou, jako jsou komedianti.

Kdybychom byli sledovali jen trochu zblízka jejich družinku od chvíle, kdy zavítala na pouť, byli bychom se přesvědčili, že má tato družinka své zvyky, své radosti a svá dramata. Navenek jsou komedianti komedianty. Jejich opentlené cáry zakrývají jejich lidskou tvářnost. Ale i v jejich družince se miluje a nenávidí, žárí a pláče.

Když takový principál za zvuků bubnu a pištící kapely oznamuje vzácnému publiku, že se na pouti provozovati bude nikdy předtím nevidaná komedie na provaze, na koni i na zemi, přičemž slečna Esmeralda ze Salamanky provozovati bude neslýchané skoky, Indián z Otahitánských ostrovů polykat židle, vidličky a nože a živý americký medvěd produčiovati se bude tancem se slečnou Esmeraldou, nikoho by nenapadlo, že třeba malá tragédie komediánské lásky může zvrtnout tento principálův příslib. Nikdo z okolostojících neví, jaká dramatická zápletká přiměla komedianta Frantu, aby utekl ve chvíli, kdy má představovati medvěda, do dolní hospody a aby se tam opil, jak se to vskutku stalo a jak to sděluje Indián principálovi a principál Esmeraldě. Bude nutno získati někoho ze vsi, aby se přestrojil za medvěda, avšak kdo se propůjčí takové komedii. Nikdo by se nehodil lépe k takovému úkolu nežli Vašek svou statnou postavou. Jak by mohlo ujít Esmeraldě, že se stala předmětem obdivu tohoto mládence s otevřenou pusou. Nebylo těžké získat Vaška. Několik úsměvů Esmeraldy, několik jejích lichotek zapůsobilo na Vaškovu dětinskou duši tak mocně, že se bez váhání rozhodl přidat se ke komediantské družince, kde z něho mívají udělati rozvadění komedianti huňatého medvěda. Zatím však bylo ještě příliš brzy na představení a tak se dobatolil Vašek, těšící se na dobrodružství s komedianty k své matce, aby ji pobouřil prohlášením, že nepodepíše svatební smlouvu a že nechce Mařenku za ženu. Nežli se vzpamatovali poděšení Vaškovi rodiče, utekl jim Vašek, aby neztratil z dohledu své báječné komedianty, svou báječnou Esmeraldu, která mu popletla hlavu.

Mařenka nechtěla věřit svému sluchu, když jí sdělili rodiče a dohazovač Kecal, že ji Jeník prodal za tři sta zlatých. Nevěřila svým očím, když spatřila černé na bílém Jeníkovu zradu dotvrzenou jeho vlastnoručním podpisem. Neuvěří, dokud nepromluví s Jeníkem. Vaška si nevezme, ne, na to se nepotřebuje rozmýšlet! Jak byl krátký ten lásky sen...

Jak se mohl odvážit Jeník přijít Mařence na oči, je-li pravda to, co slyšela od vlastních rodičů a co viděla černé na bílém. A přece, Jeník přichází s nejšťastnějším úsměvem a dokonce by chtěl s Mařenkou tančit... Ať mluví. Je to pravda, čili nic? Ano, nebo ne? Jen žádné výklady. „Tak tedy ano.“ Jakže, Jeník se přiznává ke své hanebnosti a ještě se odvažuje smáti? Proč je Mařenka tak tvrdošíjná, že se nechce dozvědět, jak tomu ve skutečnosti je. Ale jaképak výklady.

Přichází Kecal a žádá Jeníka, aby měl strpení, že dostane peníze ihned, jakmile bude svatební smlouva podepsána. Nemůže býti horšího důkazu o Jeníkově zradě, nežli jsou

tato Kecalova slova, jež bez námitky Jeník vyslechl. Ten zrádný hoch dokonce přemlouvá Mařenku, aby si vzala Míchova syna, ne, takového něco svět neviděl a neslyšel.

Se zlomeným srdcem rozhoduje se Mařenka k pomstě na Jeníkovi. Ano, učiní to, čemu Jeník asi nevěří, ano, vezme si Míchova syna. Ať přivede dohazovač rodiče, oboje rodiče, Mařenka podepíše smlouvu, aby ten její zrádný Jeník vzal svou odplatu, těch hanebných tři sta zlatých, na které jistě čeká, kterých se už jistě nemůže dočkati!

Jaké bylo překvapení sedláka Míchy a jak byla pobouřena jeho žena Háta, když, jako by byl z nebe spadl, objevil se právě v tomto okamžiku před nimi Jeník, Míchův „ztracený syn“. Nejvíce snad byl překvapen zchytralý dohazovač, neboť Jeník jakožto Míchův syn přihlásil se o právo na svou milou. Jeníkova macecha v tom viděla podvod, Jeník však prohlásil, že jde toliko o malou lest. Jsou dva synové Tobiáše Míchy. Podle úmluvy má ji dostati za ženu Míchův syn. Ať se tedy Mařenka rozhodne sama, za kterého Míchova syna se chce provdat. A Mařenka? Ta nyní, teprve nyní chápe Jeníkův čin, Mařenka, ta si již zvolila...

Ostatně Vašek se postaral, aby se vyloučil z této volby, neboť k matčině žalosti objevil se před svými rodiči a před Mařenkou oděn v medvědí kůži, volaje za prchajícími kluky, že není medvěd, že je Vašek. Na domluvy sedláka Krušiny a jeho ženy nemohl odepřít Mícha své požehnání synu Jeníkovi. Otec Mícha i nešťastná Háta museli uznat, že Vašek je dítě a že s ním nic není. Tak zvítězila věrná láska Jeníka a Mařenky. Vstoupili k radosti celé dědiny do tanečního kola jako ženicha nevěsta.

LA PNP, fond Vítězslav Nezval, rukopisy vlastní.

PŘÍLOHA II

Prodaná nevěsta

Nemohu uvěřit, že by nový pokus o filmovou Prodanou nevěstu měl více naděje na úspěch než pokusy staré. Proč? Prodaná nevěsta tvoří po stránce hudební i textové dokonalé dílo a dokonalý básnický celek. Podobnou jednotu může vyjádřit jen filmař zvláštního — a rozumí se: opět básnického — zasvěcení. Každý jiný člověk se při své práci opře buď o složku první (o hudbu), nebo o složku druhou (o příběh).

Náš filmový dramaturg si věc usnadnil ažaž! Nedbá o ducha, přešel dočista skvělou komickou operu a jen od místa k místu podkládá výjevy z vesnického života hudebními motivy. Jeho celý zájem se obrací k dějové osnově. Namáhá se rozvésti lehký příběh, ale řekl bych, že jej spíše vulgarizuje. Ba věru, náš autor mnoho ubral a ten drobeček, který přidává, je popisný a žalostně všední. Krátce: autor šije z roucha svatebního folkloristické pracovní koženky. Tím hůře pro něho, neboť podle pravdy zjištěné, nepochybné a nad každou rozpravu povýšené je Prodaná nevěsta pociťována, chápána a ceněna jako báseň génia

především hudebního. Sabina mu vědomě sloužil. Vytvořil scénické akce a dějové situace, které nabývají účinu a platnosti teprve hudební vazbou a operním traktováním. Zpěvák koktající za přívalu veršů a hudby není přece totéž jako přízemní Vašek, který koktá doslova. — Tím chci říci, že Smetanova-Sabinova hra nepředstírá skutečnost a postihuje pravdu. Náčrt filmu se pachtí po pravděpodobnosti a ta poetická, zpěvná a smíchem znějící pravda mu uniká.

Vidím jen dva způsoby, kterými by se snad dala pořídit filmová Prodaná nevěsta. — První je přesný záznam dokonalého jevištního provedení, který by byl prostoupen obrazovým materiálem z Národního divadla. — Druhý pokus znamená filmové parafrázování podstaty a ducha. Kdyby se podobná věc nepodařila, prohrál by autor se ctí. Pracovníky, které pravděpodobně uvedlo do pohybu podnikatelské přemlouvání a nabídky, očekává — myslím — horší osud.

Rozumí se, že s návrhem pana Rudolfa Madrana nemohu souhlasit.

Vladislav Vančura, *Řád nové tvorby*. Praha: Nakladatelství Svoboda 1972, s. 515–516.

Ediční poznámka:

Editovaný text synopse se dochoval v pozůstalosti Vítězslava Nezvala uložené v Literárním archivu Památníku národního písemnictví. Jde o průklep strojopisu na 7 listech formátu A4 s řádkováním 1,5. Text není podepsán a bylo by tedy teoreticky možné spekulovat, že jeho autorem by mohl být i někdo jiný a že Nezval je pouze zpracovatelem vlastního scénáře pro Lucernafilm, což by byl koneckonců model pro filmový průmysl charakteristický. Ale tuto variantu v podstatě vylučuje, třebaže nepřímou, úvodní poznámka ze scenaria, kde se Nezval vyjadřuje k adaptačnímu procesu. Ostatně ani zpracovatelé Nezvalova fondu neprojevili žádnou pochybnost, když tuto synopsi v inventáři zařadili do oddílu Rukopisy vlastní. Text je opatřen rukou vepsaným průběžným římským číslováním od I do XLVI, které signalizuje představu o budoucí strukturaci scénáře do jednotlivých sekvencí.

Při přípravě tohoto textu k vydání jsme se omezili jen na opravdu nejnutnější zásahy, jako jsou doplnění chybějící interpunkce či opomenutých uvozovek nebo opravy překlepů. Pouze v jednom případě jsme zvolili úpravu textu formou nahrazení slova jiným — místo tři sta tisíc píšeme tři sta zlatých.

Posudek Vladislava Vančury přejímáme beze změny z knihy: Vladislav Vančura, *Řád nové tvorby*. Praha: Nakladatelství Svoboda 1972, s. 515–516.

I. K.

SUMMARY

Nezval's *The Bartered Bride*

Ivan Klimeš

Bedřich Smetana's world-renowned opera *The Bartered Bride* from 1866 ranks among the most frequently staged pieces in Czech opera houses with its popularity having attracted filmmakers very soon after the advent of cinema. With the exception of a lost recording of an outdoor performance in the Šárka valley from 1913, reactions by the Czech public to attempts at film versions of the opera were negative. Cultural circles organized a boycott of Oldřich Kmínek's adaptation made in 1922, completely prevented the Czechoslovak distribution of the first sound adaptation made by Max Ophüls (*DIE VERKAUFTE BRAUT*, 1932), and Svatopluk Inneman's documentary recording of the staging at the National Theatre was unanimously rejected by film critics.

Another attempt at a film version of *The Bartered Bride* was made in 1941, i.e. during the era of the Protectorate of Bohemia and Moravia, in which adaptations of classic Czech pieces were particularly well received. Unexpectedly, the project was connected with Vítězslav Nezval, a notable figure in the Czech interwar avant-garde, who contributed to several avant-garde films in the late 1920s and early 1930s and who adapted several classic plays (Calderón, Beaumarchais) into new dramatic texts in the 1930s.

In this script, completed by Nezval in June 1941, *The Bartered Bride* lost its operatic nature and was turned into a realistic comedy set in a Czech village, i.e. with spoken dialogue rather than verses. The soundtrack was to have been composed of various rearranged music pieces by Smetana, with the majority of them originating in *The Bartered Bride*. The cast and crew was comprised of respected figures (with Martin Frič as the director) and the film was to have been produced by Miloš Havel's Lucernafilm.

The project was not approved by the Film Advisory Council (Filmový poradní sbor), in all probability due to negative reviews of Vítězslav Nezval's script, and without this approval the production could not begin. Although Lucernafilm was not discouraged in its efforts to shoot *The Bartered Bride*, the disqualification of Miloš Havel from the field of cinema in the post-war atmosphere and the nationalization of the film industry in August 1945 eventually put an end to the idea.

Translated by Jan Hanzlík

Martin Ledvinka

Televizní opera v ČST

Mezi mediací a tvůrčím činem¹⁾

Televizní operou může být nazýván jak prostý přenos operní inscenace z televizního studia, tak obrazová koláž doprovázející vokálně-dramatickou hudební skladbu. Tato studie se zaměřuje na popis dvou konceptů, které determinovaly produkci televizní opery v Československé televizi (ČST) od začátku jejího vysílání do roku 1989. Prvním konceptem stojícím za žánrem televizní opery je *mediace* divadelního zážitku přímo do obývacích pokojů a celkově didaktický charakter hudebního vysílání v televizi. Druhým konceptem je pak snaha vytvořit televizní operou *svěbytnou uměleckou formu*, vycházející při svém vzniku z možností nového média. Neslučitelný protiklad těchto dvou koncepcí televizní opery vypovídá o planých nadějích vkládaných do nově ustaveného média v 50. a 60. letech. Těmto konceptům odpovídají konkrétní televizní opery vyprodukované Československou televizí ve sledovaném období a rozebírané v této stati, a reflektují je i kritické ohlasy, sledované v desetiletí 1959—1969, kdy mezi odbornou veřejností docházelo k nejživějším debatám o fenoménu opery v televizi, zejména na stránkách periodika *Hudební rozhledy* a v dalších dobových textech. Studie tak nabízí konfrontaci dobového diskurzu s konkrétními příklady televizních oper.

Co je televizní opera?

Sám pojem *televizní opera* není jasně definovaný a literatura nabízí několik definic, které vyvracejí jedna druhou. Termín televizní opera je pro Jennifer Barnesovou vyhrazen pro pořady vzniklé na zakázku či pro potřeby televize.²⁾ Barnesové definice je ovšem oprávněná jen s ohledem na cíl její studie, jímž je popis vzniku fenoménu televizní opery v kultur-

-
- 1) Text této studie je přepracovanou verzí druhé kapitoly mé diplomové práce *Televizní oratorium Genesis: Audio-vizuální analýza v kontextu české televizní opery*, která byla vypracována na Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze a která zde bude obhajována v průběhu roku 2013.
 - 2) Jennifer Barnes, *Television Opera (The Fall of Opera Commissioned for Television)*. Woodbridge: The Boydell Press 2003, s. 2.

ně-ekonomickém kontextu. John Culshaw navrhoval rozlišení dvou kategorií: televizní opera (*television opera*) a opera pro televizi (*opera for television*), Jack Bornoff pak definoval televizní operu jako dílo, které nemůže být inscenováno na divadle.³⁾ Nicméně všechny pokusy o upřesnění termínu zůstaly neúspěšné a televizní opera zůstává vágním pojmem schopným pojmenovat široké spektrum audiovizuálních objektů určených pro televizní obrazovku. Na jednom pomyslném pólu tohoto spektra stojí *televizní studiové inscenace*, kde je produkce nejsilněji determinována divadelními inscenačními technikami. Studiová inscenace využívá přenesení divadelních technik do televizního studia a následný přenos inscenace živě či ze záznamu televizním divákům. Spolu s jevištními inscenačními technikami tyto televizní opery imitují aspekt „živosti“ produkce simulující divadelní představení. Jak vyplývá z příloženého soupisu televizních oper ČST, zažíval tento druh televizních oper největší rozmach na počátku opery v televizi, tedy v době před možností televizního záznamu, tj. v 50., méně již 60. letech. *Studiová televizní opera upravená post-produkcí* chronologicky navazuje na předešlou. Tento typ opery umožňuje tvůrcům využít kombinace obrazových i zvukových prostředků v nových funkcích, než jaké umožňuje klasická studiová inscenace, a to díky možnosti kombinace médií (inkorporace filmových záběrů do vizuální stopy) a manipulování obrazu. V tvorbě ČST můžeme většinu televizních oper z 60. a 70. let zařadit do této kategorie.⁴⁾ V 80. letech trend směřoval k *televiznímu opernímu filmu*, který využívá spíše realisticky pojatou obrazovou složku, často manipulovanou televizními efekty. Druhým pólem spektra televizní opery pak můžeme označit *audio-vizuální experimenty*, které rezignují na simulaci divadelní inscenace stejně jako na nápodobu filmové, realistické reprezentace a definují vztah obrazové a zvukové stopy nově. Zásadní rozdíl mezi těmito typy televizních oper je určen dvěma zmíněnými koncepty, které odrážejí krajní typy operních produkcí v televizi: na jedné straně televizní inscenace převádějící divadelní ztvárnění oper pro televizi, na straně druhé pak tendence k specificky televizní produkci nerealizovatelné jevištně.

Televizní opera jako zprostředkovatel

Československá televize vysílala operní představení záhy po zahájení svého pravidelného vysílání 25. února 1954. Studiová inscenace Dvořákovy *Rusalky* byla 30. listopadu 1954 živě přenášena k prvním televizním koncesionářům. ČST již od těchto prvních vysílání využívala přednahrané zvukové stopy — playbacku. Kromě studiových inscenací vysílala ČST hojně přímé přenosy z divadelních představení.⁵⁾

3) J. Barnes, *Television opera*, s. 1.

4) Viz příložený soupis televizních oper ČST do roku 1989.

5) Pro historii technického rozvoje ČST viz oficiální stránky České televize: Československá televize do roku 1992. Dostupné online: <<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/historie/ceskoslovenska-televize/prehistorie/>>, [cit. 12. 1. 2013]; pro historii opery v ČST viz Helga Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen*. Wien 1970–1971, s. 212–216. Historie televizní opery je shrnuta v Lionel Salter, *Television*. In: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*. New York: Oxford University Press 1997, sv. 4, s. 680. a Jennifer Barnes, *Television*, §IV Television opera. In: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press 2001, sv. 25, s. 238.

V srpnu 1958 proběhla v ČST instalace prvního záznamového zařízení, telerecordingu, a tak se praxe živých televizních přenosů ze studia pro tvorbu televizní opery od této doby nepoužívala, ovšem technické postupy živého přenosu ovlivnily rané televizní opery tvořené pomocí telerecordingu. První operou určenou skladatelem k televiznímu zpracování vysílanou ČST v roce 1960 byla ŽENITBA Bohuslava Martinů. Operu skladatel komponoval na objednávku americké společnosti NBC a byla vysílána poprvé v roce 1953 živým přenosem z amerického studia. Ačkoli bylo české provedení vysíláno ze záznamu, zpracování inscenace je v obou produkcích velmi podobné.⁶⁾ ŽENITBA je typickým příkladem studiové inscenace opery, tj. opery inscenované ve studiu a přenášené publiku buď živě, či s minimálními zásahy do záznamu. Až na technické obtíže spojené se snímáním jeviště v prostorech, jež na to nejsou vybaveny a nemají odpovídající technické zázemí, mohlo být stejného efektu docíleno přenosem z jakéhokoli divadla.

Studiová inscenace opery místo inscenace divadelní představuje nejvlastnější ideu televizního média jako *zprostředkovatele* „vysokého umění“ masovému publiku, tak jak bylo o televizní opeře pojednáváno v českém dobovém tisku. Josef Kotek ve svém článku „Operní obrazovka, nebo televizní jeviště?“ nabízí úvahu o budoucích možnostech rozšíření žánrů televizní opery na úkor opery zfilmované a klade důraz na „živost“ televizního přenosu:

Sám minimální počet zfilmovaných oper nicméně nasvědčuje tomu, že filmu zůstane operní žánr pravděpodobně i v budoucnu celkem cizí. A nejen pro mimořádné finanční náklady a umělecké obtíže. K platnosti tu dochází další, velmi závažná okolnost, svědčící pro operu v televizi: totiž její živé a zároveň (v snímání obrazu i jeho příjmu) časově jednorázové provedení. Odtud pak též ona odpovědnost, která — ať na operním jevišti nebo televizní obrazovce — vyvolává u představitelů i publika vždy pocit zdravé bezprostřednosti a vzájemného partnerství. Potřeba takového vztahu se také zdá být jednou z nejjistějších záruk dalšího uměleckého uplatnění opery v televizi.⁷⁾

Pojem operního díla zůstává u Kotka vyhrazen jedinečnému scénickému provedení a televize, na rozdíl od filmu, dokáže podle tohoto autora tuto jedinečnost zprostředkovat. Kotek ovšem nepřiznává televizi statut autonomního uměleckého žánru, nýbrž pouhého prostředníka. Pojmem opera v televizi míní Kotek studiové provedení přenášené živě, tedy víceméně klasicky inscenované hudebně-dramatické představení, protože živý přenos výraznou vizuální režijní práci neumožňuje (ačkoli se již od roku 1958 od živých přenosů ze studia upouštělo). Dále Kotek apeluje na srozumitelnost hudební tvorby v televizi „každodennímu divákovi“:

Zatímco se operní posluchač rekrutoval u nás donedávna hlavně z vrstev maloburžoazních a z řad intelligence, zatímco se operní scény na Západě dnes dokonce vů-

6) Záznamy obou inscenací opery *Ženitba* B. Martinů jsou dostupné v Institutu Bohuslava Martinů v Praze, signatury DVD 087 (produkce NBC) a DVD 010 (produkce ČST).

7) Josef K o t e k, Operní obrazovka nebo televizní jeviště?, *Hudební rozhledy* 13, 1960, č. 21, s. 878.

bec zaměřují takřka výlučně jen na zámožnou buržoazii, staví televize proti dosavadnímu „opernímu“ posluchači náhle diváka — „každodenního“. [Divák] zúčastňuje se zkrátka opery především jako divadla — a za předpokladu její skutečně široké dramatické a citové sdělnosti je ochoten vyslechnout a hlavně uvidět stejně tak *Madame Butterfly* nebo *Janáčkovu Věc Makropulos*. [...] Zbývá jen nejvlastnější umělecký tvar sám o sobě. Ten je pak sledován s větší nebo menší pozorností, aby nakonec buď zaujal či nezaujal, „líbil se“ či „nelíbil“.⁸⁾

Kotek tak predestinuje první téma dobového diskurzu o opeře v televizi — zprostředkování operního díla masovému divákovi. Důraz je kladen na reportážní charakter televize a na její možný osvětový vliv na široké divácké spektrum.

Kotkovy úvahy jsou rozvedením normativních zásad Jiřího Pilky, který na příkladu filmového zpracování Smetanovy opery *Dalibor* režiséra Václava Kršky popisuje konkrétní inscenační postupy, které umožňují vlastní přetvoření původně jevištního žánru do podoby filmové či televizní. Pilka nejprve nabízí soupis pro a proti zfilmované opeře. Proti hovoří například nepřiměřené trvání operních děl a film musí tedy původní skladbu zpravidla zkracovat. Tento problém filmového a operního času považuje Pilka za „nejvážnější rozpor“, který musí být překonáván buď krácením opery, rozvinutím herecké akce, a nebo, a to je nejdůležitější, prací kameramana (respektive režiséra). Vizuální složka na sebe ovšem nesmí strhávat příliš pozornosti, aby se nedostala do konfliktu s hudbou.

Tato otázka sama je složitá, předběžně by však bylo možno stanovit, že kamera by měla zpracovávat zásadně též dějový prostor jako divadlo, ale svými prostředky. Samozřejmě, že je možno volit řadu výjimek, zvláště jsou-li plně funkční. Nesmí ovšem rozbít jednotu dějového prostoru a musí vycházet (i ve střihu) z hudby.⁹⁾

Dále film zbavuje dílo „reprodukční jedinečnosti, především výkonu zpěváka. Hudební emocionalita je tím oslabena“.¹⁰⁾ Výhodou filmového plátna před jevištěm je naopak možnost „dokonalého hereckého projevu“, bohatší výprava scény, jednodušší provedení proměn scény či možnost relativně dokonalého provedení. Pilka píše: „Film musí [...] zbavit herce naturálních projevů zpěváckého výkonu,“¹¹⁾ a navrhuje nahrát celou operu na playback a herecké role obsadit herci, kteří nejsou při hraní rozptylováni zpěvem, na druhé straně zpěváci nejsou při nahrávání rozptylováni hereckou akcí.

Vše směřuje k co možná nejvíce divadelnímu ztvárnění opery v novém médiu a obdobné myšlenky rezonovaly v hudební kritice minimálně další dekádu po uveřejnění Pilkovy článku. Pilkův pragmatický přístup k problémům, jež skýtá inscenace operního představení pro jiné medium, vychází ze základního pohledu na televizi (a v tomto případě i film) jako na nástroj osvěty, jako na *médium* v pravém slova smyslu v roli zprostředkovatele původního díla operního. Výstižná jsou jeho slova:

8) Tamtéž, s. 880.

9) Jiří Pilka, Problém zfilmované opery. *Hudební rozhledy* 9, 1956, č. 19, s. 801.

10) Tamtéž, s. 800.

11) Tamtéž, s. 801.

Na druhé straně však nelze ve zfilmování opery vidět ideál hudebního filmu, jak se kdysi mylně usuzovalo. V podstatě jde o útvar nefilmový a účast filmových složek (přes všechny případné umělecké aspirace) tu slouží jen jako prostředník díla zásadně jiného. Film je tu sdělovacím pomocníkem pro umění, které se vyvíjí, tvoří a řeší na poli jiném. Jinak by snad otázka vypadala u opery komponované přímo pro film, která by nejednu potíž vyřešila. V zásadě by však vzájemný poměr, film–hudba, byl stejný.¹²⁾

V tomto případě Pilka sice mluví o zfilmované opeře, ovšem pro budoucí vztah odborné veřejnosti k hudbě v televizi bude mít jeho postoj velký význam, neboť názor, že filmové či televizní médium „slouží jen jako prostředník díla zásadně jiného“ prostupuje diskuzí o hudbě v televizi po celá 60. léta.

První výraznější studie o hudbě v televizi vzešla přímo z řad pracovníků ČST. V roce 1959 otiskly *Hudební rozhledy* rozsáhlou studii Ludvíka Poděšty „Hudba v televizi“,¹³⁾ v níž se tehdejší vedoucí hudebního vysílání věnuje „budoucím cílům“ hudební dramaturgie televize. Východiskem je široce přijímaný názor, že „televizní divák je k a ž d o d e n n í divák“ a z toho plynoucí „snaha rozvést zájem všech diváků a posluchačů tak, aby jim patřila všechna hudba na obrazovce“.¹⁴⁾ Opět je zde kladen důraz na zprostředkovatelský charakter televize, ovšem Poděst již rozděluje hudební pořady do dvou skupin — na přímé přenosy představení či koncertů a studiově inscenované pořady. Žádá nalezení nového hudebního druhu a volá po formě, „která sice využívá starých osvědčených typů a způsobů, ale přetváří je novými výrazovými prostředky“.¹⁵⁾ Zde je již patrná snaha po hledání specifické televizní umělecké formy.

Sám autor zmíněného článku, dramaturg ČST a autor první československé televizní opery Ludvík Poděst ovšem pokračoval ve stopách ŽENITBY při produkci opery *Apokryfy*, která je stejně jako opera Martinů v podstatě tradiční jevištní inscenací převedenou do televizního studia.¹⁶⁾ Největší předností televize stále zůstává její schopnost nápodoby živého vysílání, a to i v době, kdy je přímý přenos spíše výjimečnou událostí. Jednorázové vysílání pořadů v televizi vzbuzuje „odpovědnost, která — ať na operním jevišti nebo televizní obrazovce — vyvolává u představitelů i publika vždy pocit zdravé bezprostřednosti a vzájemného partnerství“,¹⁷⁾ která je ovšem již na počátku 60. let pouhou iluzí, neboť televizní opery byly vysílány ze záznamu. Tato představa „živosti“ koresponduje s analýzou Philipa Auslandera, který dokazuje, že od počátku existence televize byla jejím nejpodstatnějším atributem iluze bezprostřednosti a schopnosti přenášet události tak, jak se dějí.¹⁸⁾ Konkrétní příklady české a americké produkce *Ženitby*, i Poděstovy *APOKRYFY*

12) Tamtéž, s. 800.

13) Ludvík Poděst, Hudba v televizi. *Hudební rozhledy* 12, 1959, č. 23, s. 968–971 a č. 24, s. 1021–1025.

14) Tamtéž, s. 968.

15) Tamtéž, s. 1025.

16) Recenze prvního vysílání *APOKRYFŮ* otištěna v *Hudebních rozhledech* (N J, Zápas o televizní operu. *Hudební rozhledy* 13, 1960, č. 9, s. 380–381.)

17) J. Kotek, Operní obrazovka, s. 878.

18) „[P]roč televize ‚[pře]jala‘ model reprezentace od divadla? [...] — stejně jako ve svých počátcích film — spíše než od filmu samotného? [...] Odpověď lze hledat v tom, jak byla chápána podstata televize: od počátku byla spojována s ontologií živosti, která má blíže k ontologii divadla než filmu. Podstata televize byla

navozují svým zpracováním efekt jevištní inscenace. Ve všech televizních inscenacích snímají scénu tři víceméně statické kamery zabírající scénu z různých úhlů v detailech či polo-detailech. Jelikož byla americká produkce inscenována živě a bez postprodukce vysílána do éteru, musely být kamery rozestavěny okolo scény tak, aby v žádném ze záběrů neodhalily technické zázemí či ostatní kamery. Jsou tak nevyhnutelně vystavěny do řady či obloku obklopujícího scénu obdobně jako hlediště obklopuje divadelní jeviště. Ani pohled skrz kameru se pak příliš neliší od pohledu diváka usazeného v parteru imaginárního televizního divadla. Živý způsob přenosu byl využíván pochopitelně nejvíce před možností televizního záznamu, ovšem i mnoho pozdějších televizních oper bylo vytvořeno na principu studiové inscenace. To je případ i českého zpracování *Ženitby*, jež je velmi podobné inscenaci NBC, a vytváří tak efekt jevištní či divadelní produkce a totéž lze říci i o *APOKRYFECH*. Ačkoli tedy převažovaly přenosy ze záznamu, povaha produkce byla založena na jevištním inscenování oper. Snímaný obraz byl sice zaznamenáván, což umožnilo zásahy do výsledného vysílání, ovšem mnoho oper stále vznikalo ve studiu, v němž byla opera inscenována obdobně jako na divadelním jevišti — mezi třemi stěnami — a tedy s omezeným pohybem kamer či omezenou výpravou. K těmto operám můžeme přiřadit i další rané československé televizní opery jako například *KALHOTY* Jaroslava Křičky, *OPERU O KOMÍNKU NAKŘIVO POSTAVENÉM* Václava Neumanna či *VĚŠTKYNI* Jiřího Smutného.

Apel dobové kritiky na vzdělávací charakter televizních produkcí se opírá mimo jiné o diktát socialistické ideologie, tak jak je verbalizován například v Zákonu o Československé televizi z roku 1964 či v ideově-tematických plánech Hudební redakce ČST.¹⁹⁾ Tento oficiální diskurz odrážející se v hudební publicistice 60. let spoluurčoval diskuzi o televizní opeře, a tak v dalších dekádách zůstal dominantním atributem televize její reportážní, zprostředkující a osvětový charakter. Představu televize jakožto ideálního nástroje propagace tradičně inscenované opery a „přenosu“ divadelnosti na obrazovky verbalizoval jednoznačně italský režisér a scénárista Mario Lanfranchi (nar. 1927) v nedávno publikovaném rozhovoru: „Při adaptování divadelního díla pro televizi jsem vždy myslel na to, jak by mohla být zachována divadelní příchut' opery a jak ji předat divákovi. Jednoduše šlo o to proměnit jeho obývací pokoj v malé divadlo a ‚svést‘ ho pomocí všech možných technických triků.“²⁰⁾ Koncept televize jakožto nástroje osvěty je platný dodnes, jak ukazuje legislativou uzákoněné poslání České televize „sloužit vzdělávání, výchově mladé generace a přispívat k zábavě diváků“ či debata, jež proběhla v rámci festivalu Dny nové opery Ostrava 26. 6. 2012 v Divadle Jiřího Myrona v Ostravě, a na níž mluvili režisér Jiří Nekvasil

spatřována v její schopnosti přenášet události v okamžiku, kdy se dějí, nikoli ve schopnosti filmu nahrávat je a zachovávat pro pozdější sledování.“ Philip Auslander, *Liveness (Performance in a Mediatized culture)*. London-New York 1999, s. 12.

19) „§1 Československá televize svou činností založenou na politice Komunistické strany Československa provádí masově politickou a výchovnou práci, podporuje tvůrčí iniciativu lidu a přispívá k dovršení kulturní revoluce“, ze Zákonu o Československé televizi ze dne 31. ledna 1964. „Uvádění hudebních děl v televizi se bude v roce 1963 opírat o zásadu, že právě televize může aktivním a kladným působením na ideovou a estetickou výchovu diváků [...] nejlépe napomáhat pracujícímu člověku v jeho všestranném a harmonickém rozvoji [...]“, Ideový plán programu 1963, Ve-2 78, Archiv ČT.

20) Jan Švábencík, *Westerny v opeře a divadlo v obývacíku*. Rozhovor s Mariem Lanfranchim. *Cinepur* 19, 2012, č. 82 (červenec–srpen), s. 68.

a dramaturg ČT Vladimír Strakoš o televizní opeře jako o nástroji propagace tradiční divadelní inscenace opery.

Televizní opera jako svébytná umělecká forma

Oproti studiově inscenovaným operám představují pořady vytvořené s výrazným podílem post-produkční práce zcela odlišný typ televizní opery. Postprodukční technika umožňuje kamerám snímat scénu z více úhlů a vizuálně tak simulovat reálné prostředí spíše než divadelní výpravu. Postprodukce přináší televiznímu zpracování opery možnost využití dalších výrazových prostředků, možnost kombinování médií i aplikace televizních a filmových efektů. Za příklad práce s obrazem v takto pojaté produkci může posloužit opera Václava Kašlíka *KRAKATIT*, která po svém uvedení vzbudila vlnu volání po svébytné hudebně-televizní formě.²¹⁾ V této opeře hrají důležitou úlohu sekvence znázorňující delirium a halucinace hlavní postavy ing. Prokopa, které jsou vizuálně reprezentovány manipulací a fragmentací obrazu. Prolínáním filmových záběrů exteriérů a záběrů chemických rovnic snímaných v televizním studiu vzniká vizuální komentář k vlastní naraci dramatu a generuje se zde nový význam, možnost nového čtení. Vizuální efekt je v tomto typu studiové televizní opery s podílem postprodukce použit pro vytvoření významu nebo komentáře k hudebnímu proudu. Díky postprodukci a možnosti inkorporace filmových záběrů do vizuální složky televizní opery se otevírá cesta k televiznímu opernímu filmu. Ten je ve své podstatě totožný s televizní studiovou inscenací, ovšem liší se v podílu užití realisticky pojatých záběrů. Jejich charakteristickým rysem je snaha po obrazové hodnověrnosti (často se vyskytují záběry exteriérů) spíše než uměle vyhlížející studiová práce s televizní kamerou. Za příklady mohou sloužit opery *VĚČNÝ FAUST* či *RAKOVINA VŮLE*, jež jsou obě zpracovány relativně „realistickou“ vizualizací skutečnosti, do které místy zasahují televizní efekty manipulace obrazu.

Ještě dál se od operního konceptu vzdalují experimentálně pojaté televizní hudební filmy, jejichž výrazným autorem v českém prostředí byl režisér Pavel Hobl. Jeho *ANTIGONA*, na hudbu Iši Krejčího, byla vysílána v ČST v roce 1964 a pokračuje v nastíněném trendu rozšiřování užití vizuálních efektů a kombinace médií. Na rozdíl od výše zmíněných typů produkce, Hoblova *ANTIGONA* nevyužívá ani nápodobu reálného prostředí, ani jeviště postaveného v televizním studiu a rezignuje na přejímání divadelních inscenačních technik, jak činí televizní studiové inscenace, stejně jako na nápodobu filmových postupů, jaké používá televizní operní film. Hobl využívá obrazu jako komentáře k hudebnímu proudu, a to vlastními, televizními prostředky.

Opery *ŽENITBA* i *KRAKATIT* představují zvukovou a obrazovou složku filmu ve zdánlivě jednotě simultánní prezentaci obrazu herce-zpěváka a zvuku jeho hlasu. Tím se předešlé produkce blíží divadelnímu provedení opery. V *ANTIGONĚ* je tato jednota záměrně narušována za využití různých médií a efektů: filmovaných sekvencí, herců snímaných ve studiu, sekvencí ve stylu *Laterna Magika*, manipulovaných filmových či televizních záznamů atd. V úvodu *ANTIGONY*, po prologu Radovana Lukavského, začíná sbor s opakovanou

21) Jaroslav Volck, Dvoji operní podoba Krakatitu. *Hudební rozhledy* 14, 1961, č. 7, s. 296–298.

deklamací fráze „Vůle lidská je nic“, doprovázené sekvencí záběrů z dokumentárních filmů. Jediné body synchronizace²²⁾ audio-vizuálního proudu v této sekvenci jsou stříhy obrazu přesně korespondující s hudebním partem a výrazné akce v obraze synchronizované s výraznými akcemi hudebními, např. exploze = forte úder orchestru. Tyto body synchronizace jsou jedinými indiciemi signalizujícími, že viděný obraz a slyšený zvuk fungují v rámci stejného narativu. Toto spojení je však dostatečně silné na to, aby ustavilo viděné a slyšené do vzájemného vztahu komentáře. To je zásadní rozdíl oproti operám pracujícím se zvukem a obrazem v tradiční, kvazi-divadelní souhře a jednotě. Při sledování *ANTIGONY* jsme si stále vědomi, že tato jednota není vždy samozřejmá ani zaručená.

Po úvodu následuje Kreontův monolog. Zásadní je způsob, jakým je Kreon v celé opeře zobrazen, totiž jako obrovská ústa v barvách filmového negativu. Až do samého závěru opery vidíme jen jeho zpívající ústa. To je další z bodů, v nichž se televizní experiment odlišuje od realističtější pojatých zobrazení (ať již napodobujících divadelní výpravu či reálné prostředí) tradičně inscenovaných oper. Televizní médium zde opět využívá vlastních specifických možností k produkovaní významů, a to ustavením obrazu a zvuku do vztahu komentáře. Vizualně se tato experimentální produkce evidentně vzdaluje jevištně prováděné opeře, s jejímiž estetickými principy pracují televizní studiové inscenace. Jaromír Průša, dramaturg hudební redakce ČST v době vzniku této opery, označil televizní zpracování *ANTIGONY* za výjimečný počín: „To není v našem běžném repertoáru a v našem běžném plánu jedno z děl, které zapadá do uzavřeného dramaturgického plánu, to byl experiment po všech stránkách.“²³⁾ A Tomislav Volek k jeho zpracování trefně poznamenal:

Všechny zfilmované či v televizi inscenované opery se zatím musely spokojit s jakýmsi kompromisem mezi dvěma konvencemi: jevištního kusu a filmu. Filmová zpracování tíhla k velkolepě nakaširované podívané a sladkorealistické iluzi, televize pracně vybírala skladby komorního rázu, skromné v požadavcích na prostor, kompars atd. V této situaci dostávalo vynikající hudební dílo svou filmovou či televizní podobu ne proto, že by si ji samo diktovalo jakožto nejlepší možný způsob své realizace, ale z důvodů, které byly zcela mimo ně: společensko-funkčních, technických, komerčních aj. [...] Jenomže je také možné jít nad to, o stupeň výš, vytvořit z podmínek, jež dnes tvůrci společně dává moderní technika a myšlenkový rezervoár kulturních dějin lidstva nikoli už pouze užitečný kompromis, nýbrž nové dílo. A to dokázal Hobl svou „filmovou operou“. (Mimochodem: i ony citelné terminologické potíže potvrzují, že máme co dělat s jevem novým, pro který zatím nemáme přichystanu škatulku.)²⁴⁾

Volekův poukaz na dosavadní roli televize jako zprostředkovatele „jevištního kusu“ v opozici vůči „novému dílu“ vytvořenému moderní technikou odhaluje základní dva

22) Body synchronizace jsou momenty těsné koordinace vizuálních a akustických akcí, které díky jejich simultánnímu výskytu vnímáme jako sounáležitě, tvořící jednotu a jako svým způsobem autentické. Viz Michel Chion, *Audio-vision. Sound on screen*. New York: Columbia University Press 1990.

23) Anon., *Iša Krejčí: Antigona. Diskuse o televizním filmu režiséra Pavla Hobla*. Praha: Svaz československých divadelních a filmových umělců 1964, s. 5.

24) Tomislav Volek, *Dějství je pradávna báje.... Hudební rozhledy* 16, 1964, č. 14, s. 585.

koncepty žánru televizní opery, jimiž jsou jednak převedení jevištní akce na televizní obrazovku, jednak hudebně-televizní film pracující svými prostředky a vztahující se jen volně k estetickým normám scénické opery.

Polemicky reagoval na Volkovu oslavu ANTIGONY Vladimír Bor, který opeře vytýkal její odtržení od scénické výpravy a zkresení původního díla Iši Krejčího:

Úprava Antigony byla označena jako televizní opera. Ale opera sama nebyla vůbec inscenována, její děj, drama a konflikty postav zůstaly za obrazovkou, na které se promítala jen tu a tam umělecky zajímavá montáž několika trikově deformovaných záběrů. [...] Ať už byly záměry televizních autorů sebelepší, nepřiblížili Krejčího dílo divákům; tento jistě nesnadný úkol vlastně obešli a — což je na věci nejsmutnější — odradili asi dost diváků na delší dobu od vážných hudebních programů a od pojmu opera. Hudební záznam skladby [...] jen povzbudil přání poznat Krejčího Antigonu plně a nezkresleně.²⁵⁾

Zdá se, že hlavním předmětem polemiky je identita operního díla jako takového a možnosti interpretace opery režijní prací. Jak Vladimír Bor v citovaném textu, tak Václav Holzknecht²⁶⁾ považují za největší chybu televizní ANTIGONY zastínění původní intence Krejčího díla, zatímco Volek a posléze Dušan Havlíček považují televizní zpracování opery za zcela nové dílo, které odráží intenci režiséra Pavla Hobla. Bor a Holzknecht také hájí „každodenního diváka“, pro kterého byla podle jejich slov ANTIGONA příliš nesrozumitelnou:

Především se domnívám, že televize mající u nás nejširší obecnost, musí s ním počítat a musí na ně myslet při každém programu. Tím nechci říci, že by se měla zaměřovat na programy jen populární a lehké, nýbrž na dobře uváženou propagaci dobrého umění. [...] Špatně volené dílo — třeba vynikající — na něž posluchači nejsou připraveni a na něž nestačí, je může odradit nadlouho nebo i navždy od vážného umění vůbec.²⁷⁾

Touto polemikou nad Hoblovou ANTIGONOU kulminovala debata kritiků o funkci vážné hudby v televizi. Volek a Havlíček poukazovali na nemožnost substituce divadelního zážitku skrze televizní nápodobu divadelního představení a zároveň volali po specifické hudebně-televizní tvorbě nevztahující se k jevištně inscenované opeře. Dušan Havlíček píše o důsledcích vysílání pro „každodenního diváka“, které by fakticky znamenalo vyloučení vážné hudby z programu televize: „Pamatujeme dobře, jak před několika lety právě pod heslem: televize pro všechny bylo zrušeno hudební oddělení jako zbytečné a vážná hudba se z vysílání téměř vytratila.“²⁸⁾ A Volek navazuje: „jak ukazují první sociologické

25) Vladimír B o r, Ztracená příležitost. *Hudební rozhledy* 16, 1964, č. 14, s. 586.

26) Václav H o l z k n e c h t, Krejčího nebo Hoblova?. *Hudební rozhledy* 16, 1964, č. 14, s. 587–588.

27) Tamtéž, s. 587.

28) Dušan Havlíček, Spor nejen o Antigonu. *Kulturní tvorba* 2, 1964, č. 40, s. 4.

výzkumy, vyznačuje se tento vztah nepřímou úměrou: častý televizní divák má k umělecké hudbě menší vztah než ten, který televizi nesleduje, a naopak.²⁹⁾

Současně s kritikou zprostředkovatelské a výchovné role televize přináší debata o ANTIGONĚ odpověď na touhu po svébytné televizní hudební formě. Ačkoli Volek píše jednoznačně, že „Hoblovo Concertino a nyní i Antigona jsou tvůrčími činy,³⁰⁾ dramaturg hudební redakce ČST Jaromír Průša komentuje experiment s ANTIGONOU pragmaticky:

Na televizi se budeme vždycky dívat doma v bačkorách, ale do divadla chodíme jako do společenského prostředí. Jsem přesvědčen o tom, že vlastní vývoj a vlastní odrazisté pro základní vytváření nových prostředků reprodukčních i tvůrčích bude spíš v těch společenských složkách, spíš v divadle než v televizi. [...] Umělecké dílo totiž nepůsobí jednorázově, ale působí tím, že žije ve společnosti. A v televizi umělecké dílo nemůže žít, tato možnost postupného žití je nesmírně obtížná. [...] Myslím vždy, že právě v divadlech, koncertních síních apod. dochází k postupnému ukájení kulturních potřeb a umělecké dílo tam má možnost žít. Toto postupné rezonování bude rozhodující pro vývoj umění a ne prostředky, které jsou sice nesmírně sdělné, ale nakonec jen sdělovací.³¹⁾

Tímto tvrzením uzavírá Průša celou polemiku o televizní opeře, neboť volání po svébytné formě hudebně-televizního díla bylo vyslyšeno, ovšem nevzniká nový svébytný umělecký druh, jak si představovala hudební kritika počátkem 60. let. Hoblova ANTIGONA a diskuze jí vyvolaná znamená milník v debatách publicistů o funkci hudby v televizi. Po uznání experimentu jakožto jedné z možností nevyvolaly další avantgardní počiny v televizní tvorbě obdobné reakce. Debata nad ANTIGONOU byla střetem dvou estetických koncepcí o podstatě uměleckého díla. Její kritici, považující za operní dílo jeho notovanou podobu zachycenou v partituře a jevištní podání, nutně protestovali proti Hoblově úpravám a pojetí, které se neopírá o estetiku jevištní inscenace. Obhájcí pak zastávali názor chápající každou inscenaci opery za jedinečné umělecké dílo neodvislé od imaginárního, dokonalého díla prostředkovaného partiturou. Ačkoli debata nerozřešila otázku po podstatě uměleckého díla, publicistický diskurz následujících let si přivlastnil ideu televize jakožto zprostředkovatele a dal za pravdu slovům Jaromíra Průši o nemožnosti vytváření specificky televizních uměleckých děl rezonujících ve společnosti na stejné úrovni, na jaké to dokáže divadelní inscenace. V tomto duchu píše také Jan Trojan více než 35 let po vzniku první televizní opery:

Vysílání přenosů z divadla je atraktivní bezprostředností záběrů, náročnější jsou televizní inscenace pořizované ve studiu, při nichž lze využít jednak novým způsobem scénického prostoru, jednak dotáček v exteriérech. Odtud je jen krok k televizní opeře [...], specifickému oboru, který dosud nenašel svou tvář, ale má nedožité možnosti do budoucna.³²⁾

29) Tomislav Volek, Po jedenácti letech začátků.... *Hudební rozhledy* 16, 1964, č. 16, s. 681.

30) Tamtéž, s. 683.

31) Anon., *Iša Krejčí: Antigona*, s. 31.

32) Jan Trojan, *Operní slovník věčný*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1987, s. 214.

Je evidentní, že Jan Trojan v citovaném textu pokládá studiovou inscenaci za předstupeň žánru zcela specifického pro televizi. Pouhý přenos divadelních technik na televizní obrazovku není chápán jako specifický televizní druh. Zároveň je však zřejmé, že ani natolik svérázná televizní produkce, jakou představovala Hoblova inscenace *ANTIGONY*, neurčila „tvář“ tohoto žánru. Trojanův výrok tak potvrzuje, že publicisty 60. let žádaná „specifická televizní umělecká forma“ je silně abstraktní představou, za níž stojí spíše otázka po identitě uměleckého díla, než konkrétní technika realizace hudebního pořadu pro televizi.³³⁾

Závěr

Odborná veřejnost očekávala od televize v ČSR jednak osvětové působení — měla fungovat jako zprostředkovatel operních děl, tedy vysoké kultury —, jednak vznik nového uměleckého druhu. Ale jelikož se televize nestala reprezentantem jisté společenské prestiže (možná s výjimkou počátku televizního vysílání začátkem 50. let), nebyly ani televizí poskytované a jí produkováné pořady chápány jako produkty vysoké kultury, tedy, slovy Pierra Bourdieu, nezprostředkovávají svým recipientům kulturní kapitál. Téma hledání specificky televizní inscenace opery bylo kritikou posléze opuštěno a spor o identitu hudebního díla, který naznačila debata nad *ANTIGONOU*, nebyl dosud rozřešen, neboť se oba diskurzy míjejí ve svých argumentech.

Paralelně s diskuzí odborné veřejnosti, staly se televizní opery na tři desetiletí stálou položkou v dramaturgii ČST a jejich rozdílná zpracování sledují proměňující se estetické normy kladené na televizní pořady v průběhu let. Proměnu přístupu televize k programové náplni popisuje Pierre Bourdieu takto:

Televize v 50. let chtěla být kulturní a používala svůj monopol k tomu, aby všem vnucovala produkty s kulturními nároky (dokumenty, adaptace klasických literárních děl, kulturní debaty atd.), a formovala tak vkus široké veřejnosti; televize 90. let se snaží o jeho využívání a podbízení se tomuto vkusu, aby zasáhla co nejširší publikum, tím, že nabízí divákům primitivní produkty [...].³⁴⁾

Tento postřeh odpovídá situaci československé televizní opery a postihuje proměnu produkce v průběhu let — od „náročných“ (v rámci možností ideologického diktátu) avantgardně laděných pořadů a snímků zprostředkujících divákům díla „vysoké kultury“ v 60. letech přes filmově pojaté opery let 80., k téměř úplnému vymizení operního žánru z televizní obrazovky 90. let (s čestnými výjimkami pokusů Opery Furore a mála dalších).

33) Podobný závěr předkládá Barnesová: „[Televizní opera] si nikdy nevytvořila identitu samostatného umění ani distinktivní rysy.“ Viz J. Barnes, *Television opera*, s. 98.

34) Pierre Bourdieu, *O televizi*. Brno: Doplněk 2002, s. 45.

Bc. Martin Ledvinka (1988)

Jako student magisterského programu na Ústavu hudební vědy FF UK se zabývá konfrontací hudby a obrazu v televizních a filmových dílech z historického i analytického hlediska. V současnosti pracuje na studii o hudebních filmech režiséra Pavla Hobla. (Adresa: martin-ledvinka@seznam.cz)

Citované televizní a filmové opery:

Antigona (Pavel Hobl, 1964), *Apokryfy* (Václav Kašík, 1960), *Dalibor* (Václav Krška, 1956), *Kalhoty* (Jiří Nesvadba, 1962), *Krakatit* (Václav Kašík, 1962), *Opera o komínku nakřivo postaveném* (Václav Hudeček, 1967), *Marriage: A Quite Unbelievable Story, The* (Peter Herman Adler, 1953), *Věčný Faust* (Jaromil Jireš, 1985), *Rakovina vůle* (Jaromil Jireš, 1989), *Ženitba* (Přemysl Freiman, Karel Berman, 1960).

PŘÍLOHA

Soupis televizních oper ČST do roku 1989

Následující soupis televizních oper je založen na existující literatuře věnující se danému tématu a zároveň na mém výzkumu v Archivu České televize (ČT), kde jsou uloženy všechny níže uvedené pořady. Všechny televizní opery zmíněné v literatuře se mi podařilo dohledat, kromě opery Julia Kowalského *SLAVNOST LAMPIONŮ*, kterou zmiňuje Bertz-Dostalová.³⁵⁾ Opera Milana Jíry *STVOŘITEL BUDOUCNOSTI* je zmiňována *Slovníkem české hudební kultury*,³⁶⁾ ovšem jak uvádí Bertz-Dostalová, její realizace nebyla nikdy potvrzena.³⁷⁾ Přes veškerou mou snahu je možné, že seznam není úplný.

V soupisu eviduji nejen produkce oper komponovaných pro televizi, ale také zpracování oper soudobých skladatelů a existuje tak možnost, že autoři hudby měli šanci zasahovat do procesu televizního inscenování. Živé přenosy a inscenace kusů tradičního operního kánonu tento seznam pomíjí, a proto nevypovídá nic o fenoménu přenosů ze studia ČST, z divadelních inscenací, ani o operní tvorbě v televizi jako takové. Seznam byl vytvořen s cílem pojmut kontext televizní opery tvořené v ČST, a proto ponechává stranou fenomény jiného druhu.³⁸⁾

Seznam televizních oper ČST do roku 1989:

Podtržené opery byly komponovány pro televizní zpracování.

NÁZEV: rok výroby; autor hudby; režie; námět; interpreti; dostupnost záznamu; poznámky (druh produkce); literatura (prameny a zmínky v dobové literatuře);

ŽENITBA: 1960; hudba B. Martinů (1890–1959); rež. P. Freiman a K. Berman; interpreti Orch. Státního divadla v Brně; záznam v ČT a v Institutu Bohuslava Martinů; studiová inscenace; liter. Milan K a r p í š e k, *Ženitba na obrazovkách. Hudební rozhledy* 13, 1960, č. 5, s. 203;

APOKRYFY: 1960; hudba L. Poděšť (1921–1968); rež. V. Kašlík; námět K. Čapek; záznam v ČT (film); studiová inscenace; opera má tři části: O úpadku doby, Svatá noc, Romeo a Julie, ČT dostupné jen první dvě části; liter. N J, *Zápas o televizní operu. Hudební rozhledy* 13, 1960, č. 9, s. 380; Jan T r o j a n, *Stručné dějiny opery z hudebně dramaturgického hlediska*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1986, s. 144;

35) H. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen*, s. 353–354.

36) Jiří Fu k a č, *Televizní opera*. In: Jiří V y s l o u ž í l – Jiří F u k a č (eds.), *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon 1997, s. 925.

37) H. Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen*, s. 215.

38) Soupis všech operních inscenací v ČST do roku 1983 vypracoval Vít Mikeš (Vít M i k e š, *Opera v Československé televizi*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy 1985.).

(STVOŘITEL BUDOUCNOSTI): 1960; hudba M. Jíra; nerealizováno; liter. H. Bertz - Dostal, *Oper im Fernsehen*, s. 215; Jiří Fuča, Televizní opera. In: Jiří Vysloužil - Jiří Fuča (eds.), *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon 1997, s. 925;

(REPORTÁŽ PSANÁ NA OPRÁTCE): 1961; hudba I. Vyhnálek; námět J. Fučík; záznam ztracený; pravděpodobně studiová inscenace s postprodukcí; podrobné libreto otištěno v časopisu *Divadlo* (*Divadlo* 12, 1961, č. 9, s. 641.); liter. H. Bertz - Dostal, *Oper im Fernsehen*, s. 488–489;

KRAKATIT: 1962; hudba V. Kašlík (1917–1989); námět K. Čapek; záznam v ČT (film); studiová inscenace s postprodukcí; liter. H. Bertz - Dostal, *Oper im Fernsehen*, s. 336–337; Václav Kašlík, *Jak jsem dělal operu*. Praha: Panton 1987; J. Trojan, *Stručné dějiny*, s. 142; Jaroslav Volek, Dvojí operní podoba Krakatitu. *Hudební rozhledy* 1961, s. 296–298;

KALHOTY: 1962; hudba J. Křička (1882–1969); rež. J. Nesvadba; záznam v ČT (VHS); studiová inscenace; liter. H. Bertz - Dostal, *Oper im Fernsehen*, s. 370–371;

(HŘÍŠNÁ VES DALSKABÁTY): 1962; hudba J. Smutný (1932); záznam ztracený; liter. H. Bertz - Dostal, *Oper im Fernsehen*, s. 451–452. Antonín Sychra, Dalskabáty jako opera v televizi, *Hudební rozhledy* 15, 1962, č. 21, s. 913;

(SLAVNOST LAMPIONŮ): 1963; hudba J. Kowalski (1912–2003); záznam nedohledán; liter. H. Bertz - Dostal, *Oper im Fernsehen*, s. 353;

ANTIGONA: 1964; hudba I. Krejčí (1904–1968); rež. P. Hobl; záznam v ČT; filmová opera/experiment; jevištní premiéra 1933, přepracováno 1959–62. Zlatá nymfa za nejlepší dramatickou úpravu pro televizi na MTF Monte Carlo 1965; liter. Anon, *Iša Krejčí: Antigona. Diskuse o televizním filmu režiséra Pavla Hobla*. Praha: Svaz československých divadelních a filmových umělců 1964; H. Bertz - Dostal, *Oper im Fernsehen*, s. 358–362; Vladimír Bor, Ztracená příležitost. *Hudební rozhledy* 16, 1964, č. 14, s. 586; Vladimír Bor - Václav Holzknecht, O Antigone v televizi, *Hudební rozhledy* 16, 1964, č. 18, s. 796; Dušan Havlíček, Spor nejen o Antigonu. *Kulturní tvorba* 1964, č. 40, s. 4–5; Václav Holzknecht, Krejčího nebo Hoblova?. *Hudební rozhledy* 16, 1964, č. 14, s. 587–588; Tomislav Volek, Dějství je pradávna báje.... *Hudební rozhledy* 16, 1964, č. 14, s. 585–586;

OPERA Z POUTI: 1964; hudba E. F. Burian (1904–1959); rež. L. Čechová (1928); záznam v ČT (TRC); studiová inscenace; jevištní premiéra 1956;

VĚŠTKYNĚ: 1966; hudba J. Smutný (1932); rež. I. Paukert; námět K. Čapek; záznam v ČT (TRC); studiová inscenace s postprodukcí; jevištní premiéra 1962; liter. H. Bertz - Dostal, *Oper im Fernsehen*, s. 452–454;

ODYSSEŮV NÁVRAT: 1966; hudba J. Berg (1927–1971); rež. F. Kaucký; záznam v ČT (DVD); studiová inscenace s postprodukcí/experiment; jevištní premiéra 1962; liter. František Hrabal, Odysseus v nás, *Divadlo* 16, 1965, č. 2, s. 41–50; J. Trojan, *Stručné dějiny*, s. 145; Petar Zapletal, sloupek Televize, *Hudební rozhledy* 18, 1966, č. 23–24, s. 731;

OPERA O KOMÍNKU NAKŘIVO POSTAVENÉM: 1967; hudba V. Neumann (1931–2006); rež. V. Hudeček; záznam v ČT (film); studiová inscenace; liter. H. Bertz - Dostal, *Oper im Fernsehen*, s. 401–403. Pavel Skála, sloupek Televize, *Hudební rozhledy* 20, 1968, č. 7, s. 202;

KOLOTOČ: 1967; hudba V. Trojan (1907–1983); rež. V. Hudeček; záznam v ČT (VHS); studiová inscenace s postprodukcí; jevištní premiéra 1939;

GENESIS: 1969; hudba Zbigniew Wiszniewski (1922–1999); rež. P. Hobl; interpreti Rýnský komorní orchestr, Kühnův smíšený sbor, Balet Praha; záznam v ČT (VHS); televizní oratorium/experiment; cena ITF Monte-Carlo 1969, barevné, koprodukce s ZDF; liter. H. Bertz - Dostal, *Oper im Fernsehen*, s. 504–505.

MILOVNÍCI: 1969; hudba D. Savič; rež. F. Žižek; záznam v ČT (DVD); studiová inscenace s postprodukcí; koprodukce s Televizí Lublaň; liter. L. A., *Milovníci v televizi*, *Hudební rozhledy* 21, 1969, č. 17, s. 520;

ČEKÁRNA: 1970; hudba J. F. Novák (?); rež. J. Bělka; záznam v ČT (VHS); studiová inscenace s postprodukcí;

BALADA O LÁSCE: 1970; hudba J. Doubrava (1909–1960); rež. V. Polák; libreto Jan Wenig; animace Miroslav Kučera; záznam v ČT (negativ filmu); animovaná televizní opera/experiment; loutková inscenace, barevné, jevištní premiéra 1962;

KLÍČ: 1971; hudba I. Jirásek; rež. Z. Kubeček; záznam v ČT (VHS); studiová inscenace s postprodukcí; jevištní premiéra 1970;

OČI: 1974; hudba J. Boháč (1929–2006); rež. V. Hudeček; záznam v ČT (VHS); studiová inscenace s postprodukcí; liter. J. Trojan, *Stručné dějiny*, s. 143;

RODINA TARASOVA: 1975; hudba D. Kabalevskij (1904–1987); rež. I. Kotrč; záznam v ČT (film); kompozice 1947–1950;

POHÁDKY Z LESA: 1977; hudba P. Blatný (1931); rež. J. Novák; záznam v ČT Ostrava (VHS);

LABUTÍ PÍSEŇ: 1979; hudba J. Pauer (1919–2007); rež. I. Hylas; záznam v ČT Ostrava (VHS); jevištní premiéra 1974;

PROMĚNY PROMÉTHEOVY: 1981; hudba O. Mácha (1922–2006); rež. J. Bonaventura, A. Rezek; záznam v ČT (VHS); televizní operní film;

INZERÁT: 1982; hudba V. Felix (1929); rež. L. Štros; záznam v ČT (VHS); studiová inscenace s postprodukcí; jevištní premiéra 1977;

ATLANTIDA: 1983; hudba K. Horký (1909–1988); rež. M. Peloušek; záznam v ČT Ostrava (VHS); jevištní premiéra 1983;

ZVÍŘÁTKA A PETROVŠTÍ: 1983; hudba J. Boháč (1929–2006); rež. J. Bonaventura; záznam v ČT (VHS); dětský televizní film;

VĚČNÝ FAUST: 1985; hudba L. Fišer (1935–1999); rež. J. Jireš; záznam v ČT (VHS); televizní operní film;

SPOR O BOHYNI: 1986; hudba J. Hanuš (1915–2004); rež. A. Moskalyk; záznam v ČT (VHS); studiová inscenace s postprodukcí;

MOST PRO KLÁRU: 1987; hudba J. F. Fischer (1921–2006); rež. T. Šimerda; záznam v ČT (VHS); televizní operní film;

RAKOVINA VŮLE: 1989; hudba J. Filas (1955); rež. J. Jireš; námět R. John (Memento); záznam v ČT (VHS); televizní operní film.

SUMMARY

Television Opera in the Czechoslovak Television *Between Mediation and Creative Act*

Martin Ledvinka

The study focuses on the history and reception of the genre of television opera in former Czechoslovakia from the first pieces made in the early 1960s up to the year 1989. Two main concepts in the production of television opera are introduced in the text: 1) the concept of television opera as a mediator of an existing opera work and/or as a means of cultural enlightening the so-called "masses" or "everyday" audience, and 2) the concept of television opera as a "distinctive form of art" which makes use of the specific means of television. The concepts emerge from a description of specific television operas produced by Czechoslovak television during the period under study and, at the same time, are expressed in texts written by critics of the period. The study analyzes articles written by these critics in the journal *Hudební rozhledy* from 1959 to 1969, a period which witnessed the most intense debates on the phenomenon of opera in television. Appended to the study is a list of television operas produced by Czechoslovak television up to the year 1989.

Translated by Jan Hanzlík

Jan Hanzlík

Přenosy z Metropolitní opery nastavují laťku českým divadlům

Rozhovor s Martinem Cikánkem

Martin Cikánek M. A. vystudoval hudební management na HAMU a Arts Management na katedře kulturní politiky a managementu City University v Londýně. Ve svých diplomových pracích se na obou školách věnoval analýze dat, která shromáždil v rámci marketingových průzkumů operního publika v Praze. V sezóně 2006/2007 absolvoval pod vedením Michaela M. Kaisera prestižní stáž Arts Management Fellowship Centra Johna F. Kennedyho ve Washingtonu, D.C.¹⁾ Podílel se mimo jiné na organizaci festivalu hudebního divadla Opera, byl vedoucím výzkumného projektu Mapování kulturních a kreativních průmyslů v ČR, nyní působí jako vedoucí koncertního oddělení Pražské komorní filharmonie. Je průkopníkem v oblasti distribuce přímých přenosů z newyorské Metropolitní opery do kin ve středo a východoevropských zemích. Jeho společnost Cikánek management, s. r. o. v současné době licencuje do kin na východ od Berlína vedle Metropolitní opery také přímé přenosy z moskevského Bolšojgo těatru, Národního divadla v Londýně a právě uvádí na trh novou přenosovou sérii s názvem Exhibition ze světových galerií a výstav, v nejbližší době např. z výstav Edvarda Muncha v Oslu či Jana Vermeera v Londýně.²⁾

— — —

1) Nyní DeVos Arts Management Institute.

2) Do konce sezóny 2012/13 fungovala firma Cikánek management, s. r. o. především jako zprostředkovatel licence pro kina Aero a Světozor v Praze a následně i pro distribuční společnost Aerofilms. Zároveň se zajišťováním licencí se Cikánek management s. r. o. věnovala také budování sítě kin nejen v ČR, ale především v dalších středo a východoevropských zemích, do kterých jsou přenosy uskutečňovány. Od sezóny 2013/14 společnost Cikánek management s. r. o. postupně přebere i většinu dosavadních aktivit realizovaných distribuční společností Aerofilms a své vlastní aktivity podstatně rozšíří nad rámec zprostředkovávání licencí a budování sítě přenosových kin. (Doplňující poznámka Martina Cikánka.)

Jak jste se dostal k přímým přenosům z Metropolitní opery?

Metropolitní opera začala s přímými přenosy v době, kdy jsem byl v USA. Prvním představením byla *Kouzelná flétna*, která se přenášela 30. prosince 2006, a to do přibližně 60 kin pouze na severoamerickém kontinentu. V únoru roku 2007 jsem pak byl na European Opera Days v Paříži, což je setkání evropských operních manažerů. Manažer Metropolitní opery Peter Gelb tam prezentoval projekt přímých přenosů a hledal partnery ke spolupráci. Účastníci setkání se tomu projektu tehdy spíš vysmáli, což jsem si vysvětloval odlišnou mentalitou Evropanů a Američanů projevující se nejen jejich přístupem k opeře. Evropa má dlouhou historii, která všechno relativizuje a zpomaluje, v USA je vývoj jednodušší a rychlejší, někdy až moc. Evropští manažeři se na přímé přenosy dívali ze svého úhlu pohledu: opera v televizi nikdy moc nefungovala, trh s operními DVD je elitním segmentem, který nepředstavuje významný zdroj zisků. Evropa je plná operních domů a zajít si na operní představení tady není zas takový problém, i cena vstupenek na operní představení je zde obecně nižší než v USA. Evropské operní domy získávají dotace z veřejných zdrojů, zatímco v Americe dostávají pouze dary od donátorů, a musejí tedy s penězi hospodařit jinak, víc zvažovat zisky a ztráty a vyhledávat příležitosti. A právě ztráty byly jednou z motivací pro iniciaci projektu přímých přenosů. Po 11. září 2001 Metropolitní opeře dlouhodobě klesaly tržby. Jednak byla Met považována za jeden z teroristických cílů, jednak se přestalo tolik cestovat — mimo jiné i do New Yorku — a návštěvnost poklesla. Gelb chtěl pokles tržeb zvrátit, což se mu — mimo jiné i díky přímým přenosům — povedlo.

Na rozdíl od většiny účastníků toho setkání v Paříži už jsem s přímými přenosy měl přímou osobní zkušenost z USA, a zajímaly mě. Gelba jsem tehdy v Paříži oslovil a pak ve zbytku sezóny jezdil z D.C. na jednání do New Yorku, kde se mi podařilo vyjednat licenci pro Českou republiku. Po návratu do Čech jsem zkoušel kontaktovat různá kina, a Kino Aero se rozhodlo, že do toho půjde. Bylo tehdy vlastně jediné, které nápad s operními přenosy nepovažovalo za úplný nesmysl. Tehdy jsme očekávali, že by na přenosy mohli chodit studenti operního zpěvu z HAMU. Osobně jsem očekával, že se z přenosů stanou příjemné večery s kamarády, kde se podíváme na představení Metropolitní opery a dáme si k tomu víno. Okamžitý zájem publika však předčil i ty nejdivočejší sny, jak by se celá věc mohla vyvíjet. Vstupenky do Aera byly okamžitě vyprodané, na přenosy jezdili lidé až z Ostravy, začala se ozývat další kina. Projekt se začal rozrůstat, a to i mimo hranice ČR.

Jaké výhody mají přímé přenosy pro Metropolitní operu a pro kina?

Na začátku byly přímé přenosy pro Metropolitní operu ztrátové, to se postupem času ale zlepšilo. Na konci roku 2012 bylo na přenosy z Met celosvětově prodáno přes 10 milionů vstupenek. Několik posledních sezón Met prostřednictvím přenosů dvoj až trojnásobně převýšila počet diváků, kteří navštíví její představení přímo v Lincolnově centru. Met má roční rozpočet 300 milionů dolarů, příjem z přímých přenosů se pohybuje okolo 20 až 30 milionů dolarů. Kromě finančního přínosu je tu i význam marketingový: o Metropolitní opeře se ví díky přenosům všude ve světě. A marketing se týká i konkrétních umělců. Na začátku ledna jsem byl v New Yorku, kde Peter Gelb hodně mluvil o Anně Netrebko. Už dlouho je hlavní tváří přenosů a, když začínala být světovou divou číslo jedna, její věhlas a popularita přenosů se začaly vzájemně ovlivňovat. Netrebko od té doby popu-

larizuje přenosy a přenosy popularizují ji.³⁾ Co se týká motivace pro kina, ty jsou různé. Některá chtějí zkoušet nové věci, novou dramaturgii. Přínos je ale také finanční — vstupenky na přímé přenosy jsou dražší než na filmová představení, a kino si za dva operní přenosy může vydělat stejně, jako si vydělá za měsíční promítání filmů. Překvapivě měly přímé přenosy vliv i na digitalizaci. Možnost uvádět přímé přenosy z Metropolitní opery se objevila snad v každém digitalizačním projektu v ČR v posledních letech. I v kinech na těch nejmenších městech a samozřejmě téměř vždy bez toho, aby to místní radní nebo kinari napřed prodiskutovali s námi, jestli je reálné, aby licenci vůbec dostali. A když nedostali, tak pak posílali různé šibry.

Jsou tu ale i další obecnější přínosy pro kulturu. Přímé přenosy nastavují laťku operním představením. Když se přenosy začaly uvádět mimo Prahu, kde mělo publikum zkušenost jen nebo převážně s místní operou, Metropolitní opera začala fungovat jako měřítko. A musím říct, že z diváckých reakcí na blogu operní kritičky Věry Drápelové, který byl v prvních letech přenosů z Met do ČR velmi populární, bylo jasné, že pro některé návštěvníky kin je Metropolitní opera jako UFO, úplně mimo jejich tehdejší měřítko a očekávání.

Agentury, které do České republiky vozí pěvecké hvězdy, začaly být po zahájení přímých přenosů aktivnější. V Praze teď zažíváme boom — a možná už i převis nabídky nad poptávkou — operních gala recitálů. Koncerty jsou nezdědka časovány podle přímých přenosů. Když je předpoklad, že se o někom bude psát a diskutovat, že nějaký přímý přenos uvidí tři nebo čtyři tisíce lidí, tak se sem agentura pokouší danou hvězdu dostat.

Co se týká oblastních divadel, setkal jsem se s tím, že se snaží být objevnější v dramaturgii, protože vědí, že s *Aidou* nebo *Trubadúrem* budou Metropolitní opeře jen těžko konkurovat. Metropolitní opera ale nezařadí do repertoáru přímých přenosů něco, co není vhodné pro globální publikum, a na to se právě mohou zaměřit místní divadla.

Jaké publikum navštěvuje přímé přenosy?

Průzkumy, které jsem dělal ještě za studií v Praze a Londýně, ukázaly, že zájem o operu mají lidé se středoškolským a vysokoškolským vzděláním, buďto operní „šilenci“, kteří se o nic jiného nezajímají, nebo lidé, kteří se věnují všem možným kulturním aktivitám, navštěvují také výstavy atd. V každém případě je u nás opera oproti například americkému prostředí hodně zpolarizovaná. Ve větších městech byl zájem o operní přenosy hned, na malých městech je potřeba nejprve vytvořit publikum. Určitá skupina lidí si musí vytvořit zvyk přenosy oper navštěvovat.

3) V České republice Anna Netrebko vystoupila poprvé 23. 11. 2012 a denní tisk ji skutečně představoval jako zpěvačku proslavenou operními přenosy. Viz např. KUL a ČTK, Operní superstar Anna Netrebko vystoupí před českým publikem jako slepá princezna. *IHNED.cz*. Dostupné online: <<http://art.ihned.cz/hudba/c1-58730310-operni-superstar-anna-netrebko-vystoupi-pred-ceskym-publikem-jako-slepa-princezna>>, [cit. 25. 3. 2013]; idnes.cz a ČTK, Anna Netrebko v Praze triumfovala. Zazpívala i mezi diváky. *iDnes*. Dostupné online: <http://kultura.idnes.cz/anna-netrebko-zpivala-v-praze-d2p-/hudba.aspx?c=A121124_005140_hudba_ob>, [cit. 25. 3. 2013].

Představují pro vás konkurenci přímé přenosy například v rozhlasu?

Naopak, Metropolitní opera dělala rozhlasové přímé přenosy od 30. let 20. století a za tu dobu si vybudovala publikum po celém světě. I u nás byli a jsou lidé zvyklí poslouchat v sobotu večer operu v rozhlasu. Bezesporu se z velké části jedná o publikum, které chodí na přímé přenosy do kin. S Českým rozhlasem — Vltava máme gentlemanskou dohodu, že nebudou přenášet stejná představení, která promítáme v kinech. A už několik let to tak funguje, že se nedubluje. Oni si vybírají hlavně tituly, které jsou pro Českou republiku důležité — například je tam český pěvec nebo český dirigent. Třeba v Maďarsku ale běží stejná představení v kině i rozhlasu a nedá se říct, že by to byl problém. Reportér z kina o přestávce mezi dějstvími telefonuje do rozhlasového vysílání a referuje rozhlasovým posluchačům, jaká je inscenace vizuálně, jaká je atmosféra v kině, jaké jsou reakce diváků apod. To se konec konců dělo i na úplném začátku přenosů v ČR. Asi do smrti nezapomenu, jak se v první sezóně přenosů z Met do ČR začínalo přenášet i do měst mimo Prahu. Byl to tehdy Brittenův *Peter Grimes*. Tedy divácky poněkud náročnější opera a rozhodně ne zrovna populární titul. Z Vltavy volali o přestávce nejprve do kina v Žatci, kde se zeptali, kolik přišlo lidí, a dostalo se jim upřímné odpovědi, že čtyři. Následně volali ještě do Hradce Králové, kde měli vyprodáno, ale redaktoři v rozhlasu se už pro jistotu nezeptali. Žatec nicméně představoval zrovna ten příklad malého města, kde bylo publikum operních přenosů potřeba vybudovat a zkultivovat, jak jsem zmiňoval výše. Byla to otázka asi jedné sezóny, od té doby už je však návštěvnost v Žatci stabilní a uspokojivá.

Jak lze charakterizovat rozdíl mezi operou v divadle a přímým přenosem opery v kině? Lze podle vás mluvit o ztrátě „aury“, jak o tom psal Walter Benjamin?⁴⁾

Nemyslím si, že má smysl bavit se o ztrátě „aury“. Není to nějaké ošizení — že když nemáte na lístky do divadla, tak jdete do kina. V USA chodí běžně stejní lidé do Metropolitní opery i na přímé přenosy z Metropolitní opery. Peter Gelb dokonce v jednom nedávném rozhovoru prohlásil, že Met v příští sezóně sníží cenu vstupného na svá představení v Lincolnově centru, protože pozorují, že se přenosy do kin negativně projevují na návštěvnosti v Met samotné. Použil v tomto kontextu dokonce docela silné slovo, a sice že přenosy kanibalizují prodeje vstupenek do Met samotné.⁵⁾ U obojího jsou každopádně pro a proti. Je pravda, že sál Metropolitní opery má neskutečné charisma, a je to samozřejmě něco jiného než návštěva kina. Na druhou stranu, když sedíte v Metropolitní opeře v první řadě, tak nevidíte to, co vidíte na filmovém plátně. Například *Carmen* s Elinou Garančou jsem viděl v přímém přenosu i přímo v Metropolitní opeře. Seděl jsem v první řadě, ale ani odsud jsem neviděl detaily, týkající se třeba herectví, které byly v přímém přenosu v kině vidět dobře a považoval jsem je za přirozenou součást inscenace. V Met se díváte třeba 50 metrů přes orchestršišť a někdy i stovky metrů, pokud sedíte na balkóně. Ani zvukový zážitek nemusí být vždy optimální. Když sedíte napravo, tak hodně slyšíte trombóny,

4) Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: Týž, *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon 1979.

5) Srov. Anthony Thommasini, A Success in HD, but at What Cost? *New York Times*. March 14, 2013. Dostupné online <http://www.nytimes.com/2013/03/15/arts/music/mets-hd-broadcasts-success-but-at-what-cost.html?pagewanted=all&_r=0>, [cit. 29. 4. 2013].

když nalevo, tak zase horny. V každém divadle jsou místa, kde slyšíte lépe a hůře. Přímé přenosy běží ve zvukovém formátu Dolby 5.1. Pokud je v kině správně nastavený zvuk, tak slyšíte všechno zřetelně. Slyšíte jednotlivé nástroje v orchestru a, pokud chcete, máte možnost hledat si finesy, soustředit se na detaily. Při poslechu živého orchestru toto většinou možné není, vše vnímáte spíš jako jeden celek.

Chystají se projekce ve 3D?

3D přenosy se už dělaly, ale běžné asi ještě nějakou dobu nebudou. Hardware, který je na 3D přenosy potřeba, je drahý a nelze předpokládat, že do něj budou kina investovat chvíli poté, co za sebou mají nemalou investici do digitalizace. Ve 3D jsme distribuovali například balet *Giselle* z Mariinského divadla v Petrohradě. Divácky se jednalo o úspěšný titul, který se bez pochyby vezl také na vlně boomu 3D formátu, bylo to asi půl roku po AVATAROVI. U *Giselle* však nešlo o přímý přenos, promítalo se ze záznamu. Peter Gelb se o 3D formátu pro operní přenosy z Met vyjadřuje docela skepticky. Já si osobně myslím, že v případě některých inscenací by 3D smysl mít mohlo, bezpochyby by divácký zážitek umocnilo. V případě jiných inscenací je to asi zbytečné. Zajímavé je také prolínání filmového a divadelního světa. V loňské sezóně jsme přenášeli Wagnerova *Siegfrieda* v nové inscenaci kanadského režiséra Roberta Lepage. Ten pro změnu užil 3D projekci přímo v divadle jako součást inscenace. A vůbec v celé Wagnerově tetralogii experimentoval s interaktivními projekcemi, které reagovaly na zvuk či pohyb na jevišti. Zde musím říct, že tento typ inscenace vycházel pro mě osobně daleko lépe v samotné Met, kde člověk opravdu cítil energii vyzařující z obrovské jevištní mašinerie a byl uchvácen vizuálními kouzly, která se na jevišti odehrávala. Z přenosu v kině jsem z Lepagova *Ringu*⁶⁾ takový zážitek neměl, v tomto případě by 3D možná opravdu pomohlo.

Mají podle vás přímé přenosy nějaký zpětný vliv na charakter operních představení? Jsou umělci pod větším tlakem? Je tam výrazná přítomnost kamer a mikrofonů?

Dovedu si představit, že zpívat s vědomím, že vás sledují statisíce lidí po celém světě, může být hodně velký tlak. Na druhou stranu operní hvězdy, které zpívají v Metropolitní opeře, jsou pod tlakem pořád. Jejich povolání je natolik za hranou všeho normálního, že když k tomu přibude přímý přenos, asi už to takovou roli ani nehraje. Mikrofony, když sedíte přímo v Met, nevidíte, kamery ano, ale těch, co jsou vidět, není tolik a nemám pocit, že by nějak významně rušily. Například jedna kamera je umístěna centrálně vzadu v parteru, jedna je vpředu v parteru a po jedné zleva a zprava. Pak jsou kamery na prvním balkónu, pohyblivá kamera na forbíně a to je všechno, co vidíte.

Zajímavější ale může být vliv na uměleckou stránku představení. Gelb tvrdí, že v budoucnu vzroste význam herectví. Po vzoru Anny Netrebko bude kladen větší důraz na vzhled a celkové charisma pěvce, ne jenom na vokální krásu. Samozřejmě pokud někdo neumí zpívat, tak nemá šanci se prosadit. Na druhou stranu dřív, třeba ještě v éře Pavarottiho, což není tak dávno, se operní pěvci postavili na pódium, zazpívali nádherně árii a lidi šleli. Dnes se takovému stylu říká trochu posměšně „park and bark“. Oproti minulosti se v opeře obecně začíná klást větší důraz na hereckou akci a operní přenosy tento

6) Jedná se o *Prsten Nibelungův*, název celého cyklu (pozn. red.).

trend ještě posilují. Herectví na kamery vyžaduje nutně jiný projev, což někteří zpěváci vystupující v přenosech akceptují a svůj projev přizpůsobí. Jiní zastávají názor, že hrají a zpívají především pro diváky v divadle samotném, a kamerami se tolik nezaobírají.

Je zajímavé, že žádní filmoví kritici v Čechách, až na světlé výjimky, se o tom neodvážují psát. Je samozřejmě otázka, jestli to recenzovat jako divadelní představení, nebo jako přenos do kina a jak to rozlišit. Operní kritici přímé přenosy běžně recenzují ve specializovaných časopisech i v denním tisku. Ale kritéria, která aplikují, jsou stejná, jako by psali o běžném operním představení. Občas věnují větu, někdy i odstavec technické stránce přenosu, např. kvalitě reprodukce zvuku v příslušném kině, ale pořád jde o recenzi divadelního představení. Osobně by mě velmi zajímalo, jak by operní přenosy do kin hodnotili filmoví kritici ze svých pozic. Opera má oproti filmu podstatně pozvolnější dramatický vývoj, jde daleko víc po emocích a daleko méně po příběhu než drtivá většina filmů. Na oba dva umělecké druhy se aplikují úplně jiná měřítka i například co se výše zmíněného herectví týče. Na druhou stranu Metropolitní opeře se podařilo nasadit celosvětově sroзуmitelný a přijímaný standard. Zde bych viděl jistou paralelu s hollywoodskými filmy, které na rozdíl od těch evropských můžete také distribuovat po celém světě. A je pravda, že operním přenosům z některých evropských operních domů se zdaleka tak nedaří jako přenosům z Met. Respektive je veřejně známým tajemstvím, že v případě přenosů z evropských operních domů a operních festivalů do kin se jedná o velice ztrátové podniky, které se drží nad vodou pouze díky dotacím z veřejných rozpočtů a díky partnerstvím s veřejnoprávními televizemi. Hlubší reflexe operních přenosů z filmových pozic by určitě tomuto fenoménu prospěla, protože s některými aspekty přenosů si operní kritici či teatrologové příliš poradit nedokážou, což nás organizátory někdy docela frustruje a říkáme si, že už by konečně mohl přijít někdo, kdo by na rozdíl od teatrologů fenomén přenosů do kin dokázal uchopit v celé jeho šíři a komplexnosti...

Jan Hanzlík

Alternativní obsah: Mít ve svém kině něco exkluzivního

Rozhovor s Malvínou Řezáčovou

Malvína Řezáčová vystudovala SMŠU Designu (sochařství) a C.I.N.O.A. (starožitnictví) v Praze, VOŠ Filmovou v Písku (režie), pracovala mimo jiné jako produkční a konzultant pro různé české filmové společnosti a filmové festivaly, vyučovala produkci na PCFE Film School in Prague, byla u prvních realizací multikulturních projektů/aktivit organizace AUTO*MAT, pod hlavičkou sdružení Motus o.s. řídila několik let produkci divadla Alfred ve dvoře. V současné době působí v distribuční společnosti Aerofilms s.r.o. jako koordinátorka alternativního obsahu.¹⁾

— — —

Co chápete pod pojmem „alternativní obsah“, jaký obsah distribuuujete, a jaký naopak ne?

Společnost Aerofilms řadí pod hlavičku „alternativní obsah“ nejen přímé přenosy a záznamy různých představení, které nejsou klasickým filmovým dílem, ale i některé své další projekty, jako je třeba Filmjobox. Nicméně v komunikaci se zahraničními partnery a distributory se pod pojmem „alternative content“ nejčastěji hovoří právě o satelitních přímých přenosech. V první sezóně 2007/2008 realizovalo v Čechách přímé přenosy pouze pražské kino Aero a prvním projektem byly přenosy z newyorské Metropolitní opery. Ta začala se šířením svého alternativního obsahu (opery) po světě jako první. Čtvrtá sezóna Met přenosů do českých kin už byla organizována společností Aerofilms. V té době se už přenášela do kin i činohra z Národního divadla v Londýně. Zahraniční distributoři ale hledali i další zajímavý obsah: začalo se proto s balety (Bolšoj balet, současný holandský balet) a jednorázovými přenosy z hudebních koncertů.

1) Filmová distribuční společnost Aerofilms se již několik let orientuje nejen na hodnotné a atraktivní hrané a dokumentární filmy, ale v posledních šesti letech i na distribuci tzv. alternativního obsahu jako jsou satelitní přímé přenosy (nebo záznamy) z Metropolitní opery, koncertů pop a rockových hvězd, klasických baletů a současného tance, muzejních a galerijních výstav, hudebních festivalů a divadelních představení. I po ukončení spolupráce se zprostředkovatelskou firmou Cikánek management se nabídka Aerofilms stále rozšiřuje a společnost nabírá další nové zajímavé obsahy, které hodlá v následujících sezonách dále rozvíjet.

Aerofilms sleduje dění a vybírá si, co by mohlo být pro českého diváka zajímavé: všechno lákavé není, například komerční nabídky na sportovní přenosy, přenosy muzikálových vystoupení na ledu nebo vystoupení irských tanečníků a podobně. Většina kin má největší zájem o přenosy z Metropolitní opery, což je dáno i tím, že tento projekt běží nejdéle, pro kina představuje jistotu odzkoušeného projektu a u diváků má největší ohlas. Zájem je i o koncerty vážné hudby a o klasický balet. Diváci si také postupně začínají zvykat na přenosy z koncertů současné hudby, proběhly například koncerty Robbieho Williamse a kapely Red Hot Chilli Peppers. Loňskou novinkou byl přenos z výstavy Leonarda da Vinciho z Národní galerie v Londýně. Bohužel stoprocentní spokojenost ze strany Aerofilms s tímto přenosem nebyla, přenos byl příliš rychle sestříhaný, a tak nebyl čas prohlédnout si podrobně detaily jednotlivých vystavených obrazů a kreseb. Většina diváků v kině však naštěstí spokojena byla. Šlo ovšem o první přenos z výstavy vůbec, doufejme, že další už budou promyšlenější a propracovanější.

Jste jediný distributor, který se v České republice věnuje alternativnímu obsahu, je to tak?

V současné době jediný, který má tak širokou nabídku obsahu. Kromě Aerofilms a D-Cinema ale začalo nově vyvíjet samostatnou aktivitu i pražské kino Bio Oko, které nasadilo pod hlavičkou iŽivě přímé přenosy do svého repertoáru a snaží se je distribuovat i do jiných kin. Pro diváky je určitě zajímavější, když mohou srovnávat různá představení: většina oper je obsahově pořád stejná, operní diváky nezajímá, o čem opera je, protože to většinou již dopředu vědí. Zajímá je, jak danou operu zpěváci zazpívají, jak bude hrát orchestr, jaká bude scénografie a jaké nové režisérské zpracování.

Jak diváci na alternativní obsah reagují?

Většinou kladně. Pro přenosy z Metropolitní opery byly zřízeny webové stránky a blog, aby diváci mohli hned po přenosu diskutovat o dojmech z opery, eventuálně řešit stížnosti na kina, protože pro nás je kapacitně nemožné sledovat kvalitu přenosu ve všech kinech současně. Diváci také za námi občas sami chodí, takže máme i osobní zpětnou vazbu. Pro diváky jsou satelitní přenosy slabší náhražkou osobního zhlédnutí opery v operním domě, ale jsou za ně velmi vděční. Někteří pojmu návštěvu kina jako slavnostní večer — jdou sice do kina, ale na „majestátní“ operu, ne na „obyčejný“ film. V regionálních kinech diváci prožívají Met přenosy možná ještě o něco více než v Praze, dokonce chodí do kina ve slavnostním večerním oblečení. Některá kina prezentují přímý přenos z Met jako výjimečnou událost, která se u nich odehrává jen jednou nebo dvakrát do měsíce, takže připraví pro diváky občerstvení formou rautu a podpoří slavnostní náladu červeným kobercem. Ostatně diváky láká na přímém přenosu i to, že je možné ho navštívit pouze jednou, představení už nemají možnost znovu mimo kino v přímém přenosu vidět. Na tom je v podstatě postavena strategie přímých přenosů — na exkluzivitě, na jednorázovém charakteru projekce.

Uvažujete také o přímých přenosech domácích představení?

Určitě ano. V říjnu 2012 jsme si poprvé vyzkoušeli satelitní přímý přenos českého představení. Živě jsme uvedli hru České nebe z Divadla Jára Cimrmana. Přenos měl ohromný úspěch u diváků i u kin. Na přenosu jsme spolupracovali s Českými radiokomu-

nikacemi a společnostmi Biograf Jan Svěrák, zapojilo se do něj 63 českých kin, okolo desíti kin na Slovensku, a dokonce i České centrum ve Švédsku. Filmový tým pod vedením režiséra Jana Svěráka se musel poprat se snímáním v divadle a on-line střihem, herci se „smířovali“ s tím, že budou snímáni v přímém přenosu ve velkých detailech, takže divákovi neunikne sebemenší grimasa. Po předchozí nervozitě naštěstí vše dopadlo na výbornou. Rádi bychom v přenosech českých představení pokračovali, i přestože v Čechách není tolik divácky oblíbeného „materiálu“, který by zaručil stejnou nebo ještě lepší návštěvnost, jakou měl živý přenos z Divadla Jára Cimrmana.

Přemysl Martinek z distribuční společnosti Artcam napsal před dvěma lety, že se kina „přizpůsobují nové generaci diváků, která již neomdlévá blahem při sledování rumunských filmů“.²⁾ Naznačil tak, že diváci ztrácejí zájem o uměleckou kinematografii a dávají přednost mimo jiné právě alternativnímu obsahu. Máte pocit, že přetahujete diváky uměleckým filmům?

Přímé přenosy se snažíme zacílit na určitou diváckou skupinu, u které předpokládáme, že naplní kinosály. Na různé obsahy chodí různí diváci. Musíme se velmi pečlivě věnovat propagaci a danou cílovou skupinu zaujmout. Zaměřujeme se na jiný typ diváka, než který chodí na běžné filmové projekce do kina. Podařilo se nám do kin přitáhnout i diváky, kteří před přenosy do kina nechodili vůbec nebo jen zřídka. Někteří lidé nám říkali, že je chození do kina nebavilo a díky přímým přenosům znovuobjevili prostor kina a začali se zajímat i o to, co se tam vyjma přímých přenosů hraje. Takže si rozhodně nemyslím, že přenosy přetahují diváky uměleckým filmům.

Když se u nás s alternativním obsahem začínalo, novináři psali o tom, že by přímé přenosy mohly zachránit tradiční jednosálová kina, která v té době obtížně vzdorovala konkurenci multikin. Digitalizace ale usnadnila přístup k filmovým kopiím a řada jednosálových kin začala hrát spíše blockbustery, ke kterým se dříve dostávala obtížně, než alternativní obsah. Myslíte si, že alternativní obsah představuje pro jednosálová kina výhodu, nebo že je dokonce může zachránit?

My jako distribuční společnost upřednostňujeme, když se alternativní obsah dostane právě do jednosálových kin, protože ta mají více času se alternativnímu obsahu věnovat. Organizace přímých přenosů je náročnější než běžné filmové představení, nestačí jen vyvěsit plakát před kinem a promítat. Přímé přenosy se snaží oslovit jiný typ diváka, který je vybíravější a přísnější. Multiplexy většinou nechtějí věnovat tolik času a energie přípravám jednotlivého přenosu nebo dokonce celé série přenosů. Projekty jsou mnohdy připravované na celou sezónu dopředu a vyžadují po kinu mnohem větší nasazení v oblasti propagace, technického zajištění i aktivity během promítání. Na druhou stranu přenosy přinesou do pokladny kina mnohem větší obnos peněz než klasické filmové projekce, protože vstupné na přenosy je podstatně vyšší... Takže pro jednosálová kina to přínos určitě je, ale neodvážila bych se tvrdit, že je to zaručená finanční záchrana. Spíš jde o možnost mít ve svém kině něco výjimečného, exkluzivního, co nemá a nemůže mít každé kino.

2) Přemysl Martinek, Zapomeňte na Jarmusche, jdeme na fotbal / Dnešní alternativa vůči mainstreamu. *Cinepur* 19, 2010, č. 70, s. 6–7.

Jak jsou přenosy organizovány?

Podmínkou pro přímé přenosy z Met je, aby kina měla kvalitní obraz a zvuk, nemusí být ale digitalizována dle standardu DCI. Pro přijímání satelitního přenosu postačí satelit a receiver.

Ve zkratce: organizace přenosu probíhá tak, že se distribuční společnost domluví na spolupráci a poskytnutí práv s daným prostorem/organizátorem (divadlem apod.), najme si firmu, která zajistí potřebnou snímací a přenosovou techniku pro přímý přenos a zaplatí si satelitní „cestu“ signálu. Kinu pak stačí dodat příslušné satelitní parametry, propagační materiál a případně i české titulky.

Asi nejznámějším a nejstarším zahraničním distributorem přímých přenosů je americká společnost By Experience, která začala jako první přenášet právě představení z Metropolitní opery v New Yorku. Funguje na celosvětovém trhu, má různá zastoupení v jednotlivých zemích a dlouho s ní spolupracuje i společnost Aerofilms.

Přímé přenosy distribuujete i do některých dalších zemí, jaká je tam situace?

Momentálně zažívá alternativní obsah v zahraničí velký boom, kina se zájmem o přenosy nás začala sama kontaktovat a divácká návštěvnost přímých přenosů v zahraničních kinech pomalu stoupá. Do zahraničí prozatím distribuujeme nejvíce přenosy z Metropolitní opery, a to zhruba do 35 kin ve Slovinsku, Chorvatsku, Maďarsku, Polsku, Rumunsku, Černé Hoře, Srbsku a Slovensku. Na Slovensku máme zatím jen jeden sál, který dělá pravidelně přímé přenosy z Met. Naopak v Maďarsku, Polsku a Chorvatsku jsou velmi úspěšné nejen Met přenosy — promítání jsou organizována i ve velkých koncertních sálech s kapacitou okolo tisíce míst a místní organizátoři jsou schopni tyto sály zaplnit diváky do posledního místa.

Jak se bude alternativní obsah podle vás vyvíjet?

Určitě ještě můžeme čekat nějaké inovace. V oblasti technické to jsou „úpravy“ přenosů do 3D, které ale představují pro kina určitá omezení díky náročnosti technického vybavení. Pravděpodobně se budou vymýšlet nové žánry, které se dají živě přenášet a nalákají co nejvíce diváků do kin.

Petr Szczepanik

Začínáme pořád od nuly

Artový film na českém a evropském trhu z hlediska producenta

Rozhovor s Pavlem Strnadem

Pavel Strnad absolvoval Fakultu elektrotechnickou na ČVUT a poté produkci na FAMU diplomovou prací *Transformace české kinematografie v letech 1989–1999* (2000). Začal produkovat ještě na škole se spolužákem Petrem Oukropcem, s nímž také po úspěšném distribučním uvedení absolventského *INDIÁNSKÉHO LÉTA* založil firmu Negativ (1995), jež je v současnosti největším producentem celovečerních filmů v zemi. Jádrem společnosti tvoří skupina pěti producentů: od let 2001–2003 do něj kromě Strnada a Oukropce patří Milan Kuchynka a Kateřina Černá a od roku 2009 Marta Kuchynková. Negativ staví na dlouhodobé spolupráci s režiséry (Bohdan Sláma, Marek Najbrt, Helena Třeštíková, Michaela Pavlátová ad.), zaměřuje se primárně na autorský hraný film, v posledních letech také na dokumentární a animovanou tvorbu. Od svého vzniku uvedl do kin přes třicet celovečerních titulů, s nimiž soutěžil na festivalech po celém světě. Mezi nejúspěšnější filmy Negativu patří *ROK ĎÁBLA* (2002), *ŠTĚSTÍ* (2005), *RENÉ* (2008), *PROTEKTOR* (2009) a *ALOIS NEBEL* (2011). Za dokument *RENÉ* a animovaný film *ALOIS NEBEL* získal ceny Evropské filmové akademie. Pavel Strnad se také dlouhodobě angažuje v představenstvu Asociace producentů v audiovizí a podílel se na přípravách nového legislativního rámce pro podporu kinematografie.

Následující rozhovor vznikl 7. prosince 2012 v Praze a zaměřuje se na podmínky v nezávislém producentském sektoru. Pavel Strnad na příkladu firmy Negativ ukazuje, jak se producentské představy o autorském filmu s festivalovým potenciálem střetávají s objektivními podmínkami danými systémem státní podpory, dalšími zdroji financování a strukturou trhu. Na základě vlastních zkušeností naznačuje hlavní možnosti a limity, kterými domácí prostředí a trendy na evropském trhu ovlivňují tvorbu artových filmů.

— — —

Producenti mezi státním Barrandovem a svobodným evropským trhem

Po roce 1989 byla nutná obnova producentství, které v době státně-socialistického studiového systému postihlo největší přerušení kontinuity ze všech filmových profesí. Jak byste charakterizoval první porevoluční skupinu soukromých producentů, dominantní v 90. letech?

Producentická scéna se po roce 1990 utvářela zcela nově, protože v socialistickém systému státních filmových studií producenti v podstatě neexistovali. Po rozpadu státního monopolu se ale brzy ukázala nezbytnost role producenta: někdo musel poskytnout ekonomickou garanci, že film vznikne, někdo musel dát dohromady prostředky, podepsat všechny smlouvy, a nakonec film vyrobit. Producenti se nejprve rekrutovali z bývalých vedoucích výroby, kteří se po zániku státního filmu začali věnovat buďto zahraničním zakázkám, jako například Petr Moravec s firmou Etic, nebo reklamě, nebo původním českým filmům, což byl případ Jiřího Ježka se společností Space Films nebo Jaroslava Boučka a jeho Buc-Filmu. Barrandovští produkční se rychle adaptovali na nové prostředí a obsadili pozice na otevřeném trhu, protože byli jediní s potřebnými zkušenostmi. To v porevoluční éře odlišovalo české prostředí od západní Evropy, kde významní producenti pocházeli především z řad scenáristů a režisérů. Například Bernd Eichinger, který produkoval největší německé filmy posledních dvaceti let (PÁD TŘETÍ ŘÍŠE, BAADER MEINHOF KOMPLEX), byl scenárista, Luc Besson, nejúspěšnější francouzský producent současnosti, je také režisér a scenárista.

Jak se etablovala nová generace nezávislých producentů, ke které jste sám v půli 90. let patřil?

Situace se začala měnit zhruba od druhé poloviny devadesátých let, kdy se někteří čeští režiséři chopili i producentské role — mezi prvními to byli Ondřej Trojan, Jan Svěrák nebo David Ondříček. Zároveň nastupovala nová generace studentů FAMU, pro kterou už bylo přirozené, že producent nese odpovědnost nejen za výrobu filmu, ale i za jeho uměleckou stránku. Dnes se už česká producentická scéna blíží modelu, jaký je zaveden v Evropě, kde si producent vybírá látku, sestaví tvůrčí tým, je schopný dramaturgovat scénář a převzít odpovědnost za jeho realizaci. Zajímavá je ale struktura a velikost producentských společností. Zatímco v Čechách má většina producentů svoji firmu a větší počet producentů působících v jedné společnosti jako u nás v Negativu je výjimkou, evropské producentské společnosti sdružují větší počet producentů a mají složitější strukturu řízení. Příkladem může být španělská společnost Morena Films, která má podobnou strukturu jako Negativ — čtyři producenti-vlastníci, kteří produkují vlastní projekty, a vedle nich obchodní ředitel, který vede společnost. Přestože je jen zaměstnancem společnosti, má například rozhodující slovo při schvalování filmů do výroby a může projekt zastavit, není-li bezpečně zajištěno financování. V Negativu v současné době působí celkem pět producentů — vedle mě a Petra Oukropce je to Kateřina Černá, Milan Kuchynka a Marta Kuchynková. Projekty společně diskutujeme, čteme si navzájem scénáře a na jednotlivých filmech se většinou podílí alespoň dva producenti, abychom měli zpětnou vazbu a mohli se v případě potřeby zastoupit.

Proč v Česku nedošlo ke koncentraci a integraci alespoň v té formě, v jaké ji známe z Dánska, z něhož řídí své evropské aktivity Lars von Trier, nebo z Polska, kde má vedoucí postavení na trhu mediální skupina ITI?

V českém prostředí bohužel nejsou podmínky pro vybudování většího filmového studia typu dánské Zentropy. Filmová výroba je financována projektově, na každý film se shání peníze od nuly, protože v podmínkách malého trhu není možné vytvořit obchodní model studia, které by financovalo větší počet filmů a výnosy z jejich distribuce by investovalo zpátky do výroby. Producentské společnosti jsou ekonomicky závislé především na výrobě a nemají dostatek prostředků na vývoj projektů. Pro zvyšování kvality produkce je přitom zásadní podmínkou kontinuita produkce a možnost investovat do developmentu projektů, z nichž se do výroby dostanou jen ty nejlepší. Jeden nadšenecký film dokáže vyprodukovat každý, ale skutečné schopnosti producenta se ukazují až u druhého nebo třetího projektu.

Jak jsou české filmy financovány?

Rozpočty českých filmů se dnes pohybují v průměru kolem 30 milionů korun, tedy asi 1,2 milionu eur, což je ve srovnání se západní Evropou pořád velice nízko. Filmy Negativu patří do kategorie, které se ve světě říká art-house, nechci říkat přímo umělecké filmy, ale v zásadě to nejsou mainstreamové tituly, což znamená, že u nich nemůžeme očekávat nějaké zásadní výnosy z distribuce. Financování těchto filmů je v podstatě možné pouze s podporou Státního fondu kinematografie a ve spolupráci s Českou televizí, která koprodukuje většinu českých filmů. Podaří-li se získat peníze z těchto dvou zdrojů, snažíme se je doplnit o finance od kinodistributorů, videodistributorů a o další předprodeje. Distributoři si dělají vlastní odhady návštěvnosti na základě žánru, hereckého obsazení nebo režiséra, a podle toho stanovují minimální garanci, kterou se podílejí na financování filmu. Další způsoby financování, jako je například product placement, není pro typ projektů, na které se zaměřujeme, příliš využitelný; představa, že by ve filmu Bohdana Slámy najednou vyskočila reklama na kofolu, je trochu absurdní.

Snažíme se samozřejmě najít zdroje financování i v zahraničí, což je u náročnějších projektů jako například ALOIS NEBEL jediná možnost, jak pokrýt vyšší rozpočet. Pokud najdeme zahraničního koproducenta, můžeme díky spolupráci s ním využít podporu ze zahraničních a evropských filmových fondů, předprodej do zahraničních televizí atd. Dát dohromady mezinárodní koprodukcí je vždy tak trochu zázrak, protože v Čechách chybí autoři s mezinárodním komerčním potenciálem a je nutné vždy partnery přesvědčit o kvalitě projektu. Důležitým efektem mezinárodní koprodukce je také snazší cesta filmu do zahraniční distribuce. Na druhou stranu je třeba říct, že každý projekt nemusí být pro zahraniční koprodukcí vhodný, je třeba vždy zvážit všechna pro a proti. Zahraniční financování s sebou nese spoustu podmínek a omezení, například to, že peníze musíte utratit v daném regionu, což celý projekt často prodražuje a v důsledku se to vůbec nemusí vyplácet. S každým partnerem přichází také další názor na podobu filmu a snaha chránit svoje vlastní zájmy, brát ohled na odlišný vkus zahraničního publika atd. Někdy je proto lepší film raději financovat výhradně z Čech a přizpůsobit tomu jeho dimenze, realizovat ho skromněji. To jsme udělali například s Bohdanem Slámou u ČTYŘ SLUNCÍ, přestože jsme

po úspěšné spolupráci se zahraničními partnery na jeho předchozích filmech ŠTĚSTÍ a VENKOVSKÝ UČITEL opět dostali nabídku na mezinárodní koprodukcii.

Jaké limity vnímáte v domácí a zahraniční distribuci artových filmů a jak na ně reagujete?

Pokud jde o distribuci našich filmů v českých kinech, snažíme se pro každý z nich najít toho správného distributora, který pro film udělá maximum. Jak už jsem poznamenal, netočíme mainstreamové filmy, ale hranice návštěvnosti, kterou by měl hraný film v kinech překročit, je pro nás zhruba 50 tisíc diváků. Pokud návštěvnost překročí 100 tisíc diváků, považuji film za divácky úspěšný. Některé tituly nás překvapí příjemně, jako například Slámův film ŠTĚSTÍ, který vidělo přes 220 tisíc diváků, jiné, stejně kvalitní, naopak v distribuci propadnou, což byl případ černé grotesky Marka Najbrta MISTŘI s 30 tisíci diváky. S přechodem na digitální způsob distribuce, který přinesl do českých kin více titulů, ale také zkrátil jejich životnost, se tato čísla bohužel postupně snižují.

Zahraniční prodejce obvykle směřují do několika málo zemí, které k nám mají blízko (Slovensko, Polsko, Německo), jen výjimečně se podaří větší úspěch jako s NÁVRATEM IDIOTA nebo ŠTĚSTÍM, které se prodaly do více než dvaceti zemí. NÁVRAT IDIOTA jsme dokonce prodávali sami, bez sales agenta, specializovaného prodejce, který si ročně vybírá cca 10–15 filmů a nabízí je distributorům v jednotlivých zemích. ŠTĚSTÍ už prodával velký evropský prodejce Wild Bunch, který film dokáže protlačit do mnoha teritorií po celém světě. Producent, který chce proniknout na zahraniční trhy, si pro svůj film musí najít vhodného prodejce, jenž pak na základě smlouvy o zastupování titul prodává lokálním distributorům. My si většinou necháváme vedle práv pro ČR jen teritoria, kde jsme díky svým kontaktům schopni prodat film sami (Slovensko, Polsko). Sales agenti pak za standardní marži 20–25 procent film prodávají do zbytku světa, hradí náklady na marketing (ty se limitují smlouvou), někdy producentovi poskytnou zálohu formou minimální garance. Vstup na evropský trh a přístup k zahraničním zdrojům jsou tedy mnohdy obtížnější, než by se mohlo zdát, a to i u autorů s festivalovými cenami.

Vidíte v Evropě nějaké pozitivní vzory, a čím se liší od domácí situace?

Imponující příklad úspěšné národní kinematografie podobné velikosti jako ta česká nabízí Dánsko, které ročně vyrábí několik filmů, jež si vydobudou úspěch na světových festivalech. S jejich kinematografií se ale ta česká nemůže rovnat, protože je tam jiný způsob financování, prodeje, školství, filmy se tam nedělají téměř kutilským způsobem jako u nás. Systém státní podpory je nebyvale transparentní, při rozdělování podpory se ponechávají široké pravomoci a osobní odpovědnost konkrétním lidem, takzvaným komisařům, jejichž autonomní práce se svěřenými prostředky se hodnotí až po určité době, což by v Česku asi způsobilo velké problémy. Tamní systém totiž vychází z vnitřního fungování celé společnosti, včetně její náboženské tradice, a není bezprostředně přenositelný do cizího prostředí.

Klíč k řešení domácí situace vidím v nutnosti jednoznačně si přiznat, že bez státní podpory není česká kinematografie životaschopná, a v následném nalezení funkčního propojení státní podpory s filmovým byznysem. Neustálé diskuse o oprávněnosti státní podpory pouze brzdí debatu o správném nastavení jejího systému, na čemž nesou díl viny i novináři, kterým chybí potřebné znalosti. Před šesti lety jsem se účastnil práce dvacetičlenné expertní skupiny zřízené ministerstvem kultury, která v reakci na tehdejší novelu

filmového zákona, následně zamítnutou prezidentem Klausem, vypracovala „Teze zákona o kinematografii“, na jejichž základě vznikl komplexní návrh nového zákona o audiovizí.¹⁾ Zákon vstoupil v platnost v lednu 2013 a doufáme, že tato změna bude prvním krokem tím správným směrem.

Marketing artových filmů nemusí být protimluv

V ČR je zanedbáván marketing ve smyslu strategie, která spoluutváří projekt už od jeho počátku. Jak český trh limituje možnosti filmového marketingu a reklamy?

S tím bych úplně nesouhlasil. Myslím, že i v Čechách jsou některé filmy od počátku vytvářeny jako marketingové projekty, ale to je většinou případ mainstreamových titulů. U artových filmů by měl být na prvním místě tvůrčí záměr. V určitém okamžiku samozřejmě musí nastoupit marketing, ale nemělo by to ovlivňovat obsahovou stránku filmu. My máme štěstí, že český film diváky zajímá, podíl českých filmů na domácím trhu byl donedávna výrazně vyšší než podíl národních filmů v jiných evropských zemích, a to platilo i pro artové tituly. Pokud jde o naše autory, tak například Bohdan Sláma, Petr Zelenka nebo Marek Najbrt dosahovali relativně vysokých čísel, mimo jiné i proto, že jsme se snažili o marketing, který by je přiblížil mainstreamovému publiku. V poslední době návštěvnost povážlivě poklesla, zatím není zřejmé, jestli to bude dlouhodobý trend, ale možná se brzy dostaneme na stejnou úroveň jako zbytek Evropy, to znamená, že české filmy nebudou mít 35, ale jenom 15procentní podíl na trhu. Pak už by se zřejmě nevyplatilo investovat prostředky do nákladnější reklamy a klasických komunikačních kanálů včetně billboardů a bylo by nutné hledat jiné způsoby marketingu.

Jaké postupy jsou tedy vhodné pro nízkorozpočtové artové filmy? Vidíte potenciál ve virálním marketingu, případně jiných levných metodách oslovování a zapojování malých cílových skupin?

Způsob distribuce by měla určovat reálná očekávání spojená s daným projektem: příliš slabá reklama nevyužije jeho potenciál návštěvnosti, ale příliš nákladná propagace se zase nezaplatí. Cílem je trefit se co nejpřesněji do adekvátního marketingu, kterým se film zviditelní, a jehož náklady bude možné pokrýt z tržeb. Trend klesající návštěvnosti by tedy mohl vést k přechodu od mainstreamového k alternativnímu marketingu. Široké spektrum cílového publika se oslovuje novinami, televizí, rozhlasem, ale pokud tvoří cílovou skupinu deset tisíc diváků, vystačí si marketingová kampaň s Facebookem.

Každý projekt tedy vyžaduje zvláštní marketingový přístup, který ctí jeho specifčnost. Od začátku přemýšlíme, jak ho dostat na trh, jestli je lepší o něm mlčet, dokud nepřijde vhodná chvíle, nebo ho promovat co nejdřív. Například u filmu Bohdana Slámy si už nad treatmentem nebo scénářem klademe otázku, jak na něj nalákáme lidi, kteří by na něj normálně nešli. Na druhé straně nechceme Bohdanu Slámovi říkat, co a jak má točit, aby to zabralo u diváků, protože jeho filmy nejsou založené na kalkulu s tím, co lidé chtějí vidět.

1) Dostupné online: <www.culturenet.cz/res/data/004/000577.pdf>, [cit. 8. 4. 2013].

Snažíme se přemýšlet nejdříve nad jádrem projektu a vymyslet pro něj co nejvhodnější cestu na trh, a nikoli naopak, že bychom analyzovali trh a podle něj modelovali projekt.

Využíváte testovací projekce?

V českém prostředí chybí zkušené agentury pro testovací projekce, protože by se zde neuživily. Metodika testování pomocí dotazníků není příliš složitá, producent většinou dobře ví, co chce zjistit, ale obtížné je dostat na zkušební projekci správnou cílovou skupinu. Diváci se také těžko vyrovnávají s filmem v nehotovém tvaru, takže pak na otázku, co se jim nelíbilo, polovina napíše, že byl špatný zvuk, což musí následná analýza odfiltrovat.²⁾ Například u ALOISE NEBELA bylo těžké dělat testovací projekce, protože diváci by nepřijali nehotový tvar animace. Nakonec jsme v závěrečné fázi jednu uspořádali a na základě výsledků jsme doplnili titulky s letopočty, protože vyprávění nebylo dostatečně přehledné.

Můžete uvést příklad projektu, kde marketingové hledisko výrazně formovalo výsledný filmový tvar?

Myslím, že takovou výjimkou potvrzující pravidlo byl OBČAN HAVEL, přestože jsme do něj jako koproducenti vstoupili až po skončení natáčení, když producentka Jarmila Poláková hledala partnery, kteří by jí pomohli dostat film do kinodistribuce. Nejdřív vznikla čtyřhodinová verze, která skrývala skvělý potenciál silného tématu: pohled do zákulisí politiky i do soukromí významné osobnosti. Materiál mohl vzniknout jen díky Havlově důvěře k Pavlu Kouteckému, který v té době už nežil, a o to větší byla zodpovědnost nás producentů i Miroslava a Toničky Jankových, kteří film dokončovali. Zároveň jsme měli ambici přitáhnout do kin diváky ve větším počtu, než je obvyklých pět až deset tisíc. Museli jsme tedy řešit otázku, jak zaujmout diváky, kteří by do kina na dokument normálně vůbec nešli. Poslední verze filmu měla dvě a půl hodiny, byla vynikající, ale obávali jsme se, že by takto dlouhá stopáž v distribuci způsobila problémy. Na testovacích projekcích jsme se setkali s odmítavou reakcí publika na samu informaci o dvouapůlhodinové délce, byť po zhlédnutí se ukázalo, že divákům čas strávený v kině vlastně utekl rychle. Přesvědčili jsme proto tvůrce, aby materiál zkrátili na dvě hodiny, což byl, uznávám, velmi těžký úkol, ale nakonec to střihačka Tonička Janková dokázala, aniž bychom museli obětovat nějakou důležitou scénu. Myslím, že kdybychom rezignovali a nechali film v původní délce, velkou část diváků by to odradilo a nedosáhli bychom rekordní návštěvnosti přes 160 tisíc diváků, přestože původní odhady distributora Aerofilms předpokládaly deset až dvacet tisíc diváků.

Hlavním problémem tedy bylo rozpoznat hranice, kam až můžeme při úpravách zajít, aniž bychom nabourali integritu projektu. Pracovali jsme samozřejmě také s plakátem, trailery nebo ukázkami z filmu. Velice zjednodušeně lze říct, že marketing musí potenciálním divákům nabídnout to nejatraktivnější z filmu, ale neměl by o něm vytvářet falešnou představu. Proto v této fázi raději pracujeme se střihači nebo designéry, kteří mají zkušenost s reklamou. Je to citlivá záležitost, protože autorům pochopitelně záleží na tom,

2) Pro Negativ připravoval testovací projekce Ivan Tomek, specialista na průzkum trhu, který také učí ekonomii na FAMU.

jak je film v kampani prezentován, ale ze zkušeností víme, že jim často chybí potřebný odstup. Takto pracujeme s každým projektem, snažíme se mít rozhodující slovo, pokud jde o způsob distribuční kampaně, podobu vizuálů nebo střih traileru, zároveň ale úzce spolupracujeme s distributory, protože oni velice dobře znají trh a mají bohatší zkušenosti, na co publikum reaguje.

Kreativní producent v zemi bez filmových studií

Kladete velký důraz na práci producenta na scénáři, scenáristu označujete za nejdůležitější tvůrčí profesi. V čem spočívá specifčnost domácí situace nezávislého producenta s ohledem na vývoj scénářů?

V oblasti vývoje scénářů se projevuje největší zpoždění za zbytkem Evropy. Kreativní producent by měl realizovat svou tvůrčí vizi primárně při práci se scénářem, bohužel s koncem státní kinematografie a dramaturgických skupin zmizela soustavná práce s látkami ve stabilním institucionalizovaném prostředí. Jak už jsem ale řekl, v českém filmu dnes nelze uplatnit business model studia založený na kontinuální výrobě portfolia cca deseti filmů ročně, z nichž by například čtyři byly komedie, tři thrillery, dvě dramata a jeden dokument, protože domácí trh je na to příliš malý. Takovéto studio by se z vlastních zdrojů neuživilo, takže se každým projektem začíná úplně od začátku, od nuly. Malá produkční společnost, která je pro český trh typická, si nemůže dovolit vytvářet rozsáhlejší zásobu látek a scénářů, protože tato ekonomická situace nutí producenta k tomu, aby vše, co vyvíjí, také zrealizoval, neboť jen tak může pokrýt své náklady. Pokud by se producent rozhodl dát k ledu projekt, který několik let připravoval, dostal by se do červených čísel. To má samozřejmě negativní vliv na kvalitu české filmové produkce. Projekty je třeba dobře „vydevelopovat“, dopracovat scénář k tomu nejlepšímu tvaru, aby se ověřil jeho potenciál, a pokud se neprokáže, tak by producent měl být schopen projekt zahodit, protože nemá smysl točit průměrné látky. Takový „odpad“ zvyšuje celkovou kvalitu produkce, jsou to neefektivněji vyhozené peníze. Z čím většího počtu scénářů producent může vybírat, tím víc roste celková kvalita.

Dramaturgické skupiny byly ve státním systému hlavními koordinátory vývoje scénářů a fakticky plnily roli kreativního producenta. Co se stalo s filmovou dramaturgií po rozpuštění skupin a do jaké míry přžívá tradiční dramaturgie v České televizi?

Profese dramaturga do značné míry závisí na dlouhodobé zkušenosti, nelze se jí naučit čistě teoretickým studiem. Současný systém výroby ale nedovoluje, aby v něm zkušení dramaturgové vyrostli, protože producentské společnosti si z finančních důvodů nemohou dovolit zaměstnávat stálého dramaturga. Producenti většinou najímají externisty s alespoň nějakými dramaturgickými zkušenostmi na konkrétní projekt. To ovšem systematickou dramaturgii nenahradí. Navíc úroveň českých dramaturgů je ve srovnání se zahraničím nízká. Zkušenosti s lektory zahraničních scenáristických workshopů ukazují, že jejich analýza scénářů je mnohem přesnější, než jaká se praktikuje v Česku. V českém prostředí panuje obecná nedůvěra k dramaturgickým teoriím, které jsou přitom vyzkoušené a ověřené. Problém je zřejmě už ve způsobu výuky dramaturgie na FAMU, kde mám po-

cit, že pořad přetrvává představa, že scénář se píše intuitivně a pravidla jsou k ničemu. Snaha o důkladné analyzování scénářů s pomocí dramaturgických teorií naráží na pohrdavý úsměšek, že je to hollywoodský přístup, který se do místního prostředí nehodí. Paradoxem je, že jednou z nejvýznamnějších osobností v této oblasti byl český scenárista a dramaturg František Daniel, děkan filmové fakulty USC a první umělecký ředitel Sundance Institute, který vychoval několik generací tvůrců amerického nezávislého filmu.

Nezávislých dramaturgů schopných plnit roli kvalifikovaného oponenta a zpětné vazby scenáristy je tady dnes bohužel málo. Dramaturgy vlastně zaměstnává a systematicky využívá pouze Česká televize, ale v oblasti celovečerních filmů se většinou omezuje na dramaturgickou supervizi s tím, že projekt vybere a pak schvaluje v hlavních fázích výroby. Jen v některých případech si autoři vyžádají aktivnější dramaturgickou spolupráci, například Bohdan Sláma a Marek Najbrt takto spolupracují s Kristiánem Sudou.

V čem spočívá specifický vklad producenta do vývoje scénáře?

Stávající situace v důsledku klade vysoké nároky na dramaturgickou práci producenta, který se musí naučit na scénářích kompetentně pracovat, aby mohl dělat kvalifikovaná rozhodnutí. Producent musí být schopen poznat kvalitní látku, najít vhodného scenáristu a dramaturga a směřovat jejich tvůrčí úsilí k optimálnímu výsledku. Jenže jak říká známý bonmot, ideální film nosí autoři v hlavě, jde o to ho během celého výrobního procesu co nejméně zkazit. Producent může projekt v této fázi zásadně ovlivnit, může autory svými připomínkami navádět správným směrem, ale může necitlivými zásahy také celý projekt zničit. S autorem a dramaturgem by měl pracovat týmově, protože jenom blízkost tvůrčímu procesu mu umožní dělat dobrá rozhodnutí a ovlivňovat projekt tak, aby dospěl k optimálnímu výsledku. Producent musí jít do dialogu, jakési hry nebo souboje s autorem a obhájit před ním svůj subjektivní názor. V našem případě, kdy jde většinou o autorské filmy, ani nemůžeme uplatňovat nějaký autoritativní přístup, protože autorský projekt z principu vylučuje direktivní zásahy, a pokud bychom se s autory neshodli, tvůrci by se nakonec asi rozhodli svůj scénář natočit někde jinde.

Jak se na vývoji scénářů podílíte vy sám? Využíváte scenáristické teorie?

Nemám ambice ani potřebu přímo psát scénáře. Ale mám analytické schopnosti, mám zažitá základní dramaturgické principy a po těch více než patnácti letech snad i nějaké zkušenosti, takže myslím, že poznám problémy ve stavbě scénáře nebo v sestřihu výsledného filmu. Scénář čtu opakovaně: při prvním čtení ho na sebe nechám působit a nepřemýšlím, na jaké jsem stránce, jde mi spíš o celkový dojem, jestli je text dobrý, nebo špatný a kde jsou jeho hlavní slabiny. Při druhém a třetím čtení se pak na scénář dívám podle dramaturgických pravidel, abych například zjistil, jaké má proporce, jestli porušuje nějaká ustálená pravidla a proč atd. Teorie Syda Fielda mi připadá příliš zjednodušující, ale mám rád koncepci Františka Daniela, je to užitečná šablona, kterou když „položíte“ na scénář, tak vidíte, kde něco přebývá a kde něco chybí. Nejde o to, řídit se poučkami, ale o nástroje k analytické reflexi a pochopení, proč je scénář vystavěný právě tímto a ne jiným způsobem.

Můžete uvést příklad projektu, do jehož vývoje jste jako producent zasahoval zásadními kreativními rozhodnutími?

Nejnáročnější projekt pro mě asi byl ALOIS NEBEL, jehož scénář vznikl na základě komiksu. Příběh byl rozdělen do tří částí, byl psaný velice košatým stylem, hlavní postava měla až švejkovský charakter. Navíc tuto předlohu adaptovali do scénáře sami autoři, což není úplně obvyklé, jako dramaturga jsme přibrali Ondřeje Kavalíra z *Labyrintu*. Museli jsme udělat oproti předloze některé razantní změny, vznikla první verze scénáře, podle ní hned storyboard a animatik, který nám ale ukázal, že příběh nedrží pohromadě. Scénář se pořád příliš podobal knize. Hlavní změna nastala po příchodu režiséra Tomáše Luňáka a představitele hlavní postavy Miroslava Krobota, který švejkovského hrdinu proměnil v tichého samotáře, text osekal na strohé repliky a náznaky, což vyhovovalo i Tomášovi. Moje role spočívala v koordinaci celého tohoto procesu a připomínkování jednotlivých verzí.

Pokud jde o konkrétní dramaturgické zásahy, snažil jsem se například, aby hlavní linii tvořil vztah Aloise a Květy, což nebylo jednoduché, protože postava Květy se objevuje až ve druhé části příběhu na Hlavním nádraží. Bylo proto nutné krátit první část, hlavně scény z blázince, a lépe propojit dvě místa, kde se příběh odehrává, Jeseníky a Prahu. Dalším nesmírně obtížným momentem byla postprodukce, protože celý film vznikl rotoskopii, kdy se natočené záběry překreslovaly a animovaly. Animaci jsme schvalovali po jednotlivých fázích a po vrstvách, které navíc dělaly různé kreslířské týmy. Rozhodování o výběru verzí a dodatečných úpravách měla docela velký ekonomický dopad, takže jsem u nich chtěl být, což znamenalo vidět každý záběr třeba ve dvaceti různých podobách. Tím samozřejmě ztrácíte tolik potřebný odstup od výsledné podoby a bylo mnohem obtížnější vyjadřovat se k výslednému střihu. Zajímavý efekt jsme pozorovali během překreslování natočených záběrů. Překreslením se totiž ztrácely důležité narativní informace, například časové určení a totožnost postav, které by při normální filmové technologii divák z prostředí a kostýmů snadno vyčetl. Museli jsme proto tyto chybějící informace dostat do výsledného tvaru jiným způsobem. Po dokončení animace, kdy jsme měli možnost celý film vidět v kompletní podobě, se zase ukázalo, že kreslená verze má trochu jiné tempo než hraný podklad, člověk jinak vnímá animaci a jinak herce, takže výsledný dojem z filmu byl příliš pomalý a museli jsme jej ještě zkrátit asi o šest minut.

Do jaké míry je dnes možná realizace vašich ideálních představ o kreativním producentství?

Upřímně řečeno, nikdy jsem si žádné ideální představy o kreativním producentství nepřestoval. Z dosavadních filmů *Negativu* považuji za svůj největší producerský výkon ALOISE NEBELA, a to jak v ekonomickém smyslu, tak z hlediska tvůrčího procesu, kdy jsem projekt inicioval a ve značné míře táhnul dopředu. Zároveň se na filmu podílel silný tvůrčí tým, bez něhož by takovýto film nevznikl. Ve srovnání s ostatními projekty u nás v *Negativu* je ale možné tento projekt považovat za producerský film. U jiných našich projektů, zvláště u těch se silnými autorskými osobnostmi, je producerský přínos přece jen menší: podílíme se sice na scénáři, ale pak už „jen“ schvalujeme důležité fáze: obsazení, lokace, denní práce, pak několik verzí střihu a výsledný zvukový mix, takže producent si může udržet určitý odstup.

Jsem ale rád, že se producent konečně dostává do povědomí jako kreativní profese. Tvůrčí proces je pro mě vzrušující „souboj“ o výslednou podobu filmu mezi producentem, režisérem a scenáristou. V Negativu jsme kladli důraz na kreativní přístup k projektu od počátku do konce a myslím, že to přináší výsledky. Vždycky jsem se snažil vysvětlovat, že se nezabýváme jen financemi, ale mediální obraz producenta s doutníkem a balíkem dolarových bankovek je stále překvapivě silně zažitý. Asi bude ještě pěknou chvíli trvat, než se tuhle představu podaří změnit.



F I N D

FILM INDUSTRY
INTERNSHIP PROJECT



INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

C. a k. tableaux vivants

Červen 1914, Jablonec nad Nisou, Turnov. — Opis dopisu sudetoněmeckých majitelů kin Ernsta Hollmanna a Karla Viehmanna hofmistrovskému úřadu ve Vídni týkající se projektu na natočení oslavného filmu o císaři Františku Josefu I. nazvaného Pomník císaři (Dem Kaiser ein Denkmal). Dopis zaslala v opisu dvorní kancelář k posouzení ministerstvu vnitra.

z.Z. 31.139. ex 1914

Opis.
pro actis.

Vysokému

c. a k. hofmistrovskému úřadu!

Nejponíženěji podepsaní majitelé kin, Ernst Hollmann v Jablonci n. N. a Karl Viehmann v Turnově zamýšlejí vytvořit velké historické dílo vydáním filmu s názvem Pomník císaři.

Tento film má zobrazit životaběh našeho vznešeného mocnáře, Jeho Veličenstva císaře Františka Josefa I. a vůbec představit historické dílo panovnického domu rakouského.

Tento živoucí pomník bude souhrnně sestávat z 30 částí, a to:

- 1) Originální záběry rodového sídla Habsburků,
- 2) Malý lidumil, 1834,
- 3) Malý čarostřelec, 1845,
- 4) Princ jako miláček Maďarů, 1847,
- 5) Setkání s Radeckým, 1848,
- 6) Princův křest ohněm, 1848,
- 7) První hon na kamzíky 20. června 1848,
- 8) Nastoupení vlády 2. prosince 1848,
- 9) Vídeň vítá s jásotem nového císaře, 6. května 1849,
- 10) V mořské bouři na Jadranu v březnu 1852,
- 11) Láska Vídeňanů k jejich císaři,
- 12) Císař jako přítel lidu,

- 13) Císař jako horolezec,
- 14) Císařova péče o válečné loďstvo, 19. prosinec 1856,
- 15) Císařova zbožnost,
- 16) Císařova účast na Radeckého pohřbu v lednu 1858,
- 17) Císař v Innsbrucku, 1863,
- 18) Císař jako šířitel kultury na Balkáně, 1875,
- 19) Založení Trojspolku, 1879,
- 20) Oslava 600. výročí domu Habsburského 1882,
- 21) Jubilejní oslava ve Vídni na počest osvobození od Turků, položení posledního kamene nové radnice ve Vídni v září 1883,
- 22) Oslavy milénia v Budapešti, 1896,
- 23) Pětašedesáté výročí vlády, 1908,
- 24) Obrazy ze života Jeho Veličenstva císaře Františka Josefa I. od jeho mládí až do současnosti.
Obrazová čítanka z nejlepších kinemat. záběrů Jeho Veličenstva,
- 25) Jeho Veličenstvo jako císař míru, hold rakouské armády,
- 26) Schönbrunn se zahradami a komnatami,
- 27) Hofburg ve Vídni se záběry interiérů,
- 28) Jeho Veličenstvo vyřizuje u pracovního stolu vládní záležitosti,
- 29) Jeho Veličenstvo při procházce v parku,
- 30) Závěrečná apoteóza: Hold rakouských národů před milovaným mocnářem.

Že by toto zamýšlené umělecké dílo bylo nadšeně přijato nejen veškerým obyvatelstvem Rakouska-Uherska, nýbrž také v celém ostatním světě, je nanejvýš zřejmé a získalo by našemu mocnářství velkou úctu. Dále by se tím u dětí i dospělých opět pozdvihlo vlastenectví a tento počín by upevnil lásku k našemu dědičnému panovnickému domu.

Nejoddaněji podepsaní chtějí tímto uměleckým dílem vytvořit pro všechny časy trvalý pomník živých fotografií, aby bylo možné vyjádřit obrazem velikost našich dějin pro další pokolení.

Nejponíženěji podepsaní podnikatelé zamýšlejí použít případný čistý zisk z tohoto uměleckého díla ve prospěch Rakouského červeného kříže a pro spolek Pro dítě.

Neoddaněji podepsaní dají ze svých funkcí prezidenta a jednatele Sekce Čechy Říšského svazu vlastníků kinematografů v Rakousku podnět k tomu, aby členové tohoto spolku vzdali u příležitosti promítání tohoto uměleckého díla mocnáři hold.

Tento pomník živých fotografií bude možno vytvořit pouze tehdy, jestliže nejponíženěji podepsaní obdrží ze strany vysoké rakouské vlády příslušnou blahosklonnou podporu a povolení: natáčet na všech potřebných historických místech, dále, aby byly dány k dispozici nezbytné kostýmy, zbraně, zboží a rekvizity, stejně jako vojsko nutné pro válečné scény.

Nejponíženěji podepsaní jsou pevně přesvědčeni o tom, že toto umělecké dílo živé fotografie bude po svém vydání nadšeně přijato všemi vrstvami obyvatelstva.

Plánuje se, že toto umělecké dílo bude uvedeno na veřejnosti 18. srpna, nebo 2. prosince a že bude předtím předvedeno před vybranými kruhy v separátních představeních.

Vypracováním této myšlenky se již zabývali významní historikové a předložili v tomto ohledu pochvalná vyjádření.

Byly již vykonány veškeré přípravné práce a nejponíženěji podepsaní nyní předkládají nejuctivější prosbu, aby vysoký hofmistrovský úřad ráčil dovolit, aby nejoddaněji podepsaní

s pomocí výslovně pro to angažovaných herců směli ztvárnit epizody ze života Jeho Veličenstva císaře Františka Josefa I. pro kinematografické záběry.

Žadatelé doufají s ohledem na vlastenecký a humanitární účel, že jejich skromné přání dojde povolení, a prosí současně o brzké vyřízení své oddané žádosti, aby mohlo být započato s pracemi na uměleckém díle.

Nejponíženěji dovolují se
podepsati
Ernst Hollmann,
Karl Viehmann.

Jablonec n. N. v červnu 1914
Turnov

ÖStA (Österreichisches Staatsarchiv), AVA (Allgemeines Verwaltungsarchiv), Ministerium des Innern 1848–1918 (Allgemein), K. 2174, Z. 31139/1914.

I.

Dopis dvou sudetoněmeckých majitelů kin nabízející dvorní kanceláři projekt filmu o císaři Františku Josefovi I. poodkrývá skutečnost, že v prostředí českých Němců panoval již před první světovou válkou čilý kinematografický ruch. Česká filmová historiografie tradičně zahleděná do řad českých průkopníků vnímá tyto aktivity stále ještě periferně, třebaže v procesu industrializace filmové branže sehráli právě sudetoněmečtí podnikatelé v desátých letech zcela zásadní roli. Liberec (Reichengerg), Jablonec nad Nisou (Gablonz an der Neise), Ústí nad Labem (Aussig), to všechno jsou místa, kde majitelé kin neomezovali svou činnost jen na vlastní provoz kina, ale rozvíjeli aktivity i v dalších oblastech rodícího se filmového průmyslu, především ve sféře distribuce. V desátých letech bylo častým úkazem, že kino fungovalo zároveň jako distribuční firma, a to se všemi

dobově obvyklými praktikami, jako byla pravidelná inzerce ve vídeňských filmových časopisech či zajišťování distribučního monopolu pro daný region.¹⁾ Největších úspěchů v této oblasti dosáhl patrně podnikatel z Ústí nad Labem Paul Wolfram, jehož Wolframfilm expandoval i do Německa, když byla otevřena filiálka v Drážďanech.

V severních Čechách se však příležitostně rozvíjela i filmová výroba. Když v roce 1912 přesídlil Alexander Kolowrat ze svého panství na Přimdě (Pfraumberg) do Vídně, část jeho spolupracovníků se vydala vlastní cestou a pokračovala v natáčení filmů v Liberci pod značkou Reichenberger Filmwerkstätte. V sérii komedií zde Rudolf Walter a Josef Holub vytvořili dvojici Cocl & Seff a do poloviny dvacátých let měli na svém kontě přes dvě desítky titulů (ty poválečné vznikaly už ve Vídni).²⁾ Není tedy v žádném případě projekt

1) Corinna Müller, *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907–1912*. Stuttgart — Weimar: Verlag J. B. Metzler 1994.

2) Günter Krenn – Nikolaus Wostny (Hg.), *Cocl & Seff. Die österreichischen Serienkomiker der Stummfilmzeit*. Wien: Filmarchiv Austria 2010. Dodejme, že českým filmovým historikům a archivářům byla existence liberecké produkce ještě v devadesátých letech zcela neznámá a ambiciózní katalog *Český hraný film I. 1898–1930 / Czech Feature Film I: 1898–1930* (Praha: NFA 1995) tak neobsahuje ani jediný titul této série.

„císařského filmu“ bleskem zčistajasna, nýbrž přirozeným výhonkem nového, slibně se vzímajícího odvětví zábavního průmyslu, jemuž průmyslové klima severních Čech zjevně svědčilo.

Oba podepsaní pánové také už nebyli v roce 1914 v branži žádní nováčci a k hochštaplerství měli daleko.³⁾ Šlo o ctihodné a řádné podnikatele, kteří měli mezi svými kolegy přirozenou autoritu. Zejména Ernst Hollmann, kinař z Jablonce nad Nisou, je pro sudetoněmeckou filmovou kulturu postava zcela klíčová. Patřil v českých zemích k vůbec prvním podnikatelům, kteří získali licenci k provozování stálého kina (1908). Hollmannovo jméno je spjato zejména s jeho působením v profesních organizacích majitelů a provozovatelů kin. Že měl organizačního ducha, dokládá jeho záměr z roku 1907 založit v severočeských městech skupinu stálých kin, která by si mezi sebou vyměňovala programy, což by výrazně zlevnilo jejich provoz. Projekt se nakonec nepodařilo realizovat, protože Hollmann pro něj nenašel partnery.⁴⁾ Velký prostor se však pro něj otevřel zejména po založení Říšského svazu majitelů kinematografů v Rakousku (Reichsverband der Kinematographen-Besitzer in Oesterreich) v roce 1908. Když se začala formovat v severních Čechách síť stálých kin, inicioval Hollmann v roce 1911 ustavení regionální sekce říšského svazu a byl zvolen jejím předsedou (Obmann). Sekce Böhmen byla záhy největší regionální sekci celého svazu a Hollmannův kredit ve vídeňských oborových kruzích vzrostl do té míry, že byl v roce 1915 navržen na post předsedy celého svazu (což Hollmann z praktických důvodů odmítl). Stejně tak stál v čele Svazu německých kin za Československé republiky a když v roce 1937 zemřel, byla to v sudetoněmeckých filmových kruzích

událost prvního řádu. Ústecký časopis *Filmwoche* vyhradil nekrologu první tři tiskové strany.⁵⁾ S filmováním nicméně zkušenosti, pokud je známo, neměl, podobně jako jeho kolega Karl Viehmann z Turnova, jinak rovněž funkcionář svazu majitelů kin (v sekci Böhmen působil jako Geschäftsführer). Nelze tedy ani vyloučit, že by z producentské pozice bývali svěřili vlastní natáčení někomu jinému.

Jejich žánrová představa je ale v každém případě pozoruhodná a v českém filmovém prostředí rozhodně nestandardní. S žánrem živých obrazů se ve filmové produkci ojediněle setkáváme teprve v nacionálně vzrušené době po vzniku Československa, kdy zejména žel nedochované filmy *ČESKÉ NEBE* (režie Jan A. Palouš; Pragafilm 1918) a *UTRPENÍM KE SLÁVĚ* (režie Richard F. Branal; Excelsior 1919) cíleně navazovaly na divadelní tradici tohoto žánru. Jejich tvůrci se ostatně k filmové režii dostali právě z divadelního prostředí.

Žánr živých obrazů má přebohatou minulost. Spojujeme jej sice obvykle s měšťanským divadlem, tedy zejména s 19. stoletím, ale v různých genetických formách jej můžeme pohodlně stopovat až do středověku (a budeme-li jen trochu snaživí, pak i do starověku). Koneckonců co jiného ve své podstatě jsou pašijové hry? Anebo třeba nejrozumnější alegorické výjevy inscenované v rámci slavností nazývaných *triumf* pořádaných při příjezdu panovníka či jiné význačné osobnosti do pozdně středověkých a renesančních měst. Právě účel těchto slavností odhaluje genetickou spřízněnost novodobých živých obrazů s jejich historickými předchůdci. Jejich smyslem byla oslava, zpravidla nějaké osobnosti, ale nejen. V prostředí měšťanského divadla se živé obrazy objevovaly v rámci představení, která byla něčím výjimečná

3) Návrhům na různé „divoké“ filmové projekty byla vystavena i Kancelář prezidenta republiky po vzniku Československa. Z některých hochštaplerství přímo číslo. Srov.: Ivan Klimeš, *Po zániku epochy. Kinematografická ohlédnutí za „skončeným příběhem“*. In: Zdeněk Hojda – Marta Ottlová – Roman Prahl (eds.), *Věčné stáří, nebo zralý věk moudrosti?* Praha: Academia 2009, s. 297–306.

4) Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 1*. Praha: ČSFÚ 1988, s. 136–137.

5) Ernst Hollmann. *Filmwoche* 17, 1937, č. 25 (11. 6.), s. 1–3.

ve smyslu společenské události.⁶⁾ Takovou událostí mohla být neobvyklá přítomnost význačné osobnosti v publiku nebo nejruznější výročí (narození i úmrtí) osob či výročí událostí významná pro národní společenství.⁷⁾ Právě žánr živých obrazů vydatně posiloval společenskou roli divadla v národních hnutích 19. století, přičemž nemáme na mysli jen divadelní akce vázané na divadelní budovu, ale stejně tak i nejruznější slavnosti plebérové, které vždy pracovaly s teatralitou a kde měly živé obrazy rovněž své pevné místo.⁸⁾ Je samozřejmé, že živé obrazy byly součástí slavnostních představení také při císařských návštěvách. Uprostřed jeviště stála obvykle císařova socha obklopená květinovou výzdobou a často ji génius (někdy Čechie nebo Austria) zdobil vavřínovým věncem. Kolem byli shromážděni členové souboru v salónních oblecích, případně v malebných krojích představovali všechny (nebo také jen slovanské) národy říše. Recitovaly se oslavné básně a nechyběla přirozeně ani císařská hymna.

Pojem „živé obrazy“ však nebyl vyhrazen výlučně divadelním formám, třebaže jeho teatrologické čtení je nejrozšířenější. V dobových pramenech často narazíme na tento pojem i v souvislosti s obrazovým doprovodem přednášek či „seriálem“ statických obrazů. Ke konci 19. století velmi vzrostla obliba přednášek se světelnými obrazy, při kterých byly za použití skioptikonu, tedy jedné z forem laterny magiky, obrazy publiku promítány, vznikaly dokonce časopisy věnované tomuto žánru veřejné produkce a jazyková praxe spontánně vztáhla pojem „živé obrazy“ i k tomuto typu spojení obrazu a slova.⁹⁾ Pojmová neusazenost jazykové praxe je zcela přirozený úkaz

a v geneticky raných fázích vývoje kulturních forem patří dokonce k charakteristickým rysům jejich reflexe. Analýza pojmových migrací odhaluje celou řadu přímých i nepřímých intermediálních vazeb a jedna z nich se koneckonců nabízí bezprostředně — na sklonku 19. století se výraz „lebende Bilder“ stal jedním z nejfrekventovanějších pojmů pro kinematograf. Název „Lebende Bilder“ či „Das lebende Bild“ zdobil pak průčelí celé řady tzv. kintopů, svérázných filmových lokálů (v přední místnosti výčep, v zadní místnosti nevětraný a nevytápěný „kinosál“) typických pro boom stálých kin v první dekádě 20. století.¹⁰⁾ Filmové médium tedy bylo k rozvíjení tohoto žánru velmi dobře disponováno a využít jej k holdu panovníkovi dávalo smysl.

II.

Během dlouhého života a vlády císaře a krále Františka Josefa I. (nar. 1830, vládl od 1848, zemř. 1916) se svět změnil od základů. Narodil se v době poštovních dostavníků a dožil se časů automobilů i aeroplánů, proměnilo se složení elit jeho říše, když chudnoucí aristokraty postupně vystřídali příslušníci bohaté podnikatelské třídy (výrazem jejího sebevědomí je „výkladní skříň monarchie“ — vídeňská Ringstrasse vedoucí kolem dvorního hradu), vládu zahájil na sklonku feudálních řádů a na počátku 20. století zavedl v západní polovině mocnářství všeobecné volební právo. Nicméně uprostřed všech těchto převratných změn měli obyvatelé střední Evropy jeden pevný bod, jednu nezpochybnitelnou jistotu a tou byla postava starého císaře. Jeho charakteristická tvář (od osmdesátých let 19. století se moc-

6) Jaromír Paclt, Živé obrazy. In: Vladimír Just – Štěpán Otčenášek (Hg.), *Divadelní revue*. Praha: Academia 1989, s. 11–30.

7) V prvních třech dekádách existence Národního divadla v Praze (1881–1910) bylo zkomponováno 73 živých obrazů, které se objevily ve 113 operních i činoherních představeních, nikoliv jen jako nějaký doplněk, nýbrž jako jejich podstatná součást, která dávala danému představení punc výjimečnosti. Tamtéž, s. 13.

8) *Divadlo v české kultuře 19. století*. Praha: Národní galerie 1985.

9) Ve Stuttgartu například vycházel již před první světovou válkou časopis *Film und Lichtbild. Zeitschrift für wissenschaftliche und technische Kinematographie und Projektion*.

10) KINtop 5. *Aufführungsgeschichten*. Frankfurt am Main: Stroemfeld / Roter Stern 1996.

nárova podoba takřka neměnila) na ně hleděla se zdí školních tříd, mladé muže vítala v kasárnách, usedlé občany v hostincích i kavárnách, viděli ji na dopisnicích i na poštovních známkách. Obchodníci nabízeli panovníkovy portréty určené pro měšťanské parádní pokoje, do zasklených vitrín („cinkkóstnů“) si jeho poddaní stavěli hrnčiky a skleničky se staříčkým mocnářem, objevoval se na porcelánových hlavičkách dýmek a nejrůznějších předmětech ozdobných i určených pro běžnou potřebu (viděl jsem dokonce i mlýnek na strouhanku ozdobený profilem Jeho Veličenstva). Kolem panovníkovy osoby se tak postupem let vytvořil skutečný kult sdílený většinou jeho poddaných, který se stal jedním z posledních pojítek stmelující rozhádané národy mnohonárodnostní monarchie. Příležitostmi k jeho pěstování byly hlavně císařovy narozeniny (18. srpna) a výročí počátku vlády (2. prosince) a potom jeho oficiální návštěvy korunních zemí.

Tvůrci a šířitelé kultu Františka Josefa (především novináři a učitelstvo) obratně využívali kontrastů mezi vznešeností císařského majestátu a panovníkovou osobní skromností. Autoři populárních článků z mocnářova života popisovali prosté pokrmy na jeho stole, jeho pracovitost a šetrnost. Na svých oficiálních cestách se císař zjevoval svým poddaným v plném lesku, obklopen gardami, generalitou a dvorskými hodnostáři ve skvělých uniformách, obsluhován livrejovány lokaji — a k tomu novinové zpravodajství připojovalo dojemné obrázky, jak nechal zastavit celý slavnostní průvod, aby vyslechl prosbu chudé stařenky či vlídně postál před malým chlapcem, který chtěl „vidět svého císaře“. Propagandisticky byly využívány i osobní tragédie, které Františka Josefa zasáhly: sebevražda korunního prince Rudolfa (1889) a atentát na císařovnu Alžbětu (1898). Charakteristické je, že většina komentářů k těmto událostem se více nežli samotnými oběťmi zabývá císařem. Myšlenky poddaných v takových chvílích „zalétaly k těžce zkoušenému mocnáři“, obdivovaly sílu, s níž je schopen tyto rány snášet a propagandisté zdůraz-

ňovali, že nejlepší útěchu nalézá v pilné práci ve prospěch svých národů. Obligátním motivem při příležitostech radostných i smutných byl důraz kladený na to, že v těchto okamžicích mizí rozdíly mezi jednotlivými národy i stavy, které všechny spojuje láska a oddanost k panovníkovi. Císař v propagandě vystupoval nad národy i politickými stranami, byl zde pro bohaté i chudé.

Často (zvláště při životních a vladařských výročích) užívaným způsobem, jak panovníka přiblížit širokým vrstvám, byly epizody z jeho života, prezentované výtvarně i literárně. Obvykle zde nemohla chybět historka o tom, jak malý arcivévoda na procházce se svým dědečkem (císařem Františkem I.) chtěl obdarovat vojáka stojícího na stráž — své služby dbalý voják samozřejmě nemohl porušit předpisy a vzít si peníz, dědeček proto vnoučka vyzdvihl a ten vsunul obnos do vojákovy tornistry. Je to ukázkový příklad konání dobročinnosti při respektování dienstreglementu. Jiné příhody dokumentují císařovu osobní statečnost — „křest ohněm“ mladého arcivévody v bitvě u Santa Lucia (1848) v řadách Radeckého armády, zvolání „kupředu vojáci, i já mám doma ženu a děti“ v prohraném boji u Solferina (1859). Důraz na dodržování předpisů je i posláním příběhu, kdy byl procházející se císař zastaven vojenskou stráží a pro neznalost aktuálního hesla zadržen až do příchodu velícího důstojníka. Voják, který panovníka zatkl, nebyl samozřejmě potrestán, ale odměněn za přesné konání služby. Další a další historky vyprávěly o císařově péči o válečné veterány i všechny chudé a potřebné, zbožnosti atd. S postupujícím věkem Františka Josefa pak přibývala vyprávění dokumentující jeho fyzickou zdatnost.

Technický pokrok zmíněný v úvodním odstavci se samozřejmě nevyhnul ani kultu císaře a krále. Panovník byl fotografován, jeho hlas zaznamenáván na fonografu a na sklonku života jej vyhledávaly i objektivy filmových kamer. Dokument editovaný na těchto stránkách zajímavě spojuje moderní médium — film s tradičním žánrem „historek ze života našeho mocnáře“.

Projekt severočeských kinematografistů skutečně působí dojmem, jako by chtěl do podoby „pohyblivých obrázků“ převést některou z mnoha brožur na dané téma. Jedná se o pestré směs výjevů z císařova privátního života i událostí významných pro celou habsburskou říši. Hned číslo 2 v zamýšleném „pomníku živých fotografií“ (Malý lidumil) mělo být nepochybně vizuálním ztvárněním výše zmíněného příběhu o obdarování vojáka na stráž. Číslo 13 (Císař jako horolezec) skládalo hold panovníkově fyzické kondici, číslo 6 (Princův křest ohněm) představovalo budoucího vládce jako statečného vojáka, v podobě svědomitého vladaře jej divákům mělo ukázat číslo 28 (Jeho Veličenstvo vyřizuje u pracovního stolu vládní záležitosti — obrázek pro Františka Josefa I. skutečně typický), číslo 15 mělo být oslavou císařovy zbožnosti atd. Svůj význam pro pěstování císařova kultu měly i scénky, které jej veřejnosti přibližovaly v soukromé podobě jako zde plánované číslo 29 (Jeho Veličenstvo při procházce v parku). Typická pro místo panovníckých oslav v politickém životě mocnářství je závěrečná scéna: hold rakouských národů. Tady císař plní svou nejvlastnější funkci, když vystupuje jako svorník říše a hlava velké rodiny jejích národností.

Názvy některých zamýšlených obrazů nicméně vzbuzují pochybnosti a bylo by jistě zajímavé vidět hotové dílo. Např. těžko představitelné je číslo 9, kde měla být ukázána Vídeň jásající před panovníkem 6. května 1849. Tehdy uplynulo pouhých šest měsíců od vídeňského povstání v říjnu 1848, které bylo krvavě potlačeno vojskem, následovala řada rozsudků smrti, které byly neprodleně vykonávány a město samo bylo těžce poškozeno dělostřeleckým bombardováním a pouličními boji. Také popularita Františka Josefa se po březnovém rozeznání říšského sněmu a vydání oktrojované ústavy pohybovala ko-

lem bodu mrazu. Podobně vyvstávají otazníky nad titulem čísla 16 (účast Jeho Veličenstva na Radeckého pohřbu). Starý polní maršál zemřel na počátku roku 1858 v Miláně a při jeho smrti císař přítomen nebyl. Ostatky byly převezeny do Rakouska a pochovány v Heldenbergu u Vídně, svou úctu památce legendárního vojevůdce monarcha projevil tím, že osobně velel vojenské paradě při pohřebních ceremoniích. Naprosto nepochopitelné pak je označení oslav roku 1908 jako šedesáté páté výročí (ve skutečnosti monarchie okázale slavila jubileum šedesáté!) nástupu na trůn.

Zajímavá ovšem je skutečnost, že iniciátoři návrhu působili v severočeském pohraničí, tato oblast byla totiž horkou půdou česko-německých nacionálních bojů. Představitelé místního německého obyvatelstva se stále více identifikovali se sousední Německou říší, zatímco jejich loajalita k „společné rakouské vlasti“ postupně upadala. To se projevilo výtržnostmi při návštěvě Františka Josefa v Liberci roku 1891 (před jeho vlakem dokonce ve stanici Rosenthal — Hanichen vybuchla nitroglycerinová bomba), následujícího roku místodržitelství rozpustilo městskou radu, jejíž sympatie k Německé říši hraničily s velezradou.¹¹⁾ Roku 1906 při císařově pobytu v Jablonci se úřady (marně) snažily zabránit vyvěšování velkoněmeckých barev a starosta se stal terčem ostrých útoků nacionálního tisku za to, že v době panovníkově přítomnosti nechal zakrýt tabulky označující Bismarckovo náměstí.¹²⁾ Je proto otázkou, zda by konečné ztvárnění panovníkova filmového pomníku dokázalo zachovat dynastický a nadnárodní charakter. Pro náklonnost ideových původců díla pro spojení habsburské monarchie s císařským Německem se zdá svědčit fakt, že jedinou scénou z oblasti císařovy zahraniční politiky mělo být založení Trojspolku (číslo 19).

11) Naposledy viz: Miloslava Melanová, *Liberecká výstava 1906*. Liberec: Kalendář Liberecka 1996.

12) Podrobně viz: Jana Nová, „Živý obraz“. *Návštěva císaře Františka Josefa I. v Jablonci nad Nisou 24. června 1906*. In: Dagmar Blümllová, Zuzana Gilarová a kol., *Čas secese. Kapitoly z kulturních dějin přelomu 19. a 20. století*. České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích 2007, s. 322–346.

Nevíme, do jaké míry byl tento projekt míněn vážně, jak by tvůrci zvládli navrhované masové scény, jak by vypadalo herecké obsazení, zda by ve filmu vystupoval císař osobně atd. Nemilosrdně totiž zasáhly dějiny: Návrh, předpokládající mj. i vystupování vojska, doputoval v opisu na ministerstvo vnitra v červnu roku 1914 a 28. dne následujícího měsíce císař podepsal válečný manifest. Před vojskem (a koneckonců i před filmaři) stály jiné úkoly...

Ivan Klimeš – Jiří Rak

Poznámka

Tato studie-edice byla poprvé publikována ve sborníku: Friedrich Edelmeier – Margarete Grandner – Jiří Pešek – Oliver Rathkolb (eds.), *Über die österreichische Geschichte hinaus. Festschrift für Gernot Heiss zum 70. Geburtstag*. Münster: Aschendorfer Verlag 2012, s. 111–120. Editovaný dopis přeložil Václav Maidl.

Místo krémů na boty — archiv

Tento text a edice, již je úvodem a komentářem, jsou prvními příspěvky série, kterou bude *Iluminace* věnovat výročí 70 let od vzniku filmového archivu v českých zemích. Právě v létě roku 1943 se totiž podařilo uskutečnit to, po čem bylo především ve třicátých letech dlouhodobě intenzivně voláno, co bylo v nerealizovaných vizích plánováno, avšak na co scházela institucionální záštita a především finance. Filmový archiv tehdy vznikl (spolu s knihovnou) v rámci Českomoravského filmového ústředí, a přestože se jeho oficiálním vedoucím stal Walter Gottfried Lohmeyer, tvůrcem organizační i ideové koncepce jeho činnosti byl nejsvěřepější obhájce myšlenky péče o film jako kulturní dědictví své doby, Jindřich Brichta. Brichta uvažoval o archivu od počátků jako o komplexní instituci, jež filmy nejen shromažďuje, katalogizuje a ochraňuje, ale která je také aktivně zpřístupňuje veřejnosti a půjčuje ke studijním i jiným účelům producentům nových filmů i badatelům. Sbírka archivu současně neměla zahrnovat výhradně filmové kopie, ale co nejširší spektrum písemných či obrazových materiálů s filmem a jeho výrobou, distribucí a uváděním souvisejících. Projekt filmového archivu realizovaný roku 1943 nicméně nebyl Brichtovým prvním a nebyl ani jedinou z nenaplněných vizí objevujících se především ve třicátých letech.

Historii „Ideje filmového archivu“ v rekonstrukci vizí a dílčích plánů na stránkách tohoto časopisu důkladně popsal již dříve Pavel Zeman¹⁾ a do kontextu vlny zájmu o „staré filmy“ a historii kinematografie v souvislosti s nástupem zvuku vize archivu zasadil Petr Szczepanik.²⁾ Ve své studii upozornil především na to, jak se v přechodném období třicátých let rozšířila kulturní praxe retrospektiv, repríz a projekcí němých filmů na úzkém formátu, velmi často přímo napojená na publicistickou a organizační činnost avantgardistů, filmových klubů či filmových amatérů.

My zde proto vyzdvihneme jen jeden, v předchozích studiích rovněž reflektovaný diskursivní moment, a to vztah myšlenky filmového archivu a budování filmového kánonu. Všechny aktivity, které v první polovině třicátých let vracely do oběhu němé filmy a podporovaly tak nejen nostalgický i subverzivní³⁾ cinephilní zájem o starý film, ale i úvahy o jeho zanikání, a tedy i potřebě o něj pečovat, byly současně praxí selektivní kulturní politiky — výběru důležitého, toho, co se zmíní, zopakuje, a co zůstane zapomenuto. V pozadí retrospektiv či budování „filmových knihoven“ starých filmů tak nestály jen pragmatické důvody. Řada kin samozřejmě nebyla adaptována na zvuk a opětovným zužitkováním starých filmů se nejen díky nim levně rozšiřovala distribuční nabídka.

1) Pavel Z e m a n, Idea filmového archivu v Čechách. *Iluminace* 7, 1995, č. 1, s. 43–58.

2) Petr S z c e p a n i k, „Zrození filmové historie“. Nástup zvuku a média objevující vlastní minulost. In: T ý ž, *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a české mediální kultura 30. let*. Brno: Host 2009, s. 128–178.

3) K praktikám zesměšňování viz Tamtéž, s. 157. Konkrétně Artuš Černík, Směšné staré filmy. *Lidové noviny* 45, 1937 (4. 12.), č. 610, s. 6.

Kulturní instituce, filmové kluby či kruhy intelektuálních elit, které dlouhodobě usilovaly o docenování významu filmu jako národního dědictví, nicméně v této praxi spatřovaly možnost, jak náležitou dramaturgií filmových představení, filmovými výstavami, přednáškami o dějinách kinematografie, sofistikovanou kritikou a dalšími aktivitami formovat vkus diváků. V českém prostředí se úvah o zušlechťování diváka dopouštěly především kruhy spjaté s avantgardou, avšak na rovině praxe zůstalo v jejich případě krom tří avantgardních večerů, jež v roce 1932 zorganizoval Alexander Hackenschmied se svými přáteli v běžně fungujícím kině Kotva Ladislava Koldy,⁴⁾ pouze u odkazů na zahraniční (americké, britské, francouzské a jiné) vzory a touhy po domácí nápodobě.⁵⁾ I tak však hodnotový systém, jež tyto a další osobnosti formovaly v avantgardní revue *Studio*, zřetelně rezonoval napříč filmově-intelektuálními kruhy.

Němých filmů, které byly na počátku třicátých let kinům a zájmovým institucím k dispozici, bylo velké množství — jejich seznamy čítaly přes tři stovky titulů.⁶⁾ Přesto se úvahy o potřebě filmového archivu právě ve výčtech konkrétních titulů, které by bylo vhodné uchovat, velmi často překrývaly. Jedním z důkazů kulturní autority revue *Studio* a aktivit jejích redaktorů v tomto ohledu je důraz, jaký obhájci archivu kladli na francouzskou filmovou tvorbu a dokumentární a experimentální film. Ostatně, navzdory počtu archivu věnovaných textů byla debata vedena pouze několika v kinematografii přímo angažovanými osobami. Jaroslav Brož, Svatopluk Ježek i Jiří Lehovec, zastoupení v této edici, byli filmovými profesionály spjatými s organizacemi, které se v rámci tendence obecně zkulturovat české filmové prostředí

myšlenkami o filmu jako vizitce národní kultury a jejím dědictví aktivně zabývaly. Jejich úvahy tak vycházely z obdobného ideového základu.

Brož byl činorodým novinářem *Národního osvobození* a *Práva lidu*, pracoval ve Filmklubu i v rámci Československé filmové společnosti. I Ježek působil především jako novinář a publicista, spjatý s kruhy amatérské kinematografie a Československé společnosti pro vědeckou kinematografii. Režisér Jiří Lehovec psal tyto své texty jako začínající publicista a fotograf spřízněný s Levou frontou. Jejich rané úvahy o potřebě filmového archivu tak vycházely z obdobného ideového zázemí a, ač například Brož postavil jednu ze svých reflexí polemicky vůči Lehovcovi, v mnoha ohledech se protínaly.

Za základ potenciálního archivu považovali tito autoři rané grotesky a komedie (a to jak animované, tak hrané), především pak snímky Charlieho Chaplina a Harolda Lloyd, ale i dnes již nepříliš známých komiků typu Harryho Snub Pollarda, své místo zde měly mít i celovečerní dokumentární, zejména expediční filmy, často němé, z nichž řada se na počátku zvukové éry dočkala velkého úspěchu v kinech (viz například *BÍLÉ PLACHTY*). Své pevné místo ve výběru pak měly snímky Griffithovy, Murnauovy, Wieneho, Dreyerovy, díla švédských tvůrců Ericha von Stroheima a Maurice Stillera, stejně tak francouzské filmy Reného Claira či Abela Gance, ale i ryze avantgardní práce Mana Raye či Louise Delluca. Při reflexi domácí kinematografie bylo na potřebu archivovat upozorňováno především v souvislosti s prvními zvukovými filmy: *TONKOU ŠIBENICÍ*, *C. A. K. POLNÍM MARŠÁLKEM*, Vančurovým — Innemannovým *PŘED MATURITOU* a pozdější *Rovenského MARYŠOU*.

4) Alexander Hackenschmied, K prvnímu představení filmové avantgardy v Praze v kinu Kotva. *Pestrý týden* 5, 1930 (22. 11.), č. 47, s. 4. Karel Smrž, Avantgardní filmy v Praze. *Rozpravy Aventina* 6, 1930, č. 10, s. 118. Karel Smrž, Druhý týden avantgardního filmu. *Rozpravy Aventina* 7, 1931, č. 18, s. 214. Karel Smrž, Třetí avantgardní program. *Rozpravy Aventina* 7, 1931, č. 24, s. 286.

5) Alexander Hackenschmied, Avantgardní kino. *Pestrý týden* 5, 1930 (11. 1.), č. 2, s. 7.

6) Bursa němých filmů. *Filmový kurýr* 6, 1932 (17. 3.), č. 12, s. 27 + 29. Bursa němých filmů. *Filmový kurýr* 6, 1932 (25. 3.), č. 13, s. 4.

Vize toho, jaké filmy se mají stát prvními přírůstkami tolik žádaného (oficiálního, centrálního) filmového archivu, významně usměrňovala i nabídka němých filmů na úzkém formátu. Svato-pluk Ježek ve svém článku „Filmové museum v malém“ přímo odkazuje na katalog 9,5mm filmů společnosti Pathé a i v dalších textech se setkáváme s tituly, které se do oběhu dostávaly právě jejím prostřednictvím. Katalog Pathé nabízel vedle snímků určených především pro dětské publikum (animované filmy s kocourem Felixem, kreslené La Fontainovy bajky, ale i populární hrané filmy s dětskými hrdiny) také Chaplinovy, Beaucitronovy a jiné grotesky, v jeho kategorii veseloher najdeme Clairův *SLAMĚNÝ KLOBOUK*, mezi dramaty Gancovo *ŽALUJI* a *KOLO ŽIVOTA*, Dupontovo *VARIÉTÉ*, *CARMEN* Jacquese Feydera, *BÍDNÍKY* z roku 1925 s Gabrielem Gabrio v roli Jeana Valjeana, Murnauova *FAUSTA*, Wieneho *KABINET DOKTORA CALIGARIHO* i Langovy *NIBELUNGY* a *METROPOLIS*...⁷⁾

Jakákoli selektivní akviziční politika je v případě tak autoritativní instituce, jakou archiv je, nutně „hodnototvorná“ — vymezením toho, co uchovat, a co nikoli, je zřetelně vyzdvižen význam, jenž je v daném historickém kontextu snímku připisován. A může to být, jak ostatně dokládají i texty této edice, význam stejně tak umělecký jako pop-kulturní či historicko-dokumentární. Ježkův článek „O filmový archiv pražský“ například ukazuje, že i v třicátých letech se za svého druhu archiv pokládal film sám. Jakožto z podstaty záznamové médium, médium paměti, měl fungovat jako věčný svědek významných událostí, dokumentovat důležité osobnosti, jejich veřejná vystoupení, projevy a podobně. Obdobné úvahy stály také u zrodu známého projektu Národní galerie filmové,⁸⁾ a není proto náhodou, že právě snímky vzniklé v jeho rámci byly spolu s archivem *Elektajournalu* a *Aktuality* Karla Pe-

čeného považovány za další z pilířů potenciální archivní sbírky. Rozkrývání těchto významů pak zpětně nabízí možnost ptát se po tom, jaká kritéria ony hodnoty utvářela. Stejně dobře pak dovoluje historizovat problematiku tzv. kánonu a poukázat na dobové odchylky a vývojové tenze v rámci tohoto privilegovaného korpusu, na jeho proměnlivost napříč dějinami filmu.

Ve vizích filmového archivu se tak do značné míry protínala řada dobových tendencí, souvisejících s dlouhodobým bojem o zkulturnění kinematografie, stejně jako praktických důsledků stálého bilancování užitečnosti němého a možností zvukového filmu v polovině třicátých let. Právě v polovině třicátých let tak české kulturní elity prvně výrazně docenily význam retrospektivy jako výchovné pomůcky pro filmaře, historiky, ale i širší veřejnost, jež se pak v souhře s hodnotami prosazovanými avantgardisty a filmovými kluby a nabídkou němých filmů na úzkém formátu implicitně stala institucí ustavující proto-kánon filmů, jež by měl schraňovat budoucí archiv.

V době, kterou pokrývají texty naší edice, nicméně kulturní elity na skutečný filmový archiv teprve čekaly, a jejich komentáři tak nezřídka prostupovala zřetelná skepse. Dobový diskurs se nebránil ani katastrofickým scénářům, které s jakýmkoli zužitkováním v kinech nevyužitelných filmů již vůbec nepočítaly. Velmi oblíbenou se v tomto ohledu stala metafora ohrožení filmu, jenž by na místo pokladnic kulturního dědictví skončil zpracován v krémech na boty: „Vždy bychom byli postaveni před osudný fakt, že žádný z filmů, které nás kdysi okouzlovaly a které nás seznamovaly s možnostmi odpovědné tvůrčí filmové práce, nelze již najít, že všechny tyto projevy starších mistrů filmové tvorby již dávno skončily svou pouť po našich kinech jako šestáková surovina továren na laky a krémy na obuv.“⁹⁾

7) *Filmový archiv Pathé 9,5 mm*. Praha: Půjčovna filmů Pathé 9,5 mm Cinéma 1935.

8) Alena Mišková, Národní filmová galerie 1925–1975 (Projekt ČAVU). *Iluminace* 2, 1990, č. 2, s. 71–94.

9) J. B. (Jaroslav Brož), *Minulost navždy ztracená. Národní osvobození* 14, 1937 (24. 12.), č. 302, s. 8.

Ediční poznámka:

Všechny texty edice jsou převzaty z citovaných dobových periodik (*Lidové noviny*, *Právo lidu*, *Národní osvobození*) a jsou přepsány dle původního znění včetně grafických i lexikálních zvláštností. Upuštěno bylo pouze od nesystematického prokládání slov originálu. Směrem k současnému úzu byly upraveny jen zjevné gramatické chyby či překlepy. Řazení je chronologické, texty jsou opatřeny poznámkami identifikujícími citované filmy a vysvětlujícími méně známé dobové realie či kontext.

Zahrnuté texty:

- I. Svatopluk Ježek, Marnost nad marností. *Lidové noviny* 43, 1935 (19. 10.), č. 525, s. 8.
- II. S. J. (Svatopluk Ježek), Filmové museum v maelém. *Lidové noviny* 43, 1935 (9. 11.), č. 561, s. 8.
- III. S. J. (Svatopluk Ježek), O filmový archiv pražský. *Lidové noviny* 44, 1936 (23. 2.), č. 97, s. 22.
- IV. Jiří Lehovec, Čtyřicet let kina. *Národní osvobození* 12, 1935 (24. 9.), č. 223, s. 5.
- V. Jaroslav Brož, (Je film věčným dokumentem?). *Právo lidu* 44, 1935 (28. 9.), s. 7.
- VI. Jaroslav Brož, Filmový archiv. *Národní osvobození* 14, 1937 (28. 5.), č. 124, s. 8.

Lucie Česálková

Citované filmy:

Bídňici (Les misérables; Henri Fescourt, 1925), *Bílé stíny* (White Shadows in the South Seas; W. S. van Dyke, 1928), *C. a k. polní maršálek* (Karel Lamač, 1930), *Carmen* (Jacques Feyder, 1926), *Faust* (Faust — Eine deutsche Volkssage; Friedrich Wilhelm Murnau, 1926), *Kabinet doktora Caligariho* (Das Cabinet des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1920), *Kolo života* (La Roue; Abel Gance, 1923), *Maryša* (Josef Rovenský, 1935), *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), *Nibelungové: Pomsta Krimhildina* (Nibelungen: Die Kriemhilds Rache; Fritz Lang, 1924), *Nibelungové: Smrt Bohatýra* (Nibelungen: Die Siegfried; Fritz Lang, 1924), *Před ma-*

turitou (Vladislav Vančura, Svatopluk Innemann, 1932), *Slaměný klobouk* (Un chapeau de paille d'Italie; René Clair, 1928), *Tonka Šibenice* (Karel Anton, 1930), *Varieté* (Ewald André Dupont, 1925), *Žaluji* (J'accuse!; Abel Gance, 1919).

Prehistorie filmového archivu

I.

Marnost nad marnost

Bylo už kdesi řečeno, že hrdinové našeho věku nejsou z granitu, neboť píšeme-li na celulosu, je jejich život velmi křehký. A vskutku, zamyslíme-li se nad osudem filmu jako uměleckého díla, pak dojdeme ke smutnému závěru, že je to osud velmi pomíjivý. Film si dosud bohužel nevynutil takového respektu, aby bylo postaráno o jeho zachování. Je na tom rozhodně nejhůř ze všech uměleckých kategorií, kde je pamatováno přímo zákonem o zachování uměleckých děl a památek. Mimo to má film vpáleno Kainovo znamení obchodního artiklu a má cenu pro obchod jen potud, pokud je schopen projekce a pokud se jeví aspoň takový zájem, aby byl po uhrazení režie rentabilní. Jakmile splní film tento svůj úkol, je pro kupčíky nepotřebnou makulaturou a prodává se na kila, aby jeho hmoty sloužily dál byť třeba účelům mnohem prosaičtějším než dosud. Kdyby se pohlíželo na film jako na umělecký projev také v kruzích, které mají v rukou jeho exploataci, pak by se film zbavil oné jednorázovitosti, která nemá daleko k jeho jepicovitosti. Kritika nestačí upozorňovat

na morální, umělecký a výchovný význam retrospektivy, leč většinou je to házení hrachu na zeď. Dělají-li se retrospektivní představení, pak jsou pohnutky zpravidla zas jen materiální. Proto se nepocituje potřeba uchovat staré filmy nebo je obnovovat pořizováním kopií. A nejsmutnější okolností je vlastní podstata filmu. Filmový proužek, jenž je směsí nitrocelulosity s kafrem, nemá trvanlivosti. Po vyprchání kafru se láme.

Kde jsou všechny ty filmy, které svého času plnily sály kin celého světa, které byly sensací prvního řádu a běhaly v obrovských kinech metropolí po celé měsíce, ba roky? Kde jsou ona klasická díla, která přinesla vykrystalisované formy nového výrazu? Kde jsou díla otce fotogenie Louis De-lluca? Což nezemřela stejně předčasně jako sám jejich tvůrce? Kde je Griffithova *Intolerance*, Chaplinova *Pařížská metresa*, Linderovy filmy, Stroheimův *Greed*,¹⁾ švédské filmy z doby rozkvětu, podepsané zvuknými jmény Maurice Stillera, Victora Sjostroma,²⁾ Hedquista³⁾ a jiných, kde je Dreyerova *Panna Orleánská*,⁴⁾ kde jsou všechny avantgardní filmy Man Rayovy, Renoirovy, Clairovy, Epsteinovy, Tedescovy?⁵⁾

1) Míňeny filmy: *INTOLERANCE* (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*; D. W. Griffith, 1916), *DÁMA Z PAŘÍŽE* (*A Woman of Paris*; Charles Chaplin, 1923), *CHAMTIVOST* (*Greed*; Erich von Stroheim, 1924).

2) Míňen Victor Sjöström.

3) Ivan Hedqvist (celým jménem Carl Ivan Engelbert Hedqvist) (1880–1935) byl švédský divadelní a filmový herec a režisér. Přestože je zde uváděn po boku Victora Sjostroma a Maurice Stillera, byl rozhodně více divadelníkem a ve filmu hercem.

4) Míňen film: *UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ* (*La Passion de Jeanne d'Arc*/ *Jeanne d'Arc lidelse og død*; Carl Theodor Dreyer, 1928).

5) Jean Tedesco (1895–1959) byl autorem avantgardních filmů a scénářů, vedl časopis *Cinéa* a pořádal programy avantgardních filmů ve víceúčelovém divadle Vieux-Colombier, kde se krom divadelních a filmových představení pořádaly též jazzové koncerty a podobně.

Je zajímavé, že první filmy světa z roku 1895 se zachovaly, kdežto další produkce z prvního desetiletí je ztracena. (Pražské obecnstvo mělo příležitost vidět autenticky první filmy brí Lumièreů na přednáškovém večeru z cyklu Husovy školy minulý týden. Byly tu promítnuty také první české filmy arch. Kříženeckého.)⁶⁾

Potřeba mezinárodní kinematéky je velmi naléhavá. Uchování kinematografických dokumentů pro historické, estetické a sociologické studium je dnes příkazem doby.

Tato otázka se dosud nedostala z přípravného stadia o krok dále. Dnes, kdy takřka každá vytištěná kniha je uchována ve veřejných knihovnách, kdy se na celém civilisovaném světě uchovávají čísla všech vycházejících časopisů k ev. bádání, kdy se v museích shromažďují veškeré předměty, které jakkoliv vydávají svědectví o minulosti, kdy každá stará turbina putuje místo do starého železa do technického musea, není o uchování filmů vůbec postaráno.

Je nesporné, že tato otázka má ryze mezinárodní ráz a dá se řešit zase jen na mezinárodní platformě. Vyskytl se už návrh, tlumočený Adolfem Hüblem,⁷⁾ aby bylo zřízeno mezinárodní filmové museum a přiřčeno k Mezinárodnímu ústavu výchovného filmu, stojícímu pod záštitou Společnosti národů.⁸⁾ Bylo by ovšem potřeba, aby při tak delikátním úkolu, jakým je výběr filmových památek, bylo dbáno zásady úzkostlivé a přísné ob-

jektivitu, aby pak byly v kinematéce zastoupeny opravdu jen umělecky nejcharakterističtější a nejhodnotnější ukázky.

Při dosti záhadném poměru římského ICE ke Společnosti národů a za dnešního politického stavu věcí jsou záruky objektivitu dosti sporné. Bylo by záhodno, aby se věnovala přípravě důstojného řešení otázky zřízení mezinárodní kinematéky velká pozornost už nyní. Dá se tím předejít případnému nepříjemnému překvapení, které by nás postavilo před řešení, jež by třeba neobstálo s hlediska mezinárodní spravedlnosti, jako před hotovou věc. Iniciativy by se mohla chopit především Čs. společnost pro vědeckou kinematografii.

S. Ježek

Svatopluk Ježek, Marnost nad marnost.

Lidové noviny 43, 1935 (19. 10.), č. 525, s. 8.

II.

Filmové museum v malém

S. J. – Praha 8. listopadu

V článku »Marnost nad marnost« jsme poukázali, jak naléhavá je dnes potřeba konservovat staré ukázky filmového umění. Do zřízení mezinárodní kinematéky je ovšem jistě ještě daleko. Je pochopitelné, že mezinárodní instituci tohoto rozsahu nebude tak lehké organisovat. Mezitím se vyskytla jiná možnost, jak odpomoci nejnaléha-

6) Programy přednáškových večerů Husovy školy jsou dohledatelné pouze do poloviny roku 1935, další bohužel scházejí.

7) Prof. Adolf Hübl byl klíčovým zastáncem tzv. kulturního (krátkého poučného filmu) v Rakousku, v letech 1924–1934 působil jako vedoucí oddělení kulturního filmu při organizaci Wiener Urania a zasazoval se nejen o výrobu a uvádění kulturních filmů, ale především o kultivaci diváckého vkusu formou poučných přednášek aj. (viz jeho přednáška *Wir lernern Filmsehen* apod.). Více viz Gerald Trimmel, *Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs. Aus der Pionierzeit der Filmernziehung und Filmpädagogik in Österreich*. Wien: Stadt Wien 1996. Dostupné též online: <http://www.donau-uni.ac.at/imperia/md/content/studium/kultur/film/filmfreunde_2001.pdf>, [cit. 2. 4. 2013].

8) Myšlenka centralizace kulturního filmu ve třicátých letech podnítila nejen úvahy o koncepcích národních a mezinárodních filmových archivů, ale především o mezinárodní standardizaci formátu kulturního filmu tak, aby byla maximálně zjednodušena možnost jeho půjčování bez kopírování na jiný formát, a tak zefektivněn jeho oběh. K aktivitám ICE (Římského institutu vzdělávacího filmu) podrobněji: Zoë Drick, *The Rome Institute of Educational Cinematography, Reactionary Modernism, and the Foundation of Film Studies*. *Canadian Journal of Film Studies*, Spring 2007. Dostupné online: <http://findarticles.com/p/articles/mi_qa4092/is_200704/ai_n19432702/pg_1?tag=artBody;coll>, [cit. 2. 4. 2013].

vějšimu nedostatku starých filmů. Je to úzký film subnormální. Samozřejmě není možno považovat substandardní film za ideální materiál ke konservování uměleckých památek filmu v budoucnosti v kinematéce. Tam bude potřeba uschovat pokud možno vždy originální negativy a pořizovat nové kopie. Jestliže by leckdy stačilo k zachování jasné představy o filmovém díle překopírovat je na úzký film, pak by to bylo možno spíše jen v němém, protože úzký film zvukový nemá zdaleka té technické dokonalosti jako normální film, nehledíc k tomu, že není dosud vyřešena jeho normalisace. Tak tedy dosud má zvuková šestnáctka v Americe zvukový zápis na opačné straně než v ostatních zemích.

Ale k odstranění nejnáléhavější potřeby starých filmů pro účely výchovné i badatelské stačí známenitě úzký film, na nějž jsou překopírovány staré němé filmy, vzaté už dávno z oběhu. Tím spíše, že dnes půjde o zachycení a studium němé éry filmu, která patří až na malé výjimky nenávratně minulosti a tvoří v dějinách filmu jednotný uzavřený celek. Právě vyšel katalog, obsahující seznam 9,5 mm Pathéfilmů, vzniklých překopírováním z normálního formátu.⁹⁾ Je tu oddíl

kulturních filmů, obsahující řadu kategorií, jako hygiena, tělesná výchova, mikrokinematografie, oceánografie, cestopis, letectví a j. a j. Už v tomto díle se setkáváme se známými krásnými filmy *Cesty k síle a kráse*, *Bílé opojení*, *Veliký skok*, dále *Expedice vzducholodí Italia* na severní pól, *Gloria* a j.¹⁰⁾ V oddíle hraných filmů jsou především kreslené grotesky *Kocoura Felixe*, pak rané grotesky *Charlie Chaplina*, serie farci *Snub Pollarda*, alias *Beaucitrona*,¹¹⁾ komedie *Stan Laurela* z dob, kdy ještě neměl svého nerozlučného druha *Oliveira Hardyho*, první filmy *Harolda Lloyda*, filmy zapadlých komických hvězd *Jimmy Adamse*,¹²⁾ *Doggyho*,¹³⁾ *Lloyda Hamiltona*¹⁴⁾ a *Gastronomický problém* nedávno zahynuvšího populárního amerického herce *Willa Rogerse*.¹⁵⁾ Z celovečerních komedií uvádím filmy *Portýr od Maxima*,¹⁶⁾ *Clairův Slaměný klobouk*¹⁷⁾ a *Kouzelná lampa Aladinova*.¹⁸⁾ Je tu celá serie pozoruhodných filmů, patřících historii filmového umění. Tak např. *Modré světlo* trojice *Balazs*, *Riefenstahl* a *Schnecherger*.¹⁹⁾ *Osud a Kola života* režiséra *Abela Gance*, první němá adaptace *Carmen* s *Raquel Mellerovou* v titulní roli, *Bídníci*, *Peníze*, *Nibelungové*, *Dupontovo Varieté* s *Janingsem* a *Liou de Putti*,

9) *Filmový archiv Pathé 9,5 mm (1935)*. Praha: Půjčovna filmů Pathé 9,5mm Cinéma.

10) Míneny filmy: *CESTY K SÍLE A KRÁSE* (*Wege zu Kraft und Schönheit*; Nicholas Kaufmann, Wilhelm Prager, 1925), *BÍLÉ OPOJENÍ* (*Der weiße Rausch — Neue Wunder des Schneeschuhs*; Arnold Franck, 1931), *VELIKÝ SKOK* (*Der große Sprung*; Arnold Franck, 1927), *EXPEDICE VZDUCHOLODÍ ITALIA NA SEVERNÍ PÓL* (*Podvig vo ldach*; Georgij Vasiljev, Sergej Vasiljev, 1928), *GLORIA* (*Gloria, la grande guerra*; Roberto Omegna, 1934).

11) Harry Snub Pollard (1889–1962), vystupující též pod pseudonymem Beaucitron, byl americký populární komik, ve dvacátých letech vystupující v řadě vedlejších rolí snímků *Harolda Lloyda*, ale i ve vlastních sériích v produkci *Hala Roache*.

12) Jimmie Adams (1888–1933) slapstickový komediální herec účinkující v sériích natáčených společnostmi *Educational Pictures* a *Al Christie*.

13) Jméno *Doggy* se hojně vyskytuje v katalozích *Pathé 9,5 mm*, nicméně jedná se zřejmě o český ekvivalent sérií hrdiny jiného jména, jež nebylo možné blíže identifikovat.

14) *Lloyd Hamilton* (1891–1935) americký komediální herec známý svým bouřlivým soukromým životem.

15) *GASTRONOMICKÝ PROBLÉM* (*Doctor Bull*; John Ford, 1933).

16) *PORTÝR OD MAXIMA*, jindy též *VRÁTNÝ OD MAXIMA* (*Le chasseur de chez Maxim's*; Roger Lion, Nicolas Rimsky, 1927).

17) *SLAMĚNÝ KLOBOUK* (*Un chapeau de paille d'Italie*; René Clair, 1928).

18) Tento snímek je poměrně obtížné identifikovat. René Clair příběh *Aladinovy lampy* nenatočil, v roce 1934 vznikla animovaná verze *Uba Iwerkse* (*Aladdin and the Wonderful Lamp*; Ub Iwerks, 1934), problematické je však v tomto případě řazení ke *Clairovi*.

19) *MODRÉ SVĚTLO* (*Das blaue Licht*; Leni Riefenstahl, Béla Balázs, 1932). *Schnecherger* je špatný zápis jména jednoho z kameramanů snímku *Hanse Schneebergera* (druhým byl *Walter Riml*).

Kabinet dra Caligariho Roberta Wieneho, Murnauův Faust, Panna Orleánská, Verdun Léona Poiriera atd.²⁰⁾

S. J. (Svatopluk Ježek),
Filmové museum v malém. *Lidové noviny* 43,
1935 (9. 11.), č. 561, s. 8.

III.

O filmový archiv pražský.

S. J. – Praha v únoru

Jak známo, jedná se o stavbu nové budovy pro technické a zemědělské museum na Letné. Při této příležitosti mělo by se pomýšlet také na zařízení filmového archivu. Bylo by to vhodné doplnění musejních sbírek a také by se napravila těžká chyba, páchaná stálým přehlížením filmu a jeho významu.

Filmovému umění se nedostalo po čtyřicetiletém trvání kinematografie stálého zabezpečení pro budoucnost. Film, který zvěčňuje prchající okamžik a odlišuje se od jiných uměleckých kategorií právě touto svojí vzácnou vlastností, zaručuje trvalost zápisu uměleckého díla na celuloidovém proužku jen velmi relativně. Takřka celá historie filmového umění zmizela v odpadcích, neboť film po skončení svého obchodního poslání slouží jako surovina velmi prosaickým účelům. Výsostný zájem o zachování nepozoruhodnějších projevů filmového umění a filmových dokumentů nemusím čtenářům *Lidových novin* opakovat.²¹⁾

Je potěšitelné, že je u nás v této věci jasno a že došlo už k praktickému návrhu, který podala před časem ministerstvu obchodu Čs. společnost pro vědeckou kinematografii s Technickým

museem. Uvádím z tohoto návrhu nejpodstatnější věci. Zvláštní důvody pro založení čs. kinematéky není třeba rozvádět. Myšlenka filmového archivu se vynořila několikrát v zahraničí, ale vždy zapadla bez většího ohlasu. V posledních letech se přetřásala otázka zřízení národních kinematék zejména zásluhou Mezinárodního ústavu výchovného filmu (ICE) na všech mezinárodních konferencích, posledně v letech 1936 a 1935. Na popud této mezinárodní instituce vznikla v jednotlivých státech už řada ústavů, jež mohou za krátkou dobu své existence vykázat pozoruhodné výsledky.

V návrhu Čs. s. p. v. k. a Technického musea se stále mluví o zamýšleném »Čs. filmovém archivu«. Z formálních důvodů bych doporučil termín »Kinematéka«, vžitý též v zahraničí, protože slovo archiv má příliš literární příchut a mimo to odpuzuje představou zaprášených regálů. Film si ve svém junáckém věku nezasluhuje této museální terminologie.

Úkolem čs. kinematéky by bylo: získávat a uchovávat význačná domácí případně i zahraniční díla a shromažďovat všechny zajímavé dokumenty, týkající se filmů. Dalším programním bodem činnosti by bylo shromažďovat filmovou dokumentaci současného čs. života. Filmové dokumenty kulturní, národopisné, zeměpisné, technické, zemědělské, průmyslové a j.

Hlavní obory činnosti kinematéky by byly: sběratelské, konservační, registrační, publicistické a výstavní. Sběratelství by si všímalo českých filmů starých i současných, a to jak negativů, tak pozitivů. Řada starších filmů je zachována a stačilo by je soustředit ve sbírkách. Dále by šlo o fotografie, libreta a scenaria, návrhy staveb, hudební

20) KOLO ŽIVOTA (La Roue; Abel Gance, 1923), CARMEN (Jacques Feyder, 1926), BÍDNÍCI (Les Misérables; Henri Fescourt, 1925), PENÍZE (L'argent; Marcel L'Herbier, 1928), NIBELUNGOVÉ: KRIMHILDA POMSTA (Die Nibelungen: Kriemhilds Rache; Fritz Lang, 1924), NIBELUNGOVÉ: SMRT BOHATÝRA (Die Nibelungen: Siegfried; Fritz Lang, 1924), VARIETÉ (Ewald André Dupont, 1925), KABINET DOKTORA CALIGARIHO (Das Kabinett des Doktor Caligari; Robert Wiene, 1920), FAUST (Faust — Eine deutsche Volkssage; Friedrich W. Murnau, 1926), UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ (La Passion de Jeanne d'Arc/ Jeanne d'Arc lidelse og død; Carl Theodor Dreyer, 1928), VERDUN (Verdun, visions d'histoire; Léon Poirier, 1928).

21) Původní verze uváděla »Lidových Novin« — bylo upraveno.

partitury, diplomy, poháry, gramofonové desky s hudbou s filmů, literaturu, časopisy, patentní spisy, soudní rozhodnutí a j. a j. Zachování dnešních filmů pro budoucnost je mnohem složitějším problémem, než konzervace jiných archiválních předmětů. Studium a aplikace rozličných konservačních metod bude důležitou složkou ústavní činnosti, neboť jinak by mohla veškerá archivní práce přijít v několika desíletích nebo i dříve nazmar.

Mimo jiné by bylo úkolem kinematéky také sestavit nejúplnější přehled dosavadní české výroby a stále jej doplňovati. Důležitou složkou mezinárodní filmové spolupráce je národní katalogizace hraných, kulturních, školních a vědeckých filmů.

Pro stálou filmovou expozici disponuje Technické museum ve stavebním programu nové budovy několika místnostmi o ploše 200 m². Tam by byly soustředěny sbírky nové kinematéky s existujícím již filmovým oddělením Technického musea. Čas od času by se mohly pořádat speciální výstavy, jež by mohly putovat také do zahraničí. Pomýšlí se i na odbornou knihovnu, jež by vznikla soustředěním některých soukromých sbírek literatury a na zřízení dokonalých tresorů, jichž je potřeba vzhledem k hodnotě filmů a k jejich hořlavosti. Poněvadž některá ministerstva a ústavy nemají svoje filmy dosti vhodně odborně uložené, mohla by použít archivních tresorů a přispěti tak z titulu nájmu k úhradě provozu kinematéky.

Těžkou otázkou bude bezpochyby zejména získávání filmů pro kinematéku. Zavedení povinné kopie na způsob povinných výtisků knih by znamenalo značné finanční zatížení, které by producenti nechtěli jistě snášet. Proto by bylo uvažovati o tomto postupu: firma, které bude žádati o podporu z registračního fondu, se musí zavázati, že po vyrobení kopií uloží negativ filmu v kinematéce. Negativ zůstane i s reprodukčním právem majetkem firmy po určitou dobu (například 10 let),

pak případně kinematéce. Pro účely archivní může být v souvislosti s udělením podpory požadován i negativ jiného, třeba staršího filmu téže firmy. U vynikajících filmů zahraniční provenience bylo by lze dosáhnouti dohodou, vázanou na případné povolení dovozu, alespoň uložení starých kopií. Bylo by záhodno zakázati volný obchod s filmovými odpadky a soustředit jej v chystané instituci. Z filmů, určených do odpadků, by byly vybírány cenné fragmenty k uschování.

Konečně by bylo třeba také zčásti počítat s koupí určitých cenných filmů. Tak například »Národní filmové galerii«²²⁾ pak daleko hodnotnějšího archivu p. Pečeného (Elektažurnál), jakož i části prací Karla Plicky.

A na konec nejdůležitější věc — finanční úhrada. Navrhuje se takto: příspěvek registračního fondu 100.000 Kč, subvence veřejné správy 30.000 Kč, filmový průmysl a obchod 10.000 Kč, Technické museum 5.000 Kč, nájemné z tresorů 10.000 Kč. Celkem tedy 165.000 Kč. Výdaje budou osobní a věcné.

Tento podnět je beze sporu velmi záslužný. Jeho uskutečněním bychom stanuli po boku nejvyspělejších národů také v tomto oboru. Důležitost výchovy filmového dorostu je úměrná životnímu zájmu našeho filmu. A tato výchova musí vycházet z retrospektivy, kterou umožní jen co nejúplnější kinematéka.

S. J. (Svatopluk Ježek), O filmový archiv pražský. *Lidové noviny* 44, 1936 (23. 2.), č. 97, s. 22.

IV.

Jiří Lehovec

Čtyřicet let kina

Letos v prosinci budeme slavit čtyřicetileté jubileum dne, kdy se po prvé v dnešní formě objevil film a kino. Až budeme mluvit a psát o jeho historii a vývoji a uvědomíme si, že ji vůbec neznáme, a co víc, že nemáme, podle čeho bychom ji studovali.

22) Srov. Alena M í š k o v á, Národní filmová galerie 1925–1975 (Projekt ČAVU). *Iluminace* 2, 1990, č. 2, s. 71–94.

Film nejstaršího období známe poměrně přesně po technické stránce: víme, jaký vývoj prodělaly přijímací a promítací stroje, známe na deseti-nu milimetru rozměry citlivých pásů i umístění jejich perforací. Ale jak vypadal tento film, který nebyl jen mrtvým mechanismem, nýbrž věrným kulturním dokumentem a brzo též nástrojem duchovní tvorby, jaký byl jeho obsah a tvar, jeho pojetí a styl, jaké bylo jeho umělecké zpracování: jeho režie, hra, fotografie, osvětlování a dekorace — víme jen velmi málo. Víme toho dokonce velmi málo i o filmech nedávno uplynulého období.

To proto, že tyto filmy buď neexistují nebo jsou nepřístupně zašantročeny. Organizace filmové výroby, distribuce i exploatace je v dnešní době taková, že film má pro ni cenu jen pouhého zboží. Nikdo nemyslí na jeho význam kulturní a dokumentární.

Od počátku se uvádí a vyzdvihuje vlastnost filmu, že dovede fixovat přítomnost na věčné časy. Není to pravda. V praxi je tato vlastnost denně šlapána nekontrolovaným rozhodováním soukromých výrobních společností, v teorii je omezena chemickou nestálostí filmového materiálu. Celuloidový podklad je v podstatě ztuhlým roztokem, který časem krystalizuje a stává se neprůhledným, želatina vysychá, drobí se a odlepuje. Film, i když byl pečlivě uschován, je asi po třiceti letech neschopen projekce a nebyl-li včas překopán na čerstvý materiál, je nadobro ztracen.

Takovou péči, která vyžadovala určitého nákladu, mu zřídka kdo věnoval. Prvotní výrobní společnosti byly tak vratké, že péče o uschování filmových negativů pro budoucí časy byla jejich nejmenší starostí. Většina starých Chaplinů skončila v továrnách leštidel na boty.

Ani u nás v Čechách, kde se začlo soustavně filmovat poměrně pozdě, nebylo, až na nepatrné výjimky, lépe. Teprve v poslední době některé velké firmy ukládají své negativy, ale jejich poči-

nání má stále individuální charakter soukromého podnikání.

Zatím by bylo třeba vybudovat v každém státě filmový archiv, kinothéku, a uložit všem výrobnám, aby do ní ukládaly po jedné kopii každého nově vyrobeného filmu: asi tak, jak to musí dělat nakladatelé s každým vydáním knih, časopisů a novin. Máme u nás mnoho filmových institucí, Čs. technické museum, Masarykův lidovýchovný ústav, filmovou cenzuru, Svaz filmového průmyslu a obchodu, konečně státem podporovanou továrnu AB a její filmové studio — nemohly by si to uložit za společný nejbližší úkol?

Dnes můžeme vidět starý film jen při náhodné příležitosti. Ve Francii bylo jeden čas obvyklé promítat vedle kreslené grotesky a kulturních snímků kus předválečného filmu jako komický dodatek. Tato móda se u nás ujala na několika nočních představeních, na představeních avantgardy a několika jubilejních příležitostech.

Minulé pondělí jsme viděli v německém kinu »Uranii«, v rámci jeho »nezapomenutelných filmů«, celý program sestavený z filmů let 1898 až 1913.²³⁾ Představení bylo umožněno jedine ochotou pana Veselého z Karlína, který ze soukromé záliby sbírá již dlouhá léta zlomky z jednotlivých filmů a snímky filmových hvězd. Sestavuje a slepuje je v celky, které dokazují, jaký talent a odborné znalosti jsou skryty i mezi laiky. Úspěch představení byl takový, že mne přiměl k napsání těchto úvah.

První část programu byla sestavena ze zlomků výstupů několika filmových herců a hvězd, zachycených v dosti šťastných a charakteristických momentech. Obnovili jsme si znovu nejen jejich podobu, nýbrž prošli jsme si jakousi hodinou herecké srovnávací kinematografie. Znovu se před námi objevili herci a herečky dávno mrtví nebo zapomenutí: elegantní John Diebs,²⁴⁾ nešťastný Fatty, romantický Olaf Foens,²⁵⁾ malý Jackie Co-

23) Program se nepodařilo dohledat.

24) Nepodařilo se identifikovat.

25) Míňen Olaf Fønss známý ze snímku SIROTEK LOWODSKÝ (Die Waise von Lowood; Curtis Bernhardt, 1926).

gan, proslulá Gaby Deslys, svůdná Barbara la Mar,²⁶⁾ inteligentní Sessue Hayakawa,²⁷⁾ nezapomenutelný George Bancroft, snad většího formátu a síly než dnešní Wallace Beery, krásná Olga Baclanova,²⁸⁾ temperamentní Betty Balfour, vážný Williams S. Hart, tvárný Lon Chaney. Viděli jsme slavné herce v jejich nejstarších maskách: Kamilu Hornovou, Johna Barrymore,²⁹⁾ Alberta Bassermann,³⁰⁾ Emila Janningse, George Arlisse a Wenera Krausse. V krátkých okamžicích mohli jsme opět ověřovat jednotlivé talenty, skutečné nebo domnělé, srovnávat charakteristické způsoby výrazu, hry a dokonce i fotografie a režie.

Snímky byly po historickém vzoru doprovázeny živým glosátorem, který vtipně a pozorně vysvětloval jednotlivé detaily. Obecenstvo kvitovalo vděčně komické pojetí jeho výkladu, ale odmyslili-li jsme si dobové kostýmy a přexponovaný styl prvních pantomim, působily na nás jednotlivé fragmenty znovu hluboce a silně. Stáli jsme u kolébky filmu a byli jsme svědky obrovské práce, mnohem větší než dnes, již vznikal nový druh umění.

Po přestávce byly promítnuty delší snímky: »Vděčné dítě«, italský film z r. 1898, dílo neznámého režiséra a herců: »Její dobrá pověst«,³¹⁾ půlhodinový německý film z r. 1906 s Henny Portenovou,³²⁾ zbytky páté epochy »Homuncula« s Olafem Foensem z r. 1913³³⁾ a posléze německý film z r. 1904 s Leopoldinou Konstantin.³⁴⁾ — Tyto snímky, umělecky méně významné a bez

zvláštních výkonů hereckých (až na Henny Portenovou), jsou zajímavé po stránce vývoje látky a režijní techniky. Mohli jsme v nich již pozorovat vznik obsahových a dějových šablon a režijních konvencí, neblahý odklon od životní pravdivosti, existující ve zjemnělejší a zakrytější formě do dnes.

Nejstarší kino se zrodilo z laciné lidové jarmareční podívané, která obstála s několika dějovými schematy. Drahota materiálu, technická nedokonalost nejstarších přístrojů a omezená délka filmového pásu vedly k nesmírné prostorové i dějové koncentraci a zároveň k maximální intenzitě výrazu. Dnes nám připadá směšné tempo děje a přehnaná gestikulace herců, ale byla to možná trnitá cesta hledání výrazu srozumitelnému němému projevu.

Nákladnost filmování a vysoká cena i nejmenší dekorace způsobily, že již v nejstarší režii převládaly náznaky a improvizace. Jejich nehoráznosti vyžadovaly od obcenstva mnoho shovívavosti. První kino nežilo, nýbrž jen předstíralo skutečnost — neukazovalo, jaké to bylo, nýbrž jaké by to mohlo být. Obecenstvo přijalo ve jménu nového vynálezu tuto hru a hraje ji namnoze dosud, na škodu dalšího pokroku.

S náznakem a symbolem pracovala také a mnohem šťastněji filmová fotografie. Nepatrně citlivý materiál a nedokonalé osvětlování nedovolily záběry velkých celků a interiérů, tvrdost a achromasie filmu vyžadovaly prudkého osvětlení a pře-

26) Barbara la Marr (1896–1926).

27) Sessue Hayakawa (1889–1973) populární herec japonského původu účinkující převážně v amerických filmech.

28) Olga Baclanova (1896–1974), americká herečka ruského původu, proslulá rolemi žen-vamp, českému publiku známá například ze snímku ZRŮDY (Freaks; Tod Browning, 1932).

29) Míneňa Camilla Horn (1903–1996), známá zejména z německých snímků, ale též právě jako partnerka Johna Barrymora (1882–1942) z filmů americké produkce.

30) Albert Bassermann (1867–1952) původem německý herec působící od svých 72 let (tedy až roku 1939) v Hollywoodu).

31) Tyto filmy bohužel nebylo možné identifikovat.

32) Je-li správný časový údaj roku 1906, jednalo se pravděpodobně buď o snímek Apachentanz Oskara Messtera, nebo Meißner Porzellan vlastního otce Franze Portena. V obou účinkovala se svou sestrou Rosou.

33) Pátý díl snímku Humunculus s Olafem Fønsem natočil Otto Rippert v roce 1916 (Homunculus, 5. Teil — Die Vernichtung der Menschheit; Otto Rippert, 1916).

34) Filmová dráha brněnské rodačky Leopoldine Konstantin (1886–1965) bývá datována od roku 1910. Dříve působila na divadle. Je tedy obtížné zjistit, o jak titul se mělo jednat.

hnaného líčení tváří. Byly to zvětšené masky, jež vystupovaly z temné prázdnoty, a ne tváře lidí skutečného světa, které se nám na plátně ukazovaly.

To vše mělo vliv na volbu látky a na její pojetí, jež posléze vyvrcholily v expresionismu. Byl to imaginární svět »Nibelungů«, »Caligari« a »Nosferatu«,³⁵⁾ plný báječné romantiky a hluboké poesie.

Vidíme znovu, jak materiální okolnosti a technika měly vliv na obsah filmu a jeho styl. Romanismus starého filmu je překonán panchromatickou emulzí, světelnou čočkou a nitrovanými žárovkami. Dnešní film je strážlivější a tíhne rozhodně k realismu.

Jiří Lehovec, Čtyřicet let kina.

Národní osvobození 12, 1935 (24. 9.), č. 223, s. 5.

V.

Je film věčným dokumentem? V »Národním osvobození« posteskli si nedávno J. Lehovec v časové úvaze k čtyřicetiletému jubileu zrození filmu na dosavadní praxi ryze komerční exploatace filmů, která činí ilusorní vzácnou vlastnost filmového pásu — jeho archivální a historicko-dokumentární věrojatnost. Je pravda, že film uchovává na věčné časy životní styl své doby, historický růst umělecké tvorby, dramatický výraz silných hereckých osobností a věrný obraz tužeb a přání jednotlivých generací, to vše ovšem zatím jen teoreticky, neboť ačkoliv tyto dalekosáhlé možnosti filmu jako archiválního dokumentu tu skutečně v plném rozsahu existují, nejsou téměř nikde převedeny v praxi a každý jednotlivý film, v to čítaje i všechna cenná díla dosavadní umělecké filmové tvorby, zaniká okamžikem, kdy ztrácí pro filmového obchodníka hodnotu komerčně využitelného zboží.

Stojíme tu totiž před samotným faktem, že film,

dík převládajícím obchodnickým zájmům v jeho výrobě a exploataci, je skutečně jen předmětem efemérní zábavy, předmětem časově úzce omezených zájmů masy těch, kteří jej konsumují převážně jen jako lehkou stravu chvilkové zábavy a malé skupiny těch, kteří jako každý jiný podnikatel v současném soukromohospodářském řádu v něm vidí jen jednu z nesčetných možností ziskového podnikání. Vydán na pospas obchodníků, vegetuje každý jednotlivý film dva tři roky na projekčních plátnech určitého okruhu kin a ztrativ přitažlivost stále po nové zábavě dychtící masy, uvolňuje v přeplněných skladištích filmových obchodníků místo svým mladším bratrům. Konečný úděl všech filmů je dnes stereotypní — téměř tragikomický — končí jako surovina v továrnách na obuv.

Marně bychom se dnes sháněli po velké většině starších filmů, které nás kdysi něčím upoutaly a které bychom proto rádi někdy znovu shlédli, abychom si obnovili starší vzpomínky a event. názorně studovali režijní či herecký výraz filmové minulosti. Vždyť ani životní dílo geniálního Chaplina není dnes zcela zachováno. Jen ojedinělé ukázky staré a nejstarší filmové tvorby se tu a tam ještě objevují a neslouží jistě ke cti dnešku, musíme-li zásluhy o to většinou přiznati soukromé iniciativě neznámých sběratelských vášnivců a v nemalé míře — jaká ironie — různým pokoutním filmovým obchodníkům a majitelům kočovných kin. Zřizování filmových archivů, registrových a uchovávacích starší filmy, je totiž všude spojeno s velkými obtížemi a zřídí-li se někde filmový archiv, archivují se v něm zpravidla pouze filmy běžné produkce.

První čtyři desítky let existence filmu jsou tedy archiválně ztraceny. Navždy ztraceny, neboť to, co by se ještě ze starších filmů dalo ještě dodatečně sehnati, je jen torso filmové produkce minulých let, tříšť toho, co bylo a co zůstane příštím genera-

35) NIBELUNGOVÉ: KRIMHILDINA POMSTA (*Die Nibelungen: Kriemhilds Rache*; Fritz Lang, 1924), NIBELUNGOVÉ: SMRT BOHATÝŘA (*Die Nibelungen: Siegfried*; Fritz Lang, 1924), KABINET DOKTORA CALIGARIHO (*Das Kabinett des Doktor Caligari*; Robert Wiene, 1920), NOSFERATU, SYMFONIE HRŮZY (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*; Friedrich W. Murnau, 1922).

cím uchováno jen na papíře. Avšak i dnes by se dalo zachránit alespoň ještě něco z oné ztracené minulosti zřízením státního filmového archivu. I když by toho minulého nebylo mnoho, mohl by se alespoň příštím generacím zachovati filmový dnešek. I to by byl dalekosáhlý čin bez ohledu k tomu, zda, zejména český film, ve své dnešní formě může mít pro zítřek vůbec nějakou cenu. Je však třeba jednat. Celkem správný je tu podnět J. Lehovce: »Bylo by třeba vybudovati v každém státě filmový archiv, kinothéku, a uložit všem výrobám, aby do ní ukládaly po jedné kopii každého nově vyrobeného filmu: asi tak, jak to musí dělat nakladatelé s každým vydáním knih, časopisů a novin. Máme u nás mnoho filmových institucí, Čs. technické museum, Masarykův lidovýchovný ústav, filmovou censuru, Svaz filmového průmyslu a obchodu, konečně státem podporovanou továrnu AB a její filmové studio — nemohly by si to uložit za společný nejbližší úkol.«

Jar. Brož.

Jaroslav Brož, (Je film věčným dokumentem?).
Právo lidu 44, 1935 (28. 9.), s. 7.

VI.

Filmový archiv

Není tomu tak dávno, co z iniciativy mladých anglických filmových publicistů a přátel filmového umění byl v Londýně založen při Britském filmovém ústavu archiv pozoruhodných filmů prvních čtyř desítek let existence filmové podívané. National Library of the British Film Institute získala

za krátkou dobu svého trvání z darů či samostatných nákupů mnoho cenných dokumentů z historie filmové tvorby. Podle londýnského »Time-su« jsou zde uloženy ze starších filmů na př. italský film z r. 1912 »Danteho Inferno«, Langovy »Nibelungy«, Leniho »Kabinet voskových figur« s Conradem Veidtem, první film režiséra Alexandra Kordy německá »Moderní Dubarry«,³⁶⁾ tři krátké Mélièsovy trikfilmy z let 1900–1905, mnoho starých a nejstarších grotesek a pod.

Londýnská National Film Library je však stále doplňována i kopiemi pozoruhodných filmů současné produkce, z nichž z posledních přírůstků jmenujme anglické filmy z Kordovy londýnské produkce »Rembrandt«, »Píseň svobody« s Paulem Robesonem a Wellsův »Muž, který dělá zázraky«, a americké »Její komorník«, »Stalo se jedné noci«, »Úžasná událost«, »Život Louise Pasteura«, »Zelená pastvíska«, a jako portrét malé dětské hvězdy »Malý povstalec« s Shirley Templeovou.³⁷⁾

V minulých dnech byl londýnský filmový archiv při Britském filmovém ústavu obohacen o 20 filmů z prvních let filmové historie vůbec, které byly po dlouhá léta v nejlepším stavu uloženy u anglické Paisley Philosophical Institution.³⁸⁾ Jsou to vesměs krátké dokumentární i hrané filmy z konce minulého století a z roku 1900, z nichž historickou cenu má především dokumentární snímek z burské války — první válečná filmová reportáž vůbec.

Při těchto zprávách si jen s lítostí vzpomeneme na to, že u nás je zřízení filmového archivu stále jen hudbou budoucnosti. Po léta se již o tom mlu-

36) DANTEHO INFERNO (L'inferno; Francesco Bertolini, Adolfo Padovan, Giuseppe de Liguoro, 1911), NIBELUNGOVÉ: KRIMHILDINA POMSTA (Die Nibelungen: Kriemhilds Rache; Fritz Lang, 1924), NIBELUNGOVÉ: SMRT BOHATÝRA (Die Nibelungen: Siegfried; Fritz Lang, 1924), KABINET VOSKOVÝCH FIGURÍN (Das Wachsfigurenkabinett; Leo Birinsky, Paul Leni, 1924), MODERNÍ DUBARRY (Eine Dubarry von heute; Alexander Korda, 1927).

37) REMBRANDT (Alexander Korda, 1936), PÍSEŇ SVOBODY (Song of Freedom; J. Elder Wills, 1936), MUŽ, KTERÝ DĚLÁ ZÁZRAKY (The Man Who Could Work Miracles; Lothar Mendes, 1936), JEJÍ KOMORNÍK (My Man Godfrey; Gregory La Cava, 1936), STALO SE JEDNÉ NOCI (It Happened One Night; Frank Capra, 1934), ÚŽASNÁ UDÁLOST (Mr. Deeds Goes to Town; Frank Capra, 1936), ŽIVOT LOUISE PASTEURA (The Story of Louis Pasteur; William Dieterle, 1936), ZELENÁ PASTVISKA (The Green Pastures; Marc Connelly, William Keighley, 1936), MALÝ POVSTALEC (The Littlest Rebel; David Butler, 1935).

38) Paisley Philosophical Institution je dodnes fungující vzdělávací instituce zabývající se mimo jiné i ochranou kulturního dědictví, založena byla roku 1808 v menším městě Paisley západně od Glasgow.

ví, po léta však nikdo ještě neprojevil dobrou vůli organisovat tu něco podobného. Kopie starých českých filmů — o negativech vůbec nemluvě — jsou rok od roku větší raritou, záhy nebude nikdo mít představu o tom, jak vypadaly počátky české filmové produkce a podobně i dokumentární snímky událostí z veřejného filmového života jsou většinou navždy ztraceny.

Od filmového obchodu nemůžeme žádati, aby uschoval negativy či kopie filmů, z nichž několikaletá exploatace v kinech činí pro obchodníka bezcenné svitky celuloidu. Úkolu organizace filmového archivu se může ujmout jen samostatná, státem subvencovaná instituce, která bude alespoň pro počátek disponovat vlastními prostředky, aby v zapadlých koutech filmových skladů filmových společností vyhledala to, co se ze starších věcí vyhledat ještě dá, a která by získaný materiál systematicky uspořádala. Stát by tu však mohl přispět pro příští léta, pro ono běžné doplňování archivu zajímavými a kulturně či umělecky hodnotnými snímky tím, že by si při udílení podpor výrobcům na př. vyhradil právo na negativ filmu, který by byl uložen v archivální sbírce. Podobně by tu měly být ukládány i kopie či negativy všech důležitých filmových aktualit, aby se napříště nemohlo stát, že ta či ona osobnost veřejného života není vůbec anebo jen nedokonale a neúplně zaznamenána ve filmu.

Problém filmového archivu si vyžaduje urychleného řešení; čím později k tomu dojde, tím obtížnější bude jeho uspořádání. Mnoho let se tu již zbytečně promarnilo. Je nebezpečí, že dalším odkládáním a novými průtahy budou pro budoucnost ztraceny i hodnotné projevy českého filmu z posledních let, že budou ztraceny i negativy a kopie filmů, jako »Jánošík«, »Maryša« či »Hejrup«,³⁹⁾ tak jako jsou ztraceny kopie a negativy většiny českých filmů z němé éry. (O obtížné stránce archiválních kopií významných děl světové kinematografie — zejména z období němého filmu — tu vůbec již ani nemluvíme.) Nespoléhej-

me se, že filmový obchod sám uchová cenná filmová díla. Vždyť zde — ve filmovém obchodu — platí jen zákony obchodní, a i to nejhodnotnější umělecké dílo (spíše ještě než ten bezcenný obchodní kýč) ztrácí pro výrobce i obchodníka po třech či čtyřech letech exploatace veškerou cenu a končí jako ostatní starý filmový materiál jako surovina v továrnách na krémy na obuv.

Jar. Brož.

Jaroslav Brož, Filmový archiv.

Národní osvobození 14, 1937 (28. 5.), č. 124, s. 8.

39) JÁNOŠÍK (Martin Frič, 1935), MARYŠA (Josef Rovenský, 1935), HEJ-RUP! (Martin Frič, 1934).

Beda Heller (1929) 1939–1942 (1946)

Firma Beda Heller patřila k menším prvorepublikovým firmám, které se specializovaly na distribuci a prodej filmů. Archivní fond vzniklý z činnosti této firmy ilustruje na jedné straně prostředí drobného prvorepublikového filmového podnikání, na straně druhé pak podává doklad o tragickém konci firmy a jejího majitele, který se stal obětí protizidovských opatření nacistických okupantů.

Bedřich Heller se narodil roku 1889 v Lounech.¹⁾ První doklady o jeho aktivitě ve filmovém podnikání pocházejí z počátku dvacátých let 20. století. Začínal jako obchodní zástupce distribuční společnosti La Tricolore v Brně, dále figuroval jako ředitel pražské filiálky americké společnosti Fox-film Corporation, s. r. o. (Praha 1, Národní 28) a od listopadu roku 1926 jako spolupracovník Karla Krause v půjčovně filmů Interfilm (Praha 2, Krakovská 7).²⁾

Společnost Interfilm fungovala až do roku 1930, od roku 1928 však Beda Heller začal provozovat svou vlastní samostatnou půjčovnu a obchod s filmy (Praha 2, Štěpánská 55).³⁾ Půjčovna měla být zaměřena především na filmy německé, dále pak na anglické, francouzské a ruské. Roku 1929 převzal Beda Heller generální zastoupení americké společnosti Radio-Keith-Orpheum Pictures (dále jen RKO) a počítal, že nabídku obohatí i o filmy americké.⁴⁾

Za deset let svého působení dovezl Beda Heller do Československa přibližně padesát celovečerních zahraničních filmů. Největší zastoupení mezi nimi měla německá produkce. Bez zajímavosti není fakt, že se často jednalo o pohádky a různé filmy pro mládež.⁵⁾

Vedle distribuce se Beda Heller začal věnovat i filmové výrobě, v řadě případů však nepříliš úspěšně. V roce 1930 měl vzniknout snímek dle

- 1) Státní oblastní archiv Praha (dále jen SOA Praha), f. Krajský soud obchodní (dále jen KSO), sign. A XXI/70, fol. 7, Opis živnostenského listu z 21. 5. 1931 (originál vystaven 3. 1. 1929).
- 2) Petr Bednářík, *Arizace české kinematografie*. Praha: Karolinum 2003, s. 116. Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*, sv. 2. Praha: ČSFÚ 1989, s. 320–321, s. 521–522. Anon., *Aus der Welt des Films. Internationale Filmschau*, 1. duben 1923, s. 20.
- 3) Z. Štábla, c. d., sv. 2, s. 583. SOA Praha, f. KSO, sign. A XXI/70, fol. 1, Žádost o zápis do obchodního rejstříku z 24. 3. 1931.
- 4) Z. Štábla, c. d., sv. 2, s. 583. V článku z 5. března roku 1929 (Anon., *Vom Filmmarkt. Beda Heller-Film in der neuen Saison. Internationale Filmschau*, 15. 3. 1929, s. 12.) se uvádí, že by Beda Heller měl pro sezónu 1929 uvést celkem patnáct nových amerických filmů z produkce RKO. Takové číslo však vypovídá spíše o velkorysých plánech, které Beda Heller na počátku svého podnikání měl. Sumě patnácti filmů totiž výrazně odporují dobové statistice (Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1929–1934*, Praha: Čefis 1935, s. 122–123), které pro rok 1929 evidují v distribuci firmy Beda Heller pouze jediný film — SAHARSKÁ PRINCEZNA.
- 5) Podrobnější přehledy podává J. Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1929–1934*, Praha: Čefis 1935, s. 122–123; J. Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1935*, Praha: Čefis 1936, s. 27; J. Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1936*, Praha: Nakladatelství Filmového kurýru 1937, s. 33; J. Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1937*, Praha: Nakladatelství Knihovny Filmového kurýru 1938, s. 56; J. Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1938*, Praha: Nakladatelství Knihovny Filmového kurýru 1939, s. 37.

námětu Quida E. Kujala podle povídky Lva Nikolajeviče Tolstého „Dábel“. Kvůli špatné finanční situaci bylo od projektu ustoupeno. Scénář a práva na film získal pro společnost AB Oswald Kosek. Film byl nakonec natočen režisérem Friedrichem Fehérem pod názvem *KDYŽ STRUNY LKAJÍ*.⁶⁾

V *Prager Film-Korrespondenz* se v srpnu roku 1935 objevila zpráva, že firma Beda Heller připravuje s režisérem Václavem Binovcem snímek *MARTHA, DIE ZAUBERIN*. Film však nikdy nevznikl.⁷⁾

Dalším plánovaným filmem, od jehož natáčení Beda Heller nakonec ustoupil, byl snímek *UMLČENÉ RTY*. Více informací o rozložení nákladů podává korespondence Bedy Hella se společností AB. Vzájemné dohody však byly z bližší neznámých důvodů anulovány a výroby filmu se ujala společnost Dafafilm.⁸⁾

Během třicátých let 20. století se Bedovi Hellerovi podařilo úspěšně realizovat čtyři celovečerní snímky. Prvním byla adaptace románu Karla Klostermanna *ZE SVĚTA LESNÍCH SAMOT* z roku 1933, režírovaná Miroslavem J. Krňanským. V následujícím roce vzniklo podle scénáře Quida E. Kujala melodrama *HUDBA SRDCÍ*, které režíroval Svatopluk Innemann.⁹⁾ V roce 1936 vyrobil Beda Heller komedii *NAŠE XI.*, kterou režíroval Václav Binovec, a o rok později vzniklo v režii Rolfa Wanky drama *VÝDĚLEČNÉ ŽENY*.

Kromě výroby celovečerních filmů se Beda Heller podílel také na vzniku filmů krátkých, konkrétně na snímku *KRASLICE — MĚSTO HUDBY* z roku 1935¹⁰⁾ a na animované reklamě na skleně-

né nádobí z roku 1938 nazvané *ŽÁDÁME SVÉ PRÁVO*.¹¹⁾

V létě roku 1939 se naplno projevíly důsledky německé okupace. Dne 26. července byl jmenován likvidátorem firmy Beda Heller Jaroslav Schneider. Filmy společnosti Beda Heller byly předány k exploataci firmě Nationalfilm. Ze 45% výnosu zastavených filmů se začal urovnávat dluh u Legiobanky. Dalších 22% mělo připadnout jakožto exploatační provize Nationalfilmu. Ze zbývajících 33% se kromě platu likvidátora měly začít splácet další dluhy dle obchodních knih.¹²⁾

Nationalfilm převzal do exploatace následující německé snímky: *POPELKA* (Aschenbrödel), *PERNÍKOVÁ CHALOUPKA* (Hänsel und Gretel), *PANÍ ZIMA* (Frau Holle), *KRÁL DROZDIVOUS A PYŠNÁ PRINCEZNA* (König Drosselbart und die stolze Prinzessin), *ŠÍPKOVÁ RŮŽENKA* (Dornröschen), *VE STÍNU PADIŠAHA* (Durch die Wüste), *LÉKAŘEM Z VÁŠNĚ* (Der Arzt aus Leidenschaft), *ZÁHADNÝ HOST* (Ein seltsamer Gast), *SILNĚJŠÍ NEŽ ZÁKON* (Stärker als die Paragrafen), *DĚTSKÝ LÉKAŘ DR. ENGEL* (Der Kinderarzt Dr. Engel), *VÝSTŘEL PŘED PŮLNOCÍ* (Ein Lied klagt an), *TAJNÉ PŘELÍČENÍ* (Mit Ausschluss der Öffentlichkeit), *LÁSKA NA ROZCESTÍ* (Liebe geht seltsame Wege), *ŽLUTÁ VLAJKA* (Gelbe Flagge) a *KOCOUR V BOTÁCH* (Der Stiefelkater). Nationalfilm dále převzal anglojazyčné filmy *ZPĚVÁK Z ULICE* (Limelight) a *POMSTA V ROKLINÁCH* (Heart of the Rockies), francouzské filmy *ALIBI — KŘIVÉ SVĚDECTVÍ* (L'alibi) a *CESTA KOLEM SVĚTA ZA 80 MINUT* (Voyage autour du monde dans 80 minutes)

6) Z. Š t á b l a, c. d., sv. 3, s. 160. *Český hraný film II. 1930–1945*, Praha: Národní filmový archiv 1998, s. 148.

7) Anon., „Martha, die Zauberin“ — ein neuen heimischer Film. *Prager Film-Korrespondenz*, 17. 8. 1935, s. 1.

8) Národní filmový archiv (dále jen NFA), f. Prag — Film, inv. č. 570. *Český hraný film II. 1930–1945*, Praha: Národní filmový archiv 1998, s. 376.

9) Dokumenty informující o prodeji práv na námět filmu pod pracovním názvem *KDO NÁM ROZUMÍ* a o angažování dirigenta pro natáčení filmu v ateliérech AB na Barrandově jsou uloženy ve fondu Prag-Film, inv. č. 525 v NFA.

10) *Československý krátký film v letech 1922–45*, s. 83 (rukopis přístupný v digitální knihovně NFA: <library.nfa.cz:8081/kramerius/MShowMonograph.do?id=151>). NFA, f. Beda Heller, inv. č. 47, Seznam filmů firmy Beda Heller na skladě.

11) *Český animovaný film I 1920–1945*, Praha: NFA 2012, s. 152.

12) NFA, f. Beda Heller, inv. č. 1, Ustanovení Jaroslava Schneidera likvidátorem firmy Beda Heller.

a samozřejmě též české snímky vytvořené firmou Beda Heller HUDBA SRDCÍ, NAŠE XI a VÝDĚLEČNÉ ŽENY.¹³⁾

V srpnu 1939 měl Beda Heller předložit doklad o svém nežidovském původu, v opačném případě mu mělo být zakázáno disponovat s majetkem firmy. V reakci na toto nařízení oznámil Magistrátu hlavního města Prahy, že v důsledku arizace českého filmu zanechal svého podnikání a požádal o výmaz z obchodního rejstříku.¹⁴⁾ Není zcela zřejmé, zda tím Beda Heller vyšel vstříc dobovým politickým tlakům a požadavkům, nebo šlo o jeho soukromou iniciativu, kterou sledoval zachránění majetku své firmy. Krajský soud obchodní však Hellerovi sdělil, že výmaz firmy z obchodního rejstříku se počítá mezi majetkoprávní dispozice. Pokud bude na tomto kroku trvat, musí předložit doklad o nežidovském původu své osoby a vlastněného majetku anebo zvláštní písemné schválení od Oberlandrata v Praze. O zvláštní schválení Oberlandrata Beda Heller žádal a proti rozhodnutí Krajského soudu obchodního podal rekurs.¹⁵⁾ Zvláštní schválení mu ale vydáno nebylo. Dne 9. dubna 1940 pak Vrchní soud v Praze rozhodl, že rekursu se nevyhovuje, jelikož majitel firmy je Žid, nemůže tudíž s majetkem jakkoli disponovat, nepodal navíc žádný doklad o nežidovském původu svého majetku ani schválení od Oberlandrata.¹⁶⁾

V dubnu roku 1940 skončil ve své funkci likvidátor Jaroslav Schneider a treuhändrem firmy byl jmenován JUDr. Wilhelm Söhnle,¹⁷⁾ jenž byl po-

věřen i likvidací všech pohledávek a dluhů firmy. Z jeho činnosti vzešla většina písemností, které tvoří fond společnosti Beda Heller uložený v NFA. Jedná se o obchodní korespondenci (inv. č. 14–23), bilance a daně (inv. č. 33–46), majetkové záležitosti (inv. č. 47–53), fakturace za filmy (inv. č. 54–64), dluhy a pohledávky společnosti (inv. č. 65–92) a záležitosti ohledně správy účtů (inv. č. 93–95).

Z bývalého majetku byl Bedovi Hellerovi přiznán měsíční vyživovací příspěvek 500,- K, a to s platností od 1. července roku 1940. Zůstává otázkou, zda treuhänder byl ochoten tento příspěvek vyplácet a jak rychle likvidace firmy vlastně ve skutečnosti probíhala. V dubnu roku 1941 musel Beda Heller žádat, aby mu Söhnle proplatil příspěvek za uplynulé dva měsíce s odůvodněním, že je již zcela bez prostředků a že se musí postarat o svou manželku a třiaosmdesátiletou tetu.¹⁸⁾

Likvidace společnosti byla dokončena v zimě 1941. K 8. lednu 1942 se váže výmaz společnosti z obchodního rejstříku pro vzdání se živnosti.¹⁹⁾

Beda Heller nastoupil do transportu 6. března 1943. Zemřel v Terezíně 13. dubna toho roku.²⁰⁾

V této souvislosti není bez zajímavosti výpověď treuhändra firmy Wilhelma Söhnle, kterou podal u vyšetřujícího soudce mimořádného lidového soudu dne 18. února 1947. Söhnle vypověděl, že „s nějakým zabavováním židovského nebo jiného majetku neměl jsem vůbec nic společného.“²¹⁾ Přitom působil od roku 1940 jako treuhän-

13) NFA, f. Beda Heller, inv. č. 48, Seznam filmů firmy Beda Heller v exploitaci Nationalfilmu. Dokument obsahuje i seznam krátkých filmů a dále informace o fyzickém stavu filmů a o cenzurních opatřeních.

14) SOA Praha, f. KSO, sign. A XXI 70, fol. 9, Žádost o výmaz firmy z obchodního rejstříku. NFA, f. Beda Heller, inv. č. 2, Dočasná resignace Bedřicha Hellera na oprávnění provozovat živnost.

15) SOA Praha, f. KSO, sign. A XXI 70, fol. 21, Podání rekursu proti usnesení Krajského soudu obchodního.

16) SOA Praha, f. KSO, sign. A XXI 70, fol. 40–41, Zamítnutí rekursu.

17) NFA, f. Beda Heller, inv. č. 3, Jmenovací dekret Wilhelma Söhnle treuhändrem firmy Beda Heller. K osobě Wilhelma Söhnle více Petr Bednářík, c. d., s. 86–88.

18) NFA, f. Beda Heller, inv. č. 95, Měsíční příspěvek na obživu pro B. Hellera.

19) SOA Praha, f. KSO, sign. A XXI/70, fol. 66.

20) Petr Bednářík, c. d., s. 116.

21) SOA Praha, f. Ls 416/47, Výpověď Wilhelma Söhnle u vyšetřujícího soudce Mimořádného lidového soudu Praha dne 18. února 1947. P. Bednářík, c. d., s. 88.

dr několika arizovaných filmových společností²²⁾
a jeho jméno nalezneme i na řadě dokumentů
z fondu Beda Heller uloženého v NFA.

Petr Hasan

Rubriku řídí Tomáš Lachman, vedoucí oddělení
písemných archiválií NFA.

22) Petr Bednařík, c. d., s. 88.

Projekt Český animovaný film (1925–1945)

Projektem Český animovaný film 1925–1945 představuje Národní filmový archiv unikátní kolekci animované filmové tvorby z počátku naší kinematografie, uchovanou v jeho sbírkách, a to prostřednictvím dvou komplementárních výstupů — DVD a katalogu.

DVD Český animovaný film 1925–1945 vydal NFA ve dvou verzích. Kompletní kolekce 76 snímků na třech discích vyšla přímo jako příloha katalogu *Český animovaný film I (1920–1945)*, který je soupisem všech zjištěných animovaných a trikových filmů daného období. Druhá verze DVD s výběrem 30 nejlepších snímků byla vydána samostatně ve speciální edici NFA, před dvěma lety úspěšně zahájené DVD s filmem *MARIJKA NEVĚRNICE*, oceněným na festivalu archivních filmů v Bologni. Na obou verzích DVD se nacházejí především krátké reklamní a propagační filmy. Vedle nich jsou součástí kolekce také snímky inspirované americkými groteskami nebo abstraktní animovaná díla.

Dochovaná kolekce 76 filmů o délce 7 hodin se původně nacházela na 35mm filmovém materiálu (jeden z nich na 16 mm). Proces digitalizace filmů zahrnoval restaurování digitální zvukové stopy. Vzhledem k velkým finančním a časovým nárokům na restaurování nebyl digitálně restaurován obraz — toho se týkaly pouze drobné úpravy (například odstranění některých nečistot v obraze a jedookénkových defektů — ojedinělých rýh, rysek, prolínacích značek), dále stabilizace obrazu a potlačení kolísání jasu. Digitalizací přitom neměly být vzácné filmy, jejichž znalost je nezbytná pro ucelenou představu o vývoji triko-

vého a animovaného filmu na našem území i v celosvětovém kontextu, jen zpřístupněny, ale také zabezpečeny.

Z hlediska obsahového je na DVD významně zastoupena tvorba průkopníků české animované kinematografie Ireny a Karla Dodalových. Diváci se tak mohou seznámit například s jejich propagačním snímkem *VŠUDYBYLOVO DOBRODRUŽSTVÍ* (1936) nebo s abstraktními filmy *FANTASIE ÉROTIQUE* (1936) a *MYŠLENKA HLEDAJÍCÍ SVĚTLO* (1938), které byly uvedeny na benátském Biennale. S Karlem Dodalem je spojený i začátek umělecké kariéry režisérky Hermíny Týrlové, jež s ním od 2. poloviny 20. let 20. století spolupracovala na mnoha filmech. Vedle snímků domácích tvůrců zpřístupňuje NFA na DVD také díla důležitých zahraničních režisérů a výtvarníků, jako byli György Pál, Georg Friedrich či Hans Fischerkoesen, které v meziválečném období oslovily firmy sídlící na našem území. Z protektorátní kinematografie představuje kolekce filmů například tvorbu Ateliéru filmového triku (od roku 1943 začleněného do společnosti Prag-Film), kde pracovala řada mladých kresličů, pozdějších výrazných osobností českého animovaného filmu (Eduard Hofman, Stanislav Látal, Břetislav Pojar či Jiří Brdečka), kteří se společně podíleli mimo jiné na filmu *SVATBA V KORÁLOVÉM MOŘI* (1944). DVD přibližuje také činnost dalšího kinematografického centra — zlínských ateliérů, kde od konce třicátých let 20. století existovalo oddělení pro kreslený film. Ve Zlíně režírovala Hermína Týrlová ve spolupráci s Ladislavem Zástěrou první českou loutkovou grotesku *FERDA MRAVENEC*

(1944). Působili zde také Karel Zeman a Bořivoj Zeman, tvůrci snímku VÁNOČNÍ SEN (1945), jenž je rovněž součástí obou verzí DVD.

Katalog *Český animovaný film I, 1920–1945* předkládá veřejnosti poznatky, které se podařilo Národnímu filmovému archivu shromáždit k tématu historie české animace do roku 1945, kdy byla kinematografie znárodněna. Historický vývoj tvorby animovaných a trikových snímků je mapován jako proces odehrávající se na území českých zemí — proto byly do katalogu zařazeny snímky, které vytvořili výrobci nebo vznikly pro společnosti, podnikatele a instituce sídlící na území Československa v období první (1918–1938) a druhé republiky (1938–1939) i Protektorátu Čechy a Morava (1939–1945). Katalog jako specifický formát přitom různorodé informace předkládá v podobě systematického přehledu a navazuje na ucelenou řadu šestidílného katalogu *Český hraný film 1898–1993*. Jednotlivé filmy jsou tu řazeny abecedně a každý představuje samostatnou jednotku. Přehled podle data výroby zachycuje chronologický rejstřík. K usnadnění orientace slouží dále rejstříky názvů filmů v češtině a v angličtině, rejstříky německých a slovenských názvů, pokud byl snímek cenzurován pod německým i slovenským názvem, a jmenný rejstřík. U mnohých snímků se nepodařilo zjistit jeho výrobce ani režiséra, pouze firmu, která film předložila k cenzuře.

Hlavním zdrojem informací pro tvorbu katalogu se staly dochované filmové kopie a negativy uložené v Národním filmovém archivu. Filmové materiály byly získávány v průběhu více než šedesáti let, avšak nezachovalo se mnoho originálních negativů. Původní kopie byly distribuovány v kiněch, čemuž odpovídá i míra jejich opotřebení. Většinou se jednalo o snímky reklamní, naučné a jen výjimečně autorské. Převážná část dochovaných snímků uvedených v katalogu jsou reklamy na výrobky firmy Schicht a snímky z produkce IRE-filmu, prvního českého studia specializujícího se na animovaný film. Jako další prameny posloužily cenzurní spisy, údaje ve *Věstníku minis-*

terstva vnitra republiky Československé, údaje v dobových publikacích, titulkové listiny, informace z tisku, rozhovory publikované v tisku, rozhovory zaznamenané v projektu orální historie Národního filmového archivu, memoárové knižní práce a odborné studie. Údaje v těchto pramenech, bohužel velmi skromných co do množství, se někdy rozcházejí, proto bylo nutné k nim přistupovat kriticky.

Specifickou pozornost si vyžádalo určování názvů filmů. U dochovaných filmů s původními úvodními titulky byl převzat název přímo z filmového pásu. Název s novými úvodními titulky byl porovnán a ověřen s názvy uvedenými v dalších pramenech, z těchto zdrojů byly převzaty i názvy nedochovaných filmů. V publikaci je rovněž několik uměle vytvořených názvů (například u snímku ZAMILOVANÝ VODNÍK, 1928), upozornění na tento fakt je uvedeno v poznámce. V některých případech byl stejný snímek cenzurován pod českým, německým i slovenským názvem (např. snímek VÍTĚZ, 1934). Pokud byl snímek cenzurován pouze pod německým názvem a údaje o českém názvu se nedochovaly, český název je překladem německého (případ snímku KAŽDÝ VÍ — JEDER WEISS, 1933), je tato skutečnost uvedena v poznámce. Výjimkou je reklamní snímek REICHENBERG, kde byl ponechán původní název — jedna z německých podob názvu severočeského města Liberec, v době vzniku snímku běžně užívaná.

Technologie animace byla pro účely katalogu určena s přihlédnutím k dnešnímu hodnocení. Vzhledem k vývoji technologií i jejich označování bylo často obtížné ji spolehlivě určit. U nedochovaných snímků byla určena na základě dochovaných údajů.

K většině filmů z tohoto období nebyly vytvořeny propagační materiály (filmy samy byly reklamou). V obrazové dokumentaci jsou uvedeny, až na malé výjimky (například filmy VÁNOČNÍ SEN, FERDA MRAVENEC), údaje o počtu obrazových ilustrací, které vznikly digitalizací políček filmového pásu. Dobové fotografie se zachovaly jen vý-

jimečně a i většina ilustrací uveřejněných v katalogu jsou políčka z filmového pásu.

Katalog *Český animovaný film I, 1920–1945* by měl sloužit jako informační zdroj i podnět pro další bádání o této oblasti české kinematografie.

Marta Kucharová Mentzlová – Michaela
Mertová

Rubriku řídí Briana Čechová, vedoucí oddělení
kurátorů NFA.

Zlomové nakročení

Anna Batistová (ed.) *Hoří, má panenko*. Praha: Národní filmový archiv 2012. 301 stran

Poslední český film Miloše Formana *Hoří, má panenko* z roku 1967 patří k vrcholům české nové filmové vlny, a proto není divu, že byl vybrán k digitalizaci mezi prvními. Samotný převod byl spojen s restaurováním. Komplexní péči pak doplnila stejnojmenná kniha, která se věnuje vybraným aspektům vzniku, recepci a umělecké struktury filmu. Záměrem pisatelů bylo představit film v novém pohledu na základě prostudování archivních materiálů, kritického vyhodnocení stávajících textů o filmu a vlastních analýz, které dodržují vymezená dílčí témata a stanovenou metodologii. Výsledná kolektivní monografie je sestavena z úvodu editorky, šesti původních studií, tří rozhovorů, čtyř dokumentů a velkého množství příloh. Původní studie zabírají zhruba polovinu knihy.

Úvod editorky shrnuje klíčová fakta o procesu digitalizace (výzva, rozhodnutí, vlastní technický proces) a vytváří přítomný rámec historickému kontextu, jehož přínos ocení zejména budoucí generace filmových historiků. Studie se dělí do tří dvojic, které spojuje příbuzné téma a metodologie. První dva texty spojuje zájem o produkční zázemí vzniku filmu: Lukáš Skupa (*Česká skromnost a zahraniční ambice. O produkční historii filmu Hoří, má panenko*) mapuje produkční historii filmu, Francesco Di Chiara a Pavel Skopal (*Příliš kruté pro Američany. Carlo Ponti, česká nová vlna a barrandovské koprodukce se západní Evropou*) se věnují aspektům koprodukční historie filmu. Obě studie přesně charakterizuje už jejich název. Podtitul definuje téma, hlavní titul pak ve zkratce vystihuje specifičnost filmu na pozadí obvyklé

produkční praxe 60. let v české kinematografii. Autorům se podařilo vybalancovat poměr mezi obecnou charakteristikou dobové produkce a představením specifických podmínek natáčení Formanova filmu. Zároveň nezůstávají u popisnosti, velké množství pečlivě nashromážděných dat předkládají strukturovaně a dokážou je představit v širších historických souvislostech.

Další dvě studie se pak v obdobném tónu zaměřují na objasnění společenského kontextu. Lucie Česálková (*Satira je satira, ale požárník je úctyhodný člověk*) analyzuje pokřivenou dobovou reflexi filmu, kterou demonstuje na známém protestu požárníků, který zbavuje mýtů. Jako výchozí podnět si vybrala zdánlivou marginálii — dvě varianty úvodního titulku původně zamýšleného ve scénáři, ale nakonec nerealizovaného a dodatečně připojeného, který si vymohl Československý svaz požární obrany. Autorka rekapituluje historii této intervence a srovnává ji s podobnými dobovými protesty, zejména se věnuje námitkám lékařů proti filmu Juraje Herze *Znamení Raka*. Tyto společenské reakce autorka považuje za: „(...) výpověď o nedůvěře ve společnost, již má být film recipován, o její nepřipravenosti, o jejím pokřiveném přístupu k roli uměleckého díla a kultury v ní samé.“ (s. 82) V závěru pak argumenty odpůrců filmu, které odpovídají tezím socialistického realismu o společenské funkci umění, označuje za skryté předpolí normalizace: „Kauza se tak jeví nejen jako příklad dokreslující kontext kulturní regulace 60. let — čtena jako polemika o možnostech svobody projevu totiž velmi příznačně ukazuje, do jaké míry ve společnosti kon-

ce 60. let přežívaly výhonky kontinuit se socrealistickým konceptem role umění ve společnosti, na něž bylo možné navazovat v počátcích tzv. normalizace.“ (s. 91)

Petra Hanáková (*Pozor — pohov. Člověk, moc a jazyk v Hoří, má panenka*) podrobuje revizi dobové i současné etické a politické výklady filmu, neodmítá je, ale pouze označuje jejich nadinterpretací limity. Místo nového výkladu „pouze“ charakterizuje nadčasovou působivost filmu, kterou spatřuje ve třech základních souřadnicích, které jsou tvořeny obrazem člověka (svázaný s tématem karikatury a grotesky), obrazem fungování moci (ve spojitosti s kategoriemi satiry a alegorie) a otázkou jazyka.

Pátá a šestá studie přináší analýzu dílčích prvků filmového stylu. Miloš Zapletal (*Disparita funkcí hudby ve „veristickém“ filmu: Hoří, má panenka*) v rámci neoformalistické analýzy prokazuje, jak hudba přispívá k budování (re)prezentace reality jako materiálního a mentálního konstruktů. Správné dílčí závěry oslabuje mylné označení filmu za realistický, čímž autor částečně popírá vyargumentované zařazení filmu v předchozích dvou studiích. Závěry analýzy sice přesně popisují nezvyklou funkci hudby v rámci reprezentace realismu, ale opomíjí, že ta ve filmu tvoří ozvlášťující prvek, jenž je podřízen stylizované komice. Realistická motivace jednotlivých složek zde totiž není dominantně ospravedlněním hlavních struktur díla, které jsou mnohem více ovlivněny uměleckou motivací projevenou zejména v komické nadsázce.

Miroslav Novák (*Barevný pohled na „neslušné manželství komična se smrtí“*) přibližuje technologické vlastnosti použitého filmového materiálu a konkrétní postupy (např. dvakrát přemalovaný tanečný sál, kde se natáčelo), jež přispěly k naplnění uměleckého záměru režiséra a kameramana Miroslava Ondříčka zdůraznit barvou realistické tendence ve filmu. Novák na rozdíl od Zapletala přisuzuje filmu i symbolickou rovinu. Výsledky analýzy zároveň potvrzují jednu ze základních tezí nové filmové historie, že výslednou barevnou

podobu konkrétních filmů tvoří neoddělitelná kombinace technologie, produkčních omezení a uměleckého záměru, který mnohdy ozvlášťujícím způsobem využívá technologické a produkční limity. U obou studií oceňuji selektivnost tematického vymezení, která se promítla do jasně vymezeného pohledu i výsledné kvality, ale v rámci celé knihy bych uvítal souhrnnou analýzu stylu Formanova filmu na pozadí jeho české tvorby.

Druhá část knihy obsahuje cílené rozhovory s dramaturgem Václavem Šaškem, podnikovým a obchodním ředitelem Československého filmexportu Ladislavem Kachtíkem a technologem filmových laboratorí Miroslavem Urbanem. Spolu s dokumenty a přílohami se rozhovory staly podklady pro předchozí studie, jež zároveň čtenáři umožňují si dotvořit mozaiku o stavu české kinematografie v období nové vlny.

V rámci ediční činnosti NFA považují knihu za přelomovou publikaci, čímž nezpochybňují význam řady *Český hraný film* a navazujících svazků věnovaných dokumentárnímu a animovanému filmu. *Hoří, má panenka* předkládá komplexní a kritický přístup k české filmové historii, který je oproštěn od neduhů předchozích desetiletí, zejména jednostranné ideologické interpretace.

Publikace se sice věnuje jednomu konkrétnímu filmu, zároveň však „ve střípku zrcadla“ charakterizuje československou kinematografii konce 60. let. Doufám, že se jedná o počátek dlouhé řady, jejíž témata, cíle a metodologický přístup vytyčuje. Publikace předvádí to nejlepší z akademického psaní o filmu, jednotlivé texty vychází z důkladného a takřka vyčerpávajícího vyhodnocení literatury a pramenů, dodržují vymezené téma a stanovenou metodologii, jsou zbaveny ideologického a romantizujícího náhledu a napsány odborným, ale čtivým jazykem. Recenzovaná kolektivní monografie tak spolu s knihami Štěpána Hulíka *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)* a Zdeňka Hudce *Sam Peckinpah*.

Biologický obraz světa potvrzuje stoupající kvalitu tuzemského odborného psaní o filmu.

Editorské a knižní zpracování odpovídá vysoké úrovni samotných studií, přesto bych uvítal některé drobné úpravy. Soupis literatury a pramenů by měl následovat za každou studii, jejich sumarizace na konci knihy působí nepřehledně. Redakce neuhlídala jednotné psaní desetiletí, a to ani v rámci jediné stránky (60. – šedesátá). Postrádám stručné představení tvůrčího kolektivu, protože předpokládám, že obsah knihy a úroveň zpracování zaujme i čtenáře mimo nepočetnou filmologickou obec.

Závěrem se přimlouvám, aby kniha vyšla v důstojném a pečlivém anglickém překladu. Domnívám se, že by se stala účinným propagačním nástrojem české kultury, filmu a také současné filmové vědy v zahraničí. Relativně malé finanční prostředky budou v tomto případě vynaloženy velmi efektivně, jde přece o nejznámějšího českého režiséra v zahraničí. Publikace by zahraničnímu čtenáři přiblížila nejen specifika české tvorby Miloše Formana, ale i českou kinematografii 60. let obecně.

Luboš Ptáček

Dewesternizující gesto a jiné (ne)akademické hry

Saër Maty Bâ – Will Higbee (eds.), *De-Westernizing Film Studies*. London & New York: Routledge 2012

Čeština už vstřebala anglicismus „westernizace“, neměla by odmítat ani „dewesternizaci“; můžeme proto titul sborníku *De-Westernizing Film Studies* přeložit jako *Dewesternizaci filmových studií*. Aby název nevyvolával představu ateliérů, ve kterých se už nenatáčejí kovbojky, navrhněme raději *Jak odzápadnit filmovou vědu*. V našem kontextu zní takové předsevzetí, pravda, poněkud nevídaně, když jsme teprve nedávno vynaložili tolik úsilí na přiblížení Západu, tedy na westernizaci, včetně filmových studií. Letmé prolístování však našince uklidní: žádná dewesternizace se nekoná, ani v této knize. Lze snad učinit „dewesternizující gesto“, ale separace západního od nezápadního je stěží představitelná; co je pro někoho Západem, může být pro jiného Východem. Žádný tvůrce ve své mysli, jednání ani tvorbě nerozlišuje, co patří Západu a co Nezápadu. Ubývá míst, kde by byl Západ sám se sebou; města jako Paříž, Londýn nebo New York jsou západní právě tím, že tam vedle sebe pulsuje tolik nezápadních kultur. Západ bude překonán, až jej vstřebá a pohltí celý globalizovaný svět.

Je tedy dewesternizace jen akademickou konstrukcí, iluzí, předsevzetím, projektem, snem? Vlastně jsme to právě my ze střední Evropy, kdo máme s radikální dewesternizací, říkalo se tomu reálný socialismus, praktickou zkušenost. Přejímání kulturních hodnot ze zahraničí bylo podrobeno ideologicky motivovanému výběru. Jednou za dva roky se v Karlových Varech konal festival, na němž byla prezentována mimo jiné díla z takzvaného třetího světa; některá v soutěži, jiná v rámci Sympozia začínajících kinematografií.

Pod vedením profesora A. M. Brousila se pak o nich diskutovalo na Volné tribuně. Revue *Film a doba* věnovala rozvíjejícím se kinematografiím občas glosu, rozhovor či přehledovou stať. Několik filmů z Asie, Afriky a Latinské Ameriky proniklo do československých kin, obvykle v jedné či dvou kopiích pro filmové kluby, jež se však jejich uvádění spíše vyhýbaly. Vypadalo to jako lest režimu, jenž chtěl občanům vnutit kubánské pomeranče namísto španělských a Tomáše Gutiérreze Aleu namísto Luise Buñuela. Až po otevření hranic pochopili mnozí, že Gutiérrez Alea zvaný Titón, jakkoli si opravdu bral příklad z Buñuela, je i v Paříži či Berlíně autorem velmi váženým.

Dosti vzpomínek: bývalý socialistický tábor autoři recenzovaného svazku do dewesternizace vtahovat nechtějí. Vůbec s námi nepočítají! Ze zemí Visegrádu znají jediného režiséra, Maďara Miklóse Jancsóa, o němž se domnívají, že je filmařem rumunským (s. 263). Obdivují samozřejmě také Sergeje Paradžanova a Andreje Tarkovského. Z myslitelů od našich luhů zmiňují dva: Sigmunda Freuda a Ernesta Gellnera, hojně je dle očekávání citován Slovinec Slavoj Žižek. O některých západních režisérech ani nevědí, jak se píšou: Passolini? (s. 263), Malik? (s. 273). V rejstříku je nehledejme; tomu se nepodařilo pokrýt faktický výskyt jmen v textu.

O vyhrocenou polarizaci autoři neusilují. Nepřijímají esencialistické koncepty identit. Proklamují polycentrický přístup k filmovým studiím, odmítajíce definovat takzvanou světovou kinematografii (world cinema) negativně jako „nehollywoodskou“. Zároveň vybízí k obezřetnosti,

pokud někdo vnímá Hollywood jen jako jednu řadovou kinematografii mezi ostatními. Neboť „všechny kinematografie jsou si rovny, ale některé jsou si rovnější“ (s. 6). Autoři uvádějí dewesternizaci do kontextu jiných aktuálně obíhajících pojmů, jako je kinematografie s přízvukem (Hamid Naficy), postkoloniální film, poměrně nový koncept transnacionálního filmu anebo starší „třetí film“.

Kniha vypadá jako happening kreativně spřízněných duší, které spolu mluví, ať už se to dewesternizace týká, nebo ne. Akademický diskurs někdy respektován je, jindy ne; působí to velmi dewesternizačně. Jako příklad jasného myšlení bohužel neposlouží názvy tří oddílů: „(Dis)kontinuity kinematografické imaginace: (ne)reprezentace, diskurs a teorie“, „Vyprávění (trans)nacionálního, region a komunita z nezápádních perspektiv“, „Nové (dis)kontinuity ‚ zevnitř ‘ Západu“. Začátek je doslova kosmický: Edward George a Anna Pivaová z Londýna, kteří vystupují jako duo elektronických hudebníků a multimediálních umělců Flow Motion, předkládají úvahu „Představo(v)ání vesmíru“ — „Imag(in)ing the universe“ s mnohoslabným podtitulem „Kosmos, jinakost a film“. Začínají vymezením hranic USA na konci 18. století, pokračují úsvitem americké kinematografie, žánrem sci-fi a vesmírem jako prostorem koloniální fantazie, dotýkají se transcendence a dospívají k polymorfním hudebním kompozicím. Zaskočený čtenář, jenž přece jen nečekal, že pouť k dewesternizaci začne na území Spojených států, aby jej odtud vynesla na oběžnou dráhu, přijme s vděčností následující rozpravu o proměnlivém symptomu „černého filmu“, jak ji napsal Saër Maty Bâ. Týž se pak s Kate E. Taylor-Jonesovou pustil do analýzy tančícího ženského těla ve snímku Marca Allégreta ZUZU (Zouzou; 1934) a v senegalské KARMEN GEÏ (Joseph Gaï Ramaka, 2001). Taylor-Jonesová posléze rozebírá panasijské projekty a vize, prosazované v dobách japonského imperialismu (Japonci se pokoušeli kultivovat sobě loajální národní kinematografie na územích, kterých se zmocnili)

a znovu, tentokrát z čínské strany, oživované v posledních letech. Sheila J. Pettyová upozorňuje na přínos diasporického myšlení pro africká filmová studia. Yifen T. Beusová se vrací ke známým postřehům o důležitosti griota (vypravěče) v africké kinematografii a rozšiřuje je na tvorbu Oceánie.

Will Higbee zjišťuje, že podezřelý, původem eurocentrický termín „národní kinematografie“ může mít pro dewesternizující se kultury nadále svůj význam a zkoumá na pozadí arabského kontextu tvorbu tuniského režiséra Férida Boughedira. Shahab Esfandiary dokazuje v kritické stati „Banální transnacionalismus: o ‚bezhraniční‘ filmářině Mohsena Makchmalbafa“, jak se tento slavný iránský režisér, dlouhodobě usazený ve Francii, přizpůsobil západním nárokům na zobrazení Orientu. Jeho integrovaný transnacionální umělecký svět má prý elitní euroamerickou orientaci, ve snímku KŘIK MRAVENCŮ (Faryad morcheha, 2006) přistupuje z kolonialistických pozic k Indii a jeho KANDAHAR (2001) posloužil americkým neokonzervativcům k ospravedlnění války. Esfandiary se tak dotýká nikoli ojedinělého paradoxu: některá díla mají úspěch na festivalech, jejich talentovaný autor se počne těšit pozornosti v zahraničí, vypěstuje si auru disidenta, poté mu v produkci začnou pomáhat západní mecenáši, nakonec odejde do exilu a tvoří odtamtud přizpůsobivé filmy o svém původním „divokém“ světě, jimiž vychází vstříc západním fantaziím.

V diskursu dewesternizace chápou editoři také tradici judaistickou (která je ovšem, můžeme namítnout, organickým podložím Západu) a zařadili brilantní studii, v níž Nathan Abrams nabízí midrašovou interpretaci Kubrickova filmu OSVÍCENÍ (The Shining). Midraš je nejstarší forma biblické exegeze; Abrams přichází s výzvou číst film v tradici židovského myšlení, zde jako parafrázi příběhu o Abrahamovi. Konečně má být součástí dewesternizace také queer fenomenologie, jak ji aplikuje Katharina Lindnerová v analýze dvou amerických filmů o sportovkyních: GYM-

NASTKA (*The Gymnast*; Ned Farr, 2006) a BOXERKA (*Girlfight*; Karyn Kusamaová 2000). Její logika je prostá, byť nelogická: pokud je bílé, středostavovské, heterosexuální, mužské tělo spojeno s konvenčním pohledem Západu, potom vše tělesně ženské, lesbické a tak dále skýtá dewesternizující potenciál. Zajímá ji „haptická vizualita“ a „grasping gaze“ (osahávající zírání). Nakonec přichází úvaha Williama Browna „Byl vůbec film někdy západní?“ s kreativním (či snad karnevalovým) návrhem obrátit „continuity editing“ Davida Bordwella v „editing of continuity“ a uplatnit „politiku lásky“: „(...) nemilovat jisté filmy více než jiné, ale milovat všechny filmy. Nikoli cinefilie jako ochrana privilegovaných filmů nebo diváků, ale cinefilie jako láska k filmu vůbec“ (s. 176).

Jistou distanci od Bordwellova myšlení nepřímou prozrazuje čtvrtá část knihy, kterou tvoří třináct rozhovorů s filmovými teoretiky a většinou i praktiky; konkrétně jsou to interdisciplinární umělkyně Coco Fusco z New Yorku a Patti Gaal-Holmesová z Porthsmouthu, filmoložka Deborah Shawová z téže univerzity v Porthsmouthu, jihoafrický filmař Teddy E. Mattera, britská video-umělkyně srílanského původu působící nyní v Hongkongu Jonnie Clementi-Smithová, irský mediální pedagog Rod Stoneman, marocká filmařka Farida Benlyazidová, šéfredaktor časopisu *Film International* Daniel Lindvall ze Švédska, marocký kritik Mohammed Bakrim, briská experimentální „queer“ filmařka působící pod jménem Campbell X, indický hudebník Kuljit Bharmra, francouzský odborník na africký film Olivier Barlet a britský filmař ghanského původu John Akomfrah.

Jmenovaní experti reagují na trs standardizovaných dotazů, mezi nimiž se vyjímá otázka, založená na citátu z knihy Roberta B. Raye *How a Film Theory Got Lost and Other Mysteries in Cultural Studies* (Indiana University Press, 2001), česky tedy *Jak filmová teorie zabloudila a jiná tajemství kulturních studií*. Dodejme, že právě v této štíhlé knize esejů podnikl surrealismem inspirovaný hudebník a filmolog Robert B. Ray

z Floridy kritiku Bordwellova „režimu“, který ve vší účtě charakterizoval jako klasický a pozitivistický, v opozici vůči konceptům barokním, jimž sám dává přednost. Ray zde například na s. 41 potměšile poznamenává, že Bordwellovy knihy si zjednávají autoritu svým formátem, neboť jsou „tištěné ve dvou sloupcích, nadměrné, doslova vyčnívají z poličky běžných humanitních knih, a už tím manifestují znaky své učebnicové převahy nad změtí pouhých „interpretací.“ Bordwell a jeho spoluautorky prý „produkují knižní ekvivalent širokoúhlého formátu, „neviditelného stylu“, hollywoodského filmu založeného na lini příčin a následků“.

Zmíněná otázka, opakovaná v rozhovorech, vychází z Rayovy parafráze slov Theodora Adorna adresovaných Walteru Benjaminovi (Ray 2001, s. 1–2) a zní takto: »Robert B. Ray, akademik se zvláštním zájmem o kritickou praxi, se jednou otázel: „Co by mohlo být přesnější definicí kinematografie, než že je „křížovatkou magie a pozitivismu“? A co by mohlo být výstižnější definicí tradičního projektu filmové teorie, než že se snaží „toto kouzlo zrušit“?“ Domníváte se, že se vaše práce nachází na některé z takových křížovatek? Ruší vaše práce nějaká kouzla, teoreticky či prakticky?“ Duchaplná otázka však uvádí respondenty spíše do rozpaků a ani další dotazy nejsou dvakrát inspirativní: zda lze Západ vymezit geograficky; co si představujete pod nezápadními způsoby myšlení, teoretizování a filmování; zda je dewesternizace procesem ekonomickým, politickým, institucionálním nebo uměleckým; zda navazuje na dřívější filmová hnutí, jako byl „třetí film“ Fernanda Solanase a Octavia Getina. Zmínován je, mimochodem, také koncept nedokonalého filmu (*cine imperfecto*) Julia Garcíi Espinosa; to jsou, zdá se, poslední trosky, jež zbyly z minulých, téměř již půlstoletí starých pokusů o manifestační zdolání dominance hollywoodského typu filmu.

Z textu je poznat, kdy jde o rozhovor simulovaný, vzniklý korespondenčně, a kdy byl tazatel s interviewovaným v kontaktu a mohl na jeho prohláše-

ní flexibilně reagovat. Nejkonciznější přístup nabídl Gramsciho ctitel Daniel Lindvall v imperativech jasných a úderných, jak tomu ostatně v marxismu bývá (s. 229): Vyvarujme se estetismu. Styly či žánry nejsou samy o sobě pokrokové ani reakční, mohou sloužit různým politickým cílům. Musíme se vyhýbat myšlení podle velkých mužů („big man thinking“). Jakkoli si vážíme některých filmařů, kultura je vždycky kolektivní projekt. Klíčem je participace, nikoli uctívání hrstky „mistrovských děl“. Ani v době internetu se participativní kultura neprosadí sama. Neměli bychom akceptovat zjednodušené dichotomie Hollywood versus zbytek světa, zábava versus umění, zeměpisný Západ versus Nezápad. Jak komerční Hollywood, tak elitářská artová kina udržovala antidemokratické sociální rozdíly mezi konzumenty a tvůrci kultury. Překonaný typ „artové kinematografie“, vymezený intelektuální elitou, sloužil vzdělaným třídám jako znamení kulturní distinkce a jako píárový nástroj pro národy a regiony.

Rod Stoneman inicioval v osmdesátých letech v britské televizní stanici Channel 4 cyklus *Kinematografie tří kontinentů*, podílel se na podpoře filmových projektů třetího světa, navštěvoval festivaly v Ouagadougou (FESPACO), v Kartágu, Havaně, osobně poznal režiséry Youssefa Chahina či Gastona Gaborého. Jeho vzpomínky jsou plné nostalgie a je mu líto, že nebylo vykonáno víc; nyní alespoň svým studentům pouští vietnamský snímek režiséra Nguyen Hong Sena *Divoké pole* (Canh dong hoang, 1979; může nás těšit, že to ve škole děláme zrovna tak). Vášnivá cinefilie pak spojuje Stonemana s temperamentním Johnem Akomfrahem, jehož dewesternizující gesto si při četbě jeho spontánních vyjádření umíme představit jako reálnou gestikulaci.

Několik příspěvků potvrzuje, že zájem o nezápadní filmové projevy je přirozenou součástí cinefilie. Jak si pamatujeme, artové publikum do konce šedesátých let obdivovalo především modernistické tvůrce, jako byli Bergman, Godard nebo Fellini. Novější cinefilie přibrala (u nás jen vlažně) do svého zájmu také díla kinematografií

třetího světa. V digitální éře se kultovnímu obdivu těší exploatační, půlnoční a jiné raritní kousky. Fanoušek u notebooku, obávám se, už se nechce emočně nořit do psychodramat ani se nehrne do soucitu s vykořisťovanými; ku potěše mu stačí herní pocit převahy. Jako cinefilové si zajisté nemůžeme přát, aby třetí svět trval věčně; radujeme se z každé národní kinematografie a každého autora, kteří se vymanili z chudoby a daří se jim dosahovat globálního orbitu. John Akomfrah ovšem upozorňuje, že zatímco filmy lze už díky digitálním technologiím vyrábět kdekoli, dostat je za jistou etnickou či geografickou hranici zůstává obtížné: „[...] pořád potřebujete tytéž staré hochy, aby zakročili. Stále jsou tu ty vleklé otázky o politické ekonomii a podřízenosti, o nadvládě jedné části světa nad jinou, které nezmizely: je těžké natočit *Harryho Pottera* v Lagosu“ (s. 260).

Některé příspěvky spojuje pochybnost nad smyslností katedrové filmologie. „Nikdy neuvažují v termínech, jako jsou ‚nezápadní‘ způsoby teoretizování a filmování, to dělají jen filmoví vědci,“ říká Jonnie Clementi-Smithová (s. 204), jež nevěří v přínos lingvistů ani psychoanalytiků, hodně si naopak slibuje od biologie mozku (s. 207). Rod Stoneman se ztotožňuje s přirovnáním akademického života ke hře na pomyslnou kytaru a ptá se (s. 220): „Kde je publikum? Kde je interakce? Jak omezené a institucionální jsou naše diskursy, naše způsoby myšlení?“ Také podle Johna Akomfrah se tradiční přístupy přežily: „Myslím, že už nejsou nutné intelektuální intervence mezi diváckým subjektem a plátnem, aby říkaly: ‚Hele, máme si o čem povídat, ono to ve skutečnosti není, jak to vypadá, můžou tu být věci k odhalení, věci k dekonstrukci,‘ a tak dále“ (s. 258).

Kniha *De-Westernizing Film Studies* nepojmenovává protivníka a možná ho ani nezná. Neusiluje o novou revoluci, neopouští akademické bezpečí, ani když se nese v uvolněném tónu. Jak na konci říká šťastně unavený John Akomfrah: „Jsem hotovej, chlapi.“

Jaromír Blažejovský

Šedá eminence experimentálního filmu

Jonas Mekas: ...Pokračuji v cestě... Záblesky minulosti kolem...

Centrum současného umění Dox, Praha, 24. ledna až 22. dubna 2013

Na vernisáži výstavy *...Pokračuji v cestě... Záblesky minulosti kolem...* v pražském Doxu se prostřednictvím skypeového přenosu představil sám Jonas Mekas, jenž v prosinci loňského roku oslavil své devadesátiny. Ukázal se přesně tak, jak jsme si představovali, že ho „známe“; vitální pán v bytě plném knih a s procházející černou kočkou v pozadí. Neustále na cestách, ale virtuálně všudypřítomný.

Jonas Mekas je jedním z tvůrců, kteří se prostřednictvím vlastního díla proměňují ve veřejné osoby, postavy vlastního díla. Svým dílem vytváří určitý druh deníku či zpravodajství, které je osobní, zaměřené na okrajové jevy a výhradně se obtáčející kolem jeho vlastní osoby, života, zájmů. Jeho cílem je bezprostřednost vznikajících záběrů uspořádat, dát jim prostřednictvím filmu novou strukturu. Žije skrz film a filmem přetváří příběh vlastního života. Filmové deníky jsou žánrem, který pomáhal prosadit.

Na výstavě v Doxu, která oslavuje právě Mekasovo nedávné jubileum, se kurátor Jaroslav Anděl soustředil zejména na novější díla, ta starší potom představuje prostřednictvím série doprovodných projekcí. Zlatým hřebem promítaným nahoře ve věži je autobiografická báseň *Nepoužité záběry ze života šťastného člověka*. Záběry z let 1960–2000 jsou nově sestříhané a opatřené strojově psanými mezititulky: tyto texty o setkávání a poznámky o pozorování okolí, vzpomínky z dětství či zaslechnuté úryvky rozhovorů doplňují záběry, svědčící o životní obsesi filmem. Ve větší míře než předešlá díla obsahují různé zapomenuté či dočasně zahozené kusy, rozmazané záběry podiv-

ných barev, záběry rozostřované a zaostřované, temné až k nerozeznání. Film má smysl jako další dokreslení Mekasova života, symbolická tečka anebo spíš mezera vydolovaná ze zámlk; neboť nic nenasvědčuje, že by mělo jít o příspěvek poslední. Kontinuální recyklace starších záběrů je přítomná v Mekasově díle téměř od počátku.

Mekasova filmová role se neomezuje jen na glosátora, nevládne zdaleka jen filmovou kamerou. Již od konce padesátých let působí jako kritik a organizátor, šedá eminence experimentálního filmu. Prosazoval přitom přístup uplatňovaný ve vlastní tvorbě — vzít produkci do vlastních rukou a vytvořit nezávislou enklávu tvůrců — souputníků s ručními kamerami, fungujících bez většího rozpočtu či štábu. Jako kritik se zapsal do povědomí zejména pravidelnými sloupky „mediálního žurnálu“ — *Media Journal* vycházel již od roku 1958 v newyorském *The Village Voice*. Pečlivě sledoval a neúnavně a soustavně komentoval dění v oblasti nezávislého filmu. Ve videorozhovoru s Geraldem O'Gradym (Buffalo, 1976) Mekas svou pozici příznačně přirovnal k práci citlivé porodní báby, která filmům různými prostředky pomáhá na svět. Mezi jeho zrozence patří také archivy Anthology Film Archives, vzniklé roku 1969 jako seskupení filmařů, ale i výtvarných umělců či skladatelů (film vznikl v těsném kontaktu s dalšími uměleckými druhy — poezií, malbou, hudbou či performancí). Ty v pravidelných projekcích seznamovaly publikum mimo jiné s evropským avantgardním kánonem a postupně se proměnily ve filmové muzeum s knihovnou, jež na stejné nezávislé a dobrovolnické bázi fun-

guje dodnes. Seskupení Film-Makers' Cooperative založil v tandemu s filmařkou Shirley Clarke roku 1962: litevským zemědělstvím inspirované filmařské družstvo pomáhalo na svět veškerým „nezávislým“ dílům bez ohledu na styl a obsah, přičemž nejvyšším a možná jediným měřítkem bylo „osobité vyjádření“, a fungovalo zároveň jako centrum pro sdílení informací a vybavení. S Mekasovým jménem je spojený i časopis *Film Culture*.

Mekasův příběh útěku z válečné Litvy s bratrem Adolfasem roku 1944, následné pobyty v utečeneckých táborech a v roce 1949 vylodění v USA, kde si za dva týdny pořídil 16 mm Bolex kameru — což nezvratně rozhodlo o jeho dalším osudu — je možná zčásti legendou, ovšem raná historie amerického nezávislého filmu si na legendy potrpěla. Brzy našel svůj styl ve filmových denících. Ačkoliv vždy zdůrazňoval, že nejzákladnější je střih během natáčení, s oblibou se k materiálu vracel i daleko později, aby ho nově uspořádal a nově doplnil také prostřednictvím komentářů. *WALDEN: DIARIES, NOTES, AND SKETCHES* (*WALDEN: DENÍKY, POZNÁMKY A SKICI*, 1969) jsou chronologicky poskládané deníkové záběry ze 60. let doplněné sesbíranými zvuky. *REMINISCENCES OF THE JOURNEY TO LITHUANIA* (*VZPOMÍNKY NA CESTU DO LITVY*, 1972) líčí výlet do rodné vesnice Semeniskiai a život emigrantské komunity v Brooklynu. Psaný a mluvený komentář uzavorkovávají jednotlivé epizody. *LOST, LOST, LOST* (*ZTRACEN, ZTRACEN, ZTRACEN*, 1976) tvoří rané záběry pořízené bratry Jonasem a Adolfasem brzy po příjezdu do New York City v letech 1949 až 1955, k nimž se starší z bratrů odhodlal vrátit až po dvaceti letech. Zvýrazněná emigrantská pozice je důležitým rysem těchto děl a v komentářích zaznívají melancholické poznámky a nestálosti a pomíjivosti. Pozice věčného a navždy vykořeněného pozorovatele snad přispěla k oné „vyšinutosti kinematografických smyslů“, jak Mekasův přístup nazval Paul Arthur v knize *A Line of Sight* (2005).

Přestože Mekas patří mezi posedlé celuloidem,

láskou k filmovému pásu ve vši jeho materialitě, obsahující i veškeré nedokonalosti jako rozostřené či přesvětlené záběry, nevyhýbá se ani „novým médiím“. Svá filmová díla digitalizuje, promítá na obrazovky a dataprojektory, vytváří projekty pro web. Navíc již od devadesátých let pracuje zejména s video-, a nikoliv již filmovou kamerou. Díky videu objevuje nový způsob práce, který je ještě více „svobodný“: malá a lehká kamera nevyvolává tolik pozornosti, snižují se náklady, je možné natáčet delší sekvence namísto krátkých okamžiků.

Na výstavě je prostřednictvím instalace představen videoblog *THE 365 DAY PROJECT* (*PROJEKT 365 DNÍ*) z roku 2007, kdy Mekas na své stránky každý den umisťoval nové video (projekt pokračuje dál, ovšem nikoliv již s denní pravidelností). Ačkoliv na webu, kde je možné si jednotlivé sekvence pouštět postupně po jednotlivých dnech, vyvolávají tyto párminutové záběry okouzlení, jako videoinstalace příliš neobstojí. Při sledování videí na řadě monitorů — v nichž Mekas zpívá v klubu, cestuje, navštěvuje koncerty či prostě míří kamerou z okna na deštivou ulici — máme navíc nutkavý pocit, že to zajímavé se děje na vedlejší obrazovce, že zatímco sledujeme jednu scénu, ty další unikají. Smysl mají tyto často dost banální záběry pouze v onom každodenním online žurnálovém sledu. Stejně tak *THE FIRST 40* (*PRVNÍCH 40*, 2008) je internetový projekt, soubor čtyřiceti krátkých filmů vzniklých jako určitý úvod do Mekasova díla pro nové internetové publikum v roce 2006. Recyklace starších děl opět vyznívá daleko lépe online. Série *THE SPRING OF CAHORS* (*CAHORSKÉ JARO*, 1998) tvoří barevné tisky, zmražené záběry. Mekas zde demonstruje rytmus filmu, jenž je složen ze zastavených okamžiků přehrávaných v rychlém rytmu a vyvolávajících tak iluzi pohybu.

Pro Mekase byla vrcholně důležitá na jedné straně spontánnost a okamžitost — která je výsostným estetickým i politickým kritériem, cílem filmaře má být zrušení propasti mezi obrazem a divákem —, a na druhé následné zpřítomnění,

prostřednictvím komentářů reagujících na starší záznamy a přenášející je do současnosti. Později tato okamžitost transformuje v každodenních internetových videoblozích. Je to cosi jako hledání ztraceného času a zároveň upravování skutečnosti, kdy určité věci zdůrazňuje, natahuje, zrychluje. Filmový deník přitom považuje za pomezí oblast mezi narativním a nenarativním filmem. Mekasovy deníky zaznamenávají život emigrantské komunity, každodenní situace dominantními médii opomíjené. Mekas o sobě rád mluví jako o antropologovi, ovšem velmi osobním, zaznamenávajícím pouze to, co jeho zajímá. Z rituálů, jako jsou svatby, různá společenská setkání při jídle a zpěvu, víkendové návštěvy parků, vytváří nový mýtus emigrantské komunity. Sice tak pravdivý, jak je jen možné, zároveň ovšem přestrukturovaný coby neustále promyšlená reflexe okamžitých pocitů a impulzů.

První přehledová výstava Mekasova díla v České republice — která zároveň paralelně probíhá v několika dalších institucích (Centre Georges Pompidou v Paříži, Serpentine Gallery a British Film Institute Southbank Gallery v Londýně) — má nepochybně velký význam, také díky doprovodným projekcím. Možná by se dalo podotknout pouze to, že některým z vystavených sluší víc jejich hájemství na <http://jonasmekasfilms.com>.

Lenka Dolanová

Od Kristiána k Zachovi. Oldřich Nový 1935–1969

Ve veřejném povědomí představují české filmové hvězdy z doby první republiky dosti frekventované téma. Dorůstají stále další generace fanoušků, které si tyto herecké stálice nemohou pamatovat z divadelních prken; jejich zájem tak iniciují četné reprízy filmů pro pamětníky; dále knižní trh, ať už formou výpravných fotografických publikací¹⁾ nebo zapomenutelných sezonních titulů,²⁾ a v neposlední řadě výjimečné osudy dvou významných prvorepublikových hvězd (Adina Mandlová, Lída Baarová), které dostaly v uplynulé dekádě i podobu divadelní inscenace.³⁾ Tento populární diskurs s sebou kromě nostalgie a nekritické adorace nese také dodnes nevyřešené otázky „viny“ na národní kultuře a/nebo osobního selhání během protektorátních let. Rezonuje tu mnohem širší problém herce coby nositele vzorového občanského postoje, neboť paralelu s poválečnými osudy prvorepublikových hvězd

lze vysledovat i v jiných zlomových historických etapách. Nejprve v dávno zapomenutých příbězích předních členů souboru Národního divadla⁴⁾ druhé poloviny 19. století; a po roce 1968 vidím jasnou dělicí čáru mezi těmi, kteří se cítili povinováni bavit národ za jakýchkoliv okolností, a těmi, kteří bez politické svobody tvořit nemohli a ani nechtěli (například Jiřina Bohdalová versus Vlasta Chramostová).

V obecném povědomí tedy na sebe prvorepublikové filmové hvězdy vážou poměrně různorodé významy, a je proto s podivem, že česká filmologie pocítovaný přetlak kolem nich dosud tak málo reflektovala. S výjimkou tematického čísla časopisu *Iluminace* (č. 1, 2012) věnovaného českým filmovým hvězdám nebyla tato oblast podrobněji zpracována. Téma hvězdnosti nebo alespoň herecké problematiky se neobjevuje ani v aktuálně řešených disertačních pracích,⁵⁾ ani se

- 1) Pavel Jiras, *Barrandov I. Vzestup k výšinám*. Praha: Ottovo nakladatelství 2011 (druhé vydání).
Pavel Jiras, *Barrandov II. Zlatý věk*. Praha: Gallery 2005.
Pavel Jiras, *Barrandov III. Oáza uprostřed běsů*. Praha: Beta 2006.
- 2) Namátkou v roce 2012: Marie Fromáčková, Zita Kabátová — *Sto let a já*. Praha: Svoboda servis 2012, Václav Junek, *Herec Antonín Novotný. První filmový milovník, který zmoudřel*. Praha: Petrklíč 2012, Vera Vogel, *(Ne)milosrdné léto L. B. Literární rekonstrukce osudů Lidy Baarové v Berlíně v letech 1934–1938*. Praha: BVD 2012.
- 3) Představení *Adina* podle hry Mileny Jelínkové režíroval v Divadle na Vinohradech Martin Stropnický (premiéra 6. 12. 2007). Hru *Goebbels/Baarová* podle vlastního scénáře inscenoval v Divadle Komedie Dušan D. Prařízek (premiéra 4. 9. 2009).
- 4) 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 2011.
- 5) Čestnou výjimku představuje moje kolegyně Vladimíra Chytilová, která v Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU zpracovává disertační projekt s názvem *Filmové hvězdy v socialistickém Československu 1945–1980*.

nevyskytuje v nedávno vydaných sbornících *Film a dějiny 3*⁶⁾ nebo *Naplánovaná kinematografie*.⁷⁾

Málo probádaný jev představuje i prvorepubliková hvězdnost a její transformace v poválečný model filmového herectví, který koncept hvězdy v různé míře vylučoval, potlačoval nebo alespoň problematizoval. V zestátněné kinematografii pozorujeme u některých velmi „viditelných“ hvězd drastické přerušování kariéry (Adina Mandlová, Lída Baarová, Vlasta Burian) a u jiných pouze sporadická angažmá (Nataša Gollová, Jiřina Štěpničková, Věra Ferbasová a další). Pak ale existuje úzká skupina hereckých stálic, která plynule navázala na svou dřívější slávu i v radikálně odlišných poválečných podmínkách (Jaroslav Marvan, Zdeněk Štěpánek, Oldřich Nový). I pokud pomineme do očí bijící genderový rozměr celé věci (opravdu se jednalo o příslušnost k překonávanému buržoaznímu hvězdnému systému, anebo prvorepublikové herečky pro plátno jednoduše zestárlý?), zůstává stále řada otázek o důvodech, způsobech a okolnostech této transformace hvězdných kariér. Tento projekt disertační práce ve formě případové studie s názvem *Od Kristiána k Zachovi — Oldřich Nový 1935–1969* si klade za cíl přispět k porozumění výše naznačené problematiky a také otestovat možnosti uplatnění metodologie výzkumu hvězdných systémů (*star studies*) v českém akademickém prostředí. Pro studii tohoto zaměření představuje osobnost Oldřicha Nového vhodnou volbu z několika následujících důvodů:

1. Umožňuje prozkoumat místo slavného herce v národní kinematografii, která procházela zásadními proměnami produkčního systému a společensko-politického kontextu. Časové vymezení projektu je dáno rozmezím let 1935 a 1969. V roce 1935 přesídlil Oldřich Nový z Brna do Prahy, v roce 1969 má premiéru jeho poslední film *Světáci* (r. Zdeněk Podskalský). Příchodem

do metropole vyměnil stabilní post vedoucího operety Národního divadla v Brně za nejistou budoucnost majitele a ředitele Nového divadla v Praze; tento přesun s sebou však nesl také začátky Nového velmi úspěšné filmové kariéry. Během následujících dekád došlo k výrazným změnám v chápání hereckých hvězd — od stabilní prvorepublikové hvězdnosti, kterou institucionální a politické změny po roce 1945 (zestátnění kinematografie a divadel) a dále 1948 (únorový převrat) dovedly až k negaci „buržoazního hvězdného systému“. Následující společenské a ideologické uvolnění v 60. letech 20. století dovolilo vytvořit jak zcela nové typy hvězd, modelovaných podle západních vzorů (Olga Schoberová), tak rehabilitovat údajně vymýcenou prvorepublikovou slávu (Hugo Haas byl v listopadu roku 1963 oficiálně pozván na oslavy založení Národního divadla, kde mu byla udělena čestná medaile; Jiřina Štěpničková byla propuštěna z vězení v roce 1960 a o osm let později byla jmenována zasloužilou umělkyní; v létě 1966 Adina Mandlová zkoušela hlavní roli v chystaném muzikálu *Hello, Dolly!* v Hudebním divadle v Karlíně). Fakt, že Oldřich Nový mohl ve všech právě nastíněných obdobích pracovat a do jisté míry modelovat svůj hvězdný obraz na míru konkrétnímu společensko-politickému klimatu, je pro tuto práci stěžejní.

2. Jak již bylo řečeno, Oldřich Nový vlastnil Nové divadlo, pro něž většinu her spolu se svou manželkou Alicí přeložil, dále režisoval a ve svých inscenacích také často sehrál hlavní role. Být majitelem „star divadla“ neznamenal mezi českou hereckou elitou v době první republiky žádnou výjimku. Podobně se realizovali také Vlasta Burian, Jiří Voskovec a Jan Werich, Jára Kohout a Andula Sedláčková. I další hvězdy tohoto období musely svůj čas rovnoměrně dělit mezi divadlo a kinematografii, byť „pouze“ jako členové sou-

6) Kristian Feigelson – Petr Kopál (eds.), *Film a dějiny 3. Politická kamera — film a stalinismus*. Praha: Casablanca 2012.

7) Pavel Kopál (ed.), *Naplánovaná kinematografie*. Praha: Academia 2012.

borů. Paralelní působení ve dvou odlišných uměleckých formách stále patří mezi málo prozkoumané aspekty hlavně předválečné hvězdnosti. Tento disertační projekt má ambici popsat hereckou kariéru v jejích mezioborových vztazích, z interdisciplinárního hlediska. Doposud jsme herecké veličiny vnímali převážně prizmatem teatrologů, kteří mají ve zvyku opomíjet, anebo pouze minimálně reflektovat, filmovou linii v kariéře vybraných herců⁸⁾ Ostatně jim v tom byly nápomocné i hvězdy samy; jejich memoáry se kinematografií buď nezabývají nebo ji nemístně zlehčují.⁹⁾ I v případě jediné serióznější monografie věnované Oldřichu Novému jeho pozice divadelníka zastihuje Oldřicha Nového, filmovou hvězdu.¹⁰⁾ Je na čase dosavadní nepoměr narušit a ptát se, jak se divadelní angažmá, byť doposud hodnocená jako umělecky závažnější, jeví z hlediska výzkumu filmových hvězd první poloviny 20. století.

3. Podobně jako na vlastní scéně, i na plátně Oldřich Nový vynikal stabilitou svého hereckého typu. Před válkou a za protektorátu hrál zejména bonvivány, městské typy, umělce a fantasy; zpočátku záporně laděné role, ale později se jeho snílci vyprofilovali jako v jádru dobří lidé. Relativní stálost hvězdného obrazu ale nebyla vlastní pouze Novému (naopak, byla průvodním jevem

předválečné hvězdnosti); avšak v souvislosti s jeho pozicí majitele a provozovatele divadla můžeme nejen popsat, ale také rozklíčovat vznik tolik úspěšného hereckého typu. Právě skutečnost, že Nový mohl setrvat na filmovém plátně i po roce 1948, mi dovolí jak pojmenovat univerzálně přijatelné elementy tohoto hvězdného obrazu, tak zmapovat ty prvky, které do nově uspořádané kinematografie neprošly; a konečně také postihnout způsoby této hvězdné proměny.

Metodologie a relevance v rámci výzkumu hvězdných systémů

Metodologie výzkumu hvězdných systémů (*star studies*) se formuje od roku 1979, kdy vyšla kniha Richarda Dyera nazvaná prostě *Stars*.¹¹⁾ Od té doby se neobjevila studie, jejíž závěry by byly ve stejné míře obecně použitelné, a to navzdory autorovu varování, že jeho koncepce hvězd se hodí spíš pro Hollywood než jiné kinematografie a pro filmovou slávu spíš než pro ostatní formy hvězdnosti.¹²⁾ Dyerovo vnímání hvězdných obrazů (*star images*) jako strukturovaných polysémií přesně odpovídá naturelu hvězdného obrazu Oldřicha Nového. V případě hvězdného obrazu nejde o žádný konkrétní obraz, ale o shluk fotografií, podobizen, stylizací ve filmových a divadelních rolích a dále o povědomí o hvězdě tak, jak ji zná-

8) Například monografie Jindřicha Černého o Jiřině Štěpničkové obsahuje pouze pár stránek věnovaných kinematografii, nazvaných *Filmová intermezza*, z jinak výborné monografie Vladimíra Justa vychází obraz Vlasty Buriana jako primárně divadelního herce. Filmová zpracování komikových inscenací Just staví do podružné role jedné z mnoha repríz — i když tyto „reprízy“ dnes nabízejí jedinou možnost, jak být svědky Burianova mistrovství.

Vladimír J u s t, *Vlasta Burian, Mysterium smíchu. Život a dílo krále komiků*. Praha: Academia 1993.
Jindřich Č e r n ý, *Jiřina Štěpničková*. Praha: Brána 1996.

9) Autobiografie Jana Pivce dává k dobru pouze komické příhody z natáčení filmu *PANCÉŘOVÉ AUTO* (r. Rolf Randolph, 1929); Ladislav Pešek pak vzpomíná na svůj první snímek *LOUPEŽNÍK* (1931) v režii Josefa Kodíčka podle divadelní hry Pavla Čapka. Ladislav P e š e k, *Tvář bez masky*. Praha: Odeon 1977, s. 92–95, Jan P i v e c, *Thespídova kára Jana Pivce*. Praha: Odeon 1985, s. 61.

10) Na celkem 220 stranách knihy bere Ladislav Tunys film v potaz na pouhých 17 stranách; v kapitole nazvané, podobně jako u Černého práce o Štěpničkové, *Mezihra*. Další monografie o Novém pochází z pera Ondřeje Suchého, avšak v tomto případě se jedná o poněkud diskutabilní počín, který spíš než jako seriózní studii můžeme vnímat jako fanouškovský testament. Ondřej S u c h ý, *Oldřich Nový přichází*. Praha: Brána 2000, Ladislav T u n y s, *Jen pro ten dnešní den... V hlavní roli Oldřich Nový*. Praha: Ametyst 1996.

11) Richard D y e r, *Stars*. London: British Film Institute 1998 (second edition).

12) Tamtéž, s. 3.

me z biografí, článků, rozhovorů, celkového jednání a vystupování a vlastních prohlášení. Jednotlivé elementy nemusí být vždy v souhře a rozhodně do sebe bezproblémově nezapadají; určité významy je z ideologického hlediska nutné skrýt a jiné naopak vyzdvihnout. Právě tato fluidní povaha hvězdného obrazu, kde žádný význam není definitivní ani dominantní, z něj činí základní pojem pro analýzu Oldřicha Nového — filmové a divadelní herecké hvězdy.

Další důležitý pojem představuje *star vehicle*, nepřeložený a ponechaný v nesklonném tvaru, protože by byla škoda přijít o jeho etymologické pozadí. Termín totiž vzešel ze samotné 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 obraz, hledání vhodných námětů a jejich modulaci tak, aby bylo zaručeno co nejúčinnější využití hvězdy. Pokud je *star vehicle* funkční, přetrvávající a konzistentní, může nabrat skoro až kvality žánru (např. filmy s Johnem Waynem nebo Judy Garlandovou a Mickeym Rooneyem), neboť tyto mají jednotnou vizualitu, ikonografii a strukturu, zejména co do způsobu narace a funkce hvězdy v ní. *Star vehicle* Oldřicha Nového je zapotřebí podrobit analýze o třech úrovních, v nichž zmapují kontinuální prvky vinoucí se filmografií Oldřicha Nového. Jedná se o kontinuity na úrovni ikonografie (kostým, maska, líčení), vizuálního stylu (jaké pozice Oldřich Nový zaujímá v mizanscébě, jak je nasvícený a jakými způsoby je snímán) a konečně struktury (jaká je pozice Nového ve vyprávění, jeho funkce v rovině kulturních symbolů atd.).

Kromě metodologie výzkumu hvězdných sys-

témů je rovněž důležité přihlídnout k otázce filmového herectví jako takového. Metodologie analýzy hereckého projevu se začala výrazněji rozvíjet až v posledních dvou dekadách, na čemž se podepsala, podobně jako v případě teorie scénáře, hegemonie autorské teorie a konceptu mizanscéby jako výrazu autorského stylu režiséra. Hercův tvůrčí vklad do výsledného díla se tímto redukuje na pouhou viditelnou a slyšitelnou figuru. Do této chvíle vyšlo pouze několik sborníků a čítanek věnovaných dané problematice,¹³⁾ avšak adekvátní názvosloví i analytické nástroje tu stále nápadně absentují. Místo odpovědi se nám vrší další a další otázky — Na čem se tedy zakládá specifická filmového herectví a tvorba filmové postavy? Do jaké míry za herce hraje kinematografický aparát? Jak se na jeho výkonu projevuje rozzáběrování a střih? Jak důležitá jsou pro hereckou práci individualizovaná gesta, mimika, barva a tón hlasu, idiolekt a fyzická atraktivita, jaký vliv mají různé typy hereckého školení a mimosfilmových zkušeností? Jak přispívá k charakterizaci postavy líčení, kostým, svícení, rekvizity, hudba? I tyto aspekty, do jisté míry přesahující teorii hvězd a hvězdnosti, bude zapotřebí při analýze hvězdného herectví Oldřicha Nového vzít v potaz.

Výše naznačené pojmy a metody se dají užít i bez ohledu na kulturní, společenská, historická a ideologická specifika lokálních hvězdných systémů. Jiné studie však takovou aplikační svobodu nenabízejí. Například slavná historická práce Richarda deCordovy popisuje třífázový zrod amerického hvězdného systému, definované pojmy pak šířeji vztahuje na tři úrovně hereckého subjektu provázející jeho přerod ve hvězdu.¹⁴⁾ Tento proces má ale díky vyzdvihování informací ze soukromí, definitivně potvrzujících hvězdný sta-

13) James Naremore, *Acting in the cinema*. Los Angeles, Berkley: University of California Press 1988; Peter Kramer, Alan Lovell (eds.), *Screen Acting*. London: Routledge 1999; Pamela Robertson Wojcik (ed.), *Movie Acting. The Film Reader*. New York: Routledge 2004; Aaron Taylor (ed.), *Theorizing Film Acting*. New York: Routledge 2012.

14) Richard deCordova, *Picture Personalities. The Emergence of Star System in America*. Champaign: University of Illinois Press 2001.

tus, platnost omezenou právě na americké prostředí. V posledních patnácti letech nabírá na síle relativně nová snaha vymezit se vůči převládajícím popisům odvozeným od klasického Hollywoodu a poukázat na alternativní fungování jiných národních kinematografií, které se sice v některých ohledech světově dominantní produkci sytily a vzhlížely k ní, ale zároveň vyrůstaly z jedinečného kulturně-politického prostředí. Akcent na národní hodnoty, ať už formou vztahování se k jiným uměleckým formám nebo popisem některých hvězd jako ztělesnění specifických hodnot, je tu trvalým jevem, který lokální hvězdné systémy zásadně odlišuje od nadnárodně laděného Hollywoodu.

Z mimoevropských kinematografií zatím výzkum nejdále pokročil v případě indického hvězdného systému, kdy na toto téma již vyšlo několik výborných historických kontextových studií;¹⁵⁾ dále existují příspěvky v tematických sbornících zaměřených na problematiku jihoamerických¹⁶⁾ nebo asijských hvězd.¹⁷⁾ V Evropě se zatím nejvíce pozornosti dostává transnacionálním hvězdám, jejichž sláva dalece přesahuje domácí filmový průmysl (např. Sophia Loren, Brigitte Bardot, Sean Connery), i když můžeme identifikovat také pár textů, které se zabývají hvězdami s pouze limitovanými možnostmi nadnárodního přesahu. Například Ginette Vincendeau v knize *Stars and Stardom in French Cine-*

*ma*¹⁸⁾ staví proti hollywoodské hegemonii popis alternativního, ale neméně důležitého francouzského hvězdného systému, který vytvořil světové hvězdy díky filmům místní produkce. Vincendeau přitom zkoumá nejen notoricky známá jména (Catherine Deneuve, Jean Gabin, Juliette Binoche), u nichž je stejně důležitá jejich mezinárodní proslulost jako jejich specifická francouzská recepce; dost místa zůstává i pro zapomenuté nebo málo zkoumané frankofonní hvězdy (Max Linder, Louis de Funès). Bruce Babington editoval v roce 2001 sborník analyzující jak ty hvězdy, které v mezinárodním měřítku uspěly (Alec Guinness, Albert Finney, Emma Thompson), tak rovněž ty, které v tomto ohledu selhaly (Gracie Fields, Anton Walbrook, Diana Dors).¹⁹⁾ Podobně Joseph Garncarz poukazuje na existenci německého hvězdného systému, jehož hvězdy v mezinárodním měřítku sice tolik nerezonovaly, ale v rámci národního kulturně-společenského života představovaly důležitý element.²⁰⁾

Ačkoliv tyto výzkumy nepřinášejí zásadní metodologické redefinice, motivuje je snaha vidět hvězdy nejen jako ekonomické agens, ale hlavně v nich spatřit ztělesnění specifických národních hodnot. Do kontextu tohoto otevírání se teorie hvězd a hvězdnosti dosud neprobádaným formám slávy bych ráda zasadila svou disertační práci. Během dosavadního pátrání po vhodné metodologické literatuře jsem dosud nenarazila

15) Například Behroze G a n d h y – Rosie T h o m a s, *Three Indian Film Stars*. In: Christine G l e d h i l l (ed.), *Stardom. Industry of desire*. London, New York: Routledge 1991, s. 107–131, nebo Neepa M a j u m d a r, *Wanted Cultured Ladies Only! Female Stardom and Cinema in India 1930's–1950's*. Champaign: University of Illinois Press 2009.

16) V tuto chvíli vím o dvou studiích, obě ve sborníku na téma hvězda a kostým. Joanne H e r s c h f i e l d, *The Hollywood Movie Star and the Mexican Chica Moderna*. In: Rachel M o s e l e y (ed.), *Fashioning Film Stars. Dress, Culture, Identity*. London: BFI 2005, s. 98–108, Denise M i l l e r, *Luisina Brando's Costuming in María Luisa Bemberg's Films: An Excessive Femininity*. c. d., s. 160–171.

17) Například Kwai-Cheung L o, *Muscles and subjectivity: A Short History of the Masculine Body in Hong Kong Popular Culture*. In: Lucy F i s c h e r – Marcia L a n d y, *Stars. The Film Reader*. London — New York: Routledge 2004, s. 115–126.

18) Ginette V i n c e n d e a u, *Stars and Stardom in French Cinema*. London: Continuum 2000.

19) Bruce B a b i n g t o n (ed.), *British Stars and Stardom. From Alma Taylor to Sean Connery*. Manchester: Manchester University Press 2002.

20) Joseph G a r n c a r z, *Hvězdný systém ve výmarské kinematografii. Iluminace* 24 (2012), č. 1, s. 31–43.

na studii, která by se zabývala tak dramatickým přepólováním jedné hvězdy, vynuceným vnějšími ideologickými vlivy, jako tomu bylo v případě Oldřicha Nového.²¹⁾ Existují texty, které se zabývají proměnou hvězdy z hlediska kostýmu, kulturního transferu, dospívání nebo stárnutí herce/herečky, následkem technologických změn v kinematografii, ale nikdy z čistě politických důvodů.

Hlavní výzkumné otázky a prameny

Primárním cílem tohoto disertačního projektu bude popis hvězdného obrazu Oldřicha Nového na pozadí proměn produkčního systému a společensko-politického kontextu české kinematografie a jeho charakteristika na základě komparace s dalšími hvězdnými obrazy generačně spřízněných herců. Jaké byly klíčové rysy hvězdného obrazu Oldřicha Nového a které jeho aspekty vystanou jako nejdůležitější ve srovnání s dalšími hvězdami své doby? V souladu s interdisciplinární povahou tohoto výzkumu se budeme dále tázat: Do jaké míry je hvězdný obraz synergicky utvářen jak kinematografií, tak divadlem? Mají divadelní role Oldřicha Nového souvislost s jeho filmovými úlohami (a naopak)? V souvislosti s proměnou hvězdného obrazu Oldřicha Nového pro potřeby nově zestátněné kinematografie budeme sledovat, zda jsou v tomto hvězdném obraze patrné kontinuity navzdory odlišné povaze předválečných a poválečných Nového rolí. Které prvky ve strukturované polysémii se ukázaly jako životaschopné, které bylo zapotřebí potlačit a které zdůraznit? A konečně je potřeba tuto transformaci historicky a ideologicky ukotvit, abychom pochopili okolnosti, které k proměně hvězdného obrazu vedly. Pokud se některé prvky v hvězdném obraze Oldřicha Nového mohou na-

dále rozvíjet, a jiné nikoliv, čím byla tato selekce dána?

V úvodu k edici archivních materiálů nazvané „Případ Hugo Haas versus Národní divadlo (1930–1935)“, publikované v loňské *Iluminaci* věnované českým filmovým hvězdám, jsem si povzddechla nad fragmentaritou materiálů v Oddělení písemných archiválií Národního filmového archivu (OPA NFA). Zatímco Národní archiv ve fondu Národní divadlo disponuje smlouvami s členy souboru nebo výmluvnou korespondencí mezi vedením první české scény a předními herci, které finanční starosti nebo prostý zájem (eventuálně obojí) stále častěji přiváděly i do filmových ateliérů, nemají tyto nosné materiály adekvátní pandán v OPA NFA. Do roku 1938, až na sporadické výjimky, neexistují žádné archiválie, které by poodkrývaly ekonomickou a organizační stránku hereckého života. Avšak díky dochované dokumentaci Českomoravského filmového ústředí (ČMFÚ), jemuž musely všechny protektorátní společnosti hlásit veškeré finanční operace, a také díky koncentraci výroby hraných filmů do firem Lucernafilm a Nationalfilm (nejpozději od roku 1942), se dají dohledat přece jen detailnější, systematictější informace — například kalkulace nákladů a konečné rozpočty jednotlivých titulů nebo korespondence mezi výrobami a ČMFÚ ve věci odměňování herců, které uvedenými částkami neodpovídají tabulkám. I v případě tohoto projektu bude zapotřebí pracovat s podobně disparátními dokumenty. Na jedné straně stojí čerstvě zpřístupněný a poměrně bohatý fond Nové divadlo v Divadelním oddělení Národního muzea, na straně druhé máme již načrtnutá torza z OPA NFA.

Abychom mohli dát dohromady plastický hvězdný obraz Oldřicha Nového, bude nutné jej

21) V tomto ohledu je výjimečná pouze studie Madhava Prasada, která se zabývá specifickou situací poválečné indické kinematografie. V tomto geopolitickém prostředí se ve vzácném okamžiku nakumulovaly prvky vedoucí k proměně tří filmových hvězd v lídry vlastních politických stran.

M. Madhava P r a s a d, *Reigning Stars. The political career of south Indian cinema*. In: Lucy F i s c h e r – Marcia L a n d y, *Stars. The Film Reader*. New York, London: Routledge 2004, s. 97–114.

doplnit o další aspekty jeho tvůrčí osobnosti — ať už jde o jeho působení v rozhlase a nahrávky s písněmi z inscenací Nového divadla, případně jeho úspěšných filmů (Archiv Českého rozhlasu), anebo pozici Nového jako iniciátora původních českých libret ke komorním veselohrám (Literární archiv Památníku národního písemnictví). Po roce 1945 se sice postupně vytrácí Oldřich Nový jako majitel, ředitel, dramaturg, režisér a hlavní hvězda vlastního „star divadla“, avšak místo něj se kolem roku 1950 objevuje post vedoucího veseloherní skupiny (zdokumentované v dosud nezpracovaném fondu Ústředního ředitelství Československého státního filmu v NFA). Pro dobovou ilustraci dodejme, že „herecká otázka“, zejména obtížná synchronizace divadelní a filmové praxe, neztratila nic ze své naléhavosti (jakou pozorujeme už v dokumentech fondu Národní divadlo Národního archivu) ani po roce 1945. Dokládá to zřízení Divadla Filmového studia (1948–1949), později přejmenovaného na Divadlo státního filmu (1949–1951), jež se ji neúspěšně pokusilo vyřešit stálým angažmá vybraných herců v rámci zestátněné kinematografie.

Závěrem

Představený disertační projekt navazuje na mou magisterskou diplomovou práci o Jiřině Štěpničkové jako národně laděné filmové hvězdě.²²⁾ I na stránkách disertace se hodlám zabývat parametry prvorepublikové hvězdnosti, která představuje stále málo prozkoumané téma. V mnohých ohledech však aktuálně řešený výzkum dřívější práci překračuje, chce popsat o něco skrytější existenci hvězd v zestátněné kinematografii a poukázat na některé vitální prvky předválečných hvězdných obrazů, které ne vždy ladily s nově nastavenými podmínkami zestátněného filmu. Takto definovaný projekt přinese dosti užitečný úhel pohledu na kontinuitu s předchozím uspořádáním kine-

matografie a pomůže uvědomit si setrvačnost jistých procesů, preferencí a obrazů i po roce 1945. Konečně neméně významné je znovu si připomenout, jak důležité místo české herecké hvězdy v moderní historii měly — a nadále mají.

Šárka Gmitterková

(Vedoucí disertační práce: doc. Petr Szczepanik, Ph.D., Ústav filmu a audiovizuální kultury FFMU, 1. rok řešení; sagm@seznam.cz)

22) Šárka Gmitterková, *Jiřina Štěpničková. Česká národní hvězda 1930–1945*. Magisterská diplomová práce. Praha: Karlova univerzita 2010.

Z přírůstků Knihovny NFA

BENDLOVÁ, Peluška

The year 2000 = Rok 2000 / podle německého překladu pod titulem *Ihr werdet es erleben ...* překlady, rešerše a autorské komentáře pro potřeby futurologického úkolu badatelského kabinetu Českého filmového ústavu zpracovala Peluška Bendlová; Herman Kahn, Anthony J. Wiener. -- [Praha : Filmový ústav, 1969]. -- 461. -- Chybí obálka, tit. s. i tiráž - Cyklostyl - Podkladová studie, kterou pro futurologický úkol badatelského kabinetu Filmového ústavu zpracovala na sklonku 60. let renomovaná filozofka Peluška Bendlová. Velmi podrobně analyzuje, interpretuje a komentuje knihu Rok 2000 (The Year 2000), kterou američtí futurologové Herman Kahn a Anthony J. Wiener poprvé publikovali v roce 1967. -- (Váz.)

BERGER, Guy

Media legislation in Africa : a comparative legal survey / by Guy Berger. -- Grahamstown : School of Journalism & Media Studies, Rhodes University, 2007. -- vii, 180 s. -- Autor předmluvy Abdul Waheed Khan - Zkratky, poznámky v textu, tabulky, adresáře, slovníček pojmů - Studie obsahuje přehled stávajících právních předpisů médií v deseti pluralitních demokratických zemích Afriky a rovněž tak srovnávací analýzu. Jejím cílem je, aby právní předpisy v těchto afrických zemích splňovaly z hlediska regionálních a mezinárodních standardů nejlepší uzance v oblasti mediálního zákona, které vedou ke svobodě projevu. Země zahrnuté v této studii jsou: Etiopie, Ghana, Keňa, Mali, Mozambik, Nigérie, Senegal, Jihoafrická republika, Tanzanie a Zambie. -- ISBN 978-0-86810-442-3 (brož.)

BOUŠOVÁ, Kateřina

Než film promluvil : němý film 1896–1930 : vzrušující výlet do počátků české kinematografie / Kateřina Boušová. -- V Praze : Nakladatelství XYZ, 2012. -- 358 s. : il., portréty, faksim. -- Supervize textu a úvod Rudolf Slivka - Výňatky - Bibliografie na s. 331–332 a 358–[359] - Kompilační publikace o němém éře československého filmu přináší portréty největších osobností naší filmové

tvorby období od přelomu století až do roku 1930. Kniha je sestavena převážně z komentovaných citací z dobového tisku (články, zprávy, komentáře, reportáže, rozhovory, vzpomínky). Závěrečná kapitola je věnovaná osudům prvních biografií. -- ISBN 978-80-7388-651-6 (váz.)

CALLAN, Michael Feeney

Robert Redford / Michael Feeney Callan ; [z anglického originálu ... přeložila Kateřina Sigmundová]. -- Vyd. 1. -- Praha : Vyšehrad, 2012. -- 436 s. : il., portréty. -- Úvod, citáty, poznámky na s. 395–407, filmografie R. Redforda, o autorovi - Rejstřík - Obsáhlá knižní biografie amerického herce, producenta a režiséra Roberta Redforda zachycuje nejen jeho osobní život a uměleckou kariéru, ale i další zájmy a angažovanost. - Název originálu: Robert Redford : the biography / Callan, Michael Feeney. -- [New York] : Alfred A. Knopf, 2011. -- ISBN 978-80-7429-240-8 (váz.)

CASTELLÓN, Alfredo

Platero y yo / Juan Ramón Jiménez ; adaptación cinematográfica de Alfredo Castellón y Eduardo Mann. -- Sevilla : Junta de Andalucía, Consejería de cultura ; Córdoba : Filmoteca de Andalucía, 2008. -- 70 s. : il., portréty + 1 DVD. -- (Filmoteca de Andalucía Publicaciones ; 10). -- Úvod - Knižní vydání scénáře španělského filmu Platero y yo (1968), který natočil podle významné stejnojmenné novely Juana Ramóna Jiménezze režisér Alfredo Castellón. Součástí publikace je i DVD s vlastním filmem. - Suplement: Juan Ramón Jiménez Platero y yo. -- ISBN 978-84-96756-44-1 (brož.)

ČLOVĚK

Člověk a stroj v české kultuře 19. století : sborník příspěvků z 32. ročníku sympozia k problematice 19. století Plzeň, 23.–25. února 2012 / uspořádaly Taťána Petrasová a Pavla Machalíková. -- Vyd. 1. -- Praha : Academia, 2013. -- 342 s., [8] s. barev. obr. příl. : (některé barev.) il., faksim., portréty + 1 mapa. -- Poznámky v textu, seznam vyobrazení, anglická resumé v textu, o autorech - Rejstřík jmenný - Obsahuje též: Příběh

a smyčka. Kinematograf versus kinetoskop / Ivan Klimeš, s. 253–261 - Publikace přináší tři desítky příspěvků z 32. ročníku mezioborového sympozia k problematice 19. století, které se každoročně pořádá v Plzni. Badatelé z oboru hospodářských dějin, dějin vědy i výtvarného umění, literární historikové, muzikologové, historikové filmu i fotografie ukazují, jak vypadal svět „mechanického věku“ předtím, než ho objevila avantgarda 20. století. Sborník tak nabízí přehled o vizuálních médiích 19. století jako byla stereofotografie, panorama, kinetoskop, divadelní automat nebo výstavní instalace, v nichž se technika a populární zábavy spojí do uměleckých forem rozvinutých tvůrci 20. století. -- ISBN 978-80-200-2232-5 (brož.)

DZIEJE

Dzieje grzechu = A story of sin : surrealism w kinie polskim : surrealism in polish cinema / pod redakcją Kamili Wielebskiej i Kuby Mikurdy. -- Wyd. 1. -- Kraków : Korporacja Halart ; Warszawa : MFF Era Nowe Horyzonty, 2010. -- 231s., 227 s. : il. -- (Linia wizualna ; tom 5). -- Souběžný anglický text tištěný zvrátmo - Úvod, citáty, výňatky, poznámky v textu, o autorech - Rejstřík jmenný a názvový - Kolektivní dvoujazyčná monografie se pokouší v textech polských i zahraničních autorů rekonstruovat surrealistickou tradici v polské kinematografii. Tyto umělecké tendence se projevují zejména v tvorbě režisérů jako byli a jsou mj. Wojciech Jerzy Has, Walerian Borowczyk, Andrzej Zulawski, Roman Polanski, Jan Lenica, Piotr Szulkin, Grzegorz Królikiewicz, Tadeusz Konwicki. -- ISBN 978-83-61407-91-1 (brož.)

EPSTEIN, Edward Jay

Ekonomika Hollywoodu : skrytá finanční realita v pozadí filmů / Edward Jay Epstein ; [z anglického originálu ... přeložil Petr Kotouš]. -- 1. vyd. -- Praha : Mladá fronta, 2013. -- 209 s. -- (E15). -- Novinář Edward J. Epstein ve své knize odhaluje finanční strategii a politiku hollywoodských studií, objasňuje financování nákladných projektů, vysvětluje získávání peněz ze zahraničí, vysvětluje, proč je výhodné natáčet v zahraničí a odpovídá např. na otázky, jak vypadá smlouva pro hereckou hvězdu, znamená sex ve filmu výhodu nebo spíš problém, proč má většina kinosálů méně než 300 křesel? Speciální kapitola je věnována produkci nezávislých filmů, která mj. přináší i několik rad jak nezávislý film financovat. - Název originálu: The Hollywood economist : the hidden financial reality behind the movies / Epstein, Edward Jay, 1935-. -- [New York] : Melville House, 2012. -- ISBN 978-80-204-2753-3 (váz.)

EUROPA

Europa im Sattel : Western zwischen Sibirien und Atlantik / Redaktion Johannes Roschlau. -- München : Ri-

chard Boorberg Verlag, 2012. -- 175 s. : il., portréty, faksim. -- (Ein CineGraph Buch). -- Úvod, poznámky v textu, o autorech - Rejstřík jmenný a názvový - Obsahuje též: „Limonaden-Joe“ und die Pferdepoper. Bericht aus einem Land ohne „Wilden Westen“ / Ivan Klimeš - Kolektivní monografie, v níž 14 filmových a literárních vědců, kulturologů a historiků zkoumá z různých hledisek evropské varianty westernového žánru (eastern, spaghetti western, mayovka, indiánka aj.). Českou kinematografii reprezentují snímky Árie prerie a Limonádový Joe. -- ISBN 978-3-86916-209-6 (brož.)

FANÉS, Fèlix

El cas Cifesa : vint anys de cine espanyol (1932–1951) / Fèlix Fanés. -- 1a ed. -- Valencia : Filmoteca Generalitat Valenciana, 1989. -- 335 s. : il., portréty, faksim. -- (Ediciones Filmoteca. Textos ; 3). -- Úvod, poznámky v textu, tabulky, filmografie - Monografie mapující historii a činnost významné španělské filmové produkční a distribuční společnosti Cifesa, která byla založena ve Valencii v roce 1932 a pokoušela se fungovat jako tradiční hollywoodské studio. Orientovala se hlavně na tvorbu komerčních, výpravných, kostýmních a hudebních filmů. -- ISBN 84-7579-690-7 (brož.)

FILM

Film Andreja Tarkovského Soljaris : materiály i dokumenty / sostavitel i avtor vstupitelnoj statii D. A. Salynskij. -- Moskva : Astreja, 2012. -- 411 s. : il. -- Výňatky, citáty, poznámky v textu - Sborník tištěných materiálů a dokumentů (technický scénář, montážní listina, protokoly, posudky, korespondence, komentované deníkové zápisky režiséra) věnovaných okolnostem vzniku a následném ohlasu sci-fi filmu Solaris, který podle předlohy Stanisława Lema natočil ruský režisér Andrej Tarkovskij. -- ISBN 978-5-903311-20-0 (brož.)

GREBNĚV, Anatolij Borisovič

Dněvník posledního scenaristy 1945–2002 / Anatolij Grebněv ; [sostaviteli G. Mindadze, O. Avilova]. -- Moskva : Russkij impuls, 2006. -- 628 s., [64] s. obr. příl. : il., portréty, faksim. -- Citáty, poznámky v textu - Posmrtné knižní vydání deníků významného ruského filmového scenaristy Anatolije Grebněva, který je psal od konce 2. světové války až do své smrti a zachytil v nich nejen svůj soukromý a pracovní život, osudy svých blízkých a kolegů, ale i události celospolečenského významu. -- ISBN 5-902525-08-X (váz.)

GUSTAV

Gustav Deutsch / herausgegeben von Wilberg Brainin-Donnenberg, Michael Loebenstein. -- Wien : Österreichisches Filmmuseum : Synema — Gesellschaft für Film und Medien, 2009. -- 252 s. + (některé barev.) il., faksim., portréty. -- (FilmmuseumSynemaPublikatio-

nen ; 11). -- Souběžný anglický text - Předmluva, poznámky v textu, filmografie a ocenění G. Deutsche, o autorech - Bibliografie na s. 245–247 - Kolektivní monografie přibližuje na základě rozličných materiálů, rozhovorů, esejů a obrazové dokumentace tvorbu rakouského experimentálního filmaře a vizuálního umělce Gustava Deutsche (nar. 1952). -- ISBN 978-3-901644-30-6 (brož.)

KONTEXTY

Kontexty propagandy / Miroslav Kouba, Dagmar Magincová, Ivo Říha (edd.). -- Pardubice : Univerzita Pardubice, 2012. -- 350 s. : (některé barev.) il., faksim., mapy. -- Část. anglický, polský a slovenský text - Úvod, poznámky v textu, anglické resumé - Bibliografie na s. 325–338, rejstřík jmenný a citovaných autorů - Obsahuje též: Propaganda a Leni Riefenstahlová / Slávka Drozdová, s. 260–265 - Kolektivní monografie, která se pokouší z meziborové perspektivy reflektovat a analyzovat konkrétní podoby a důsledky propagandistických forem, projevů a aktivit. -- ISBN 978-80-7395-515-1 (brož.)

KRÁL, Petr

Les burlesques ou Parade des somnambules / Petr Král. -- Paris : Stock, 1986. -- 360 s., [16] s. obr. příl. -- (Stock cinéma). -- Citáty, poznámky v textu a na s. 343–344, o autorovi - Bibliografie na s. 345–346, rejstřík názvový a jmenný - Další autorova monografie věnovaná klasické filmové grotesce. Zatímco první svazek zkoumal grotesku jako celek, zde jsou tvůrci a protagonisté těchto filmů (Max Linder, Fatty Arbuckle, Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harry Langdon, Harold Lloyd, Larry Semon, Laurel a Hardy) analyzováni z hlediska osobitého světa, který vytvořili. -- ISBN 2-234-01943-5 (brož.)

MICHAEL

Michael Pilz : Auge Kamera Herz / Olaf Möller, Michael Omasta (Hg.). -- Wien : Österreichisches Filmmuseum : Synema — Gesellschaft für Film und Medien, 2008. -- 285 s. : il., portréty, faksim. -- (Filmmuseum Synema Publikationen ; 10). -- Předmluva, výňatky, citáty, poznámky v textu, filmografie M. Pilze, o autorech - Kolektivní monografie mapující v esejích, obsáhlém rozhovoru, vybraných textech a dokumentech tvorbu rakouského experimentálního filmaře Michaela Pilze (nar. 1943). -- ISBN 978-3-901644-29-0 (brož.)

MIRZOEFF, Nicholas

Úvod do vizuální kultury / Nicholas Mirzoeff ; [z anglického originálu ... přeložily Petra Hanáková a Kateřina Svatoňová]. -- Vyd. 1. -- Praha : Academia, 2012. -- 318 s. : il., portréty, faksim. -- (Vizuální studia ; sv. 3). -- Výňatky, poznámky v textu, seznam citovaných filmů, televizních pořadů a vyobrazení - Bibliografie v textu,

rejstřík - Kniha pomáhá porozumět proměnám funkce obrazu v moderní společnosti, především pak ukazuje její transformaci po nástupu nových zobrazovacích médií, jako je fotografie, film a televize či nejnověji počítačové prostředí a internet. Mirzoeffova široká analýza kultury obrazu začíná definicí klasického perspektivního zobrazování a směřuje k technologickým způsobům tvorby obrazů, přičemž se zastavuje u zásadních témat — např. zkoumá otázku reprezentace, vizualizace, tělesnosti, kolonizace obrazu a obrazem, simulací (alternativní) skutečnosti, možnosti vytvoření obrazové (mediální) ikony či počátky globalizace kultury obrazu. - Název originálu: An introduction to visual culture / Mirzoeff, Nicholas, 1962-. -- London : Routledge, 1999. -- ISBN 978-80-200-1984-4 (brož.)

MUZEUM KINEMATOGRAFII (ŁÓDŹ, POLSKO)

Krzysztof Kieślowski : ślady i pamięć : signs and memory / [redakcja Barbara Kurowska]. -- Łódź : Muzeum kinematografii, 2005. -- 68 s. : (některé barev.) il., portréty, faksim. -- Souběžný anglický text - Autoři úvodů Mieczysław Kuźmicki, Stanisław Zawiśliński - Filmografie - Publikace ke stejnojmenné multimediální výstavě o životě a díle polského filmaře Krzysztofa Kieślowského, kterou zorganizovalo Filmové muzeum v Lodži k desátému výročí smrti tohoto významného umělce. Katalog je sestaven z faktografické biografie a filmografie, kterou doprovází bohatá obrazová dokumentace. -- ISBN 83-88820-09-5 (brož.)

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV. ČESKÉ FILMOVÉ CENTRUM

České filmy 2012-3 = Czech films 2012-3 / [produkce katalogu Lenka Šindelářová ; překlady Christopher Kent Kasha]. -- Praha : Czech Film Center, 2013. -- 108 s. : barev. il., portréty. -- Souběžný anglický text - Vydalo České filmové centrum - Úvody, adresáře, filmografie v textu - Rejstřík režisérů a názvů filmů podle původních a anglických názvů - Dvoujazyčný katalog českých filmů vyrobených, promítaných a připravovaných v letech 2012 a 2013. Každý film obsahuje základní technické údaje, obsah, barevnou fotografii a stručnou biografii režiséra s portrétní fotografií. Na konci publikace je připojen statistický přehled (žebříček návštěvnosti českých i zahraničních filmů v české distribuci), ocenění na festivalech a adresáře. -- ISBN 978-80-7004-151-2 (brož.)

NEDBAL, Oskar

Svatý Václav [hudebnina] : hudba k filmu / Oskar Nedbal, Jaroslav Křička, Jan Kučera. -- [Praha] : Český rozhlas, 2010. -- 404 s. -- PC tisk, volné listy - Zrekonstruovaná partitura k původnímu hudebnímu doprovodu německého filmu Svätý Václav (1929). -- (Volné l.)

O

O Tarkovskom : vospominanija v dvuch knigach / [sostavitel', avtor predislovija M. A. Tarkovskaja]. -- Moskva : Izdatel'stvo Dēdalus, 2002. -- 559 s. : il., portréty. -- Citáty, výňatky, poznámky v textu, o autorech - Sborník vzpomínek o klasikovi světové kinematografie, ruském filmaři Andreji Tarkovském (1932–1986), vychází k jeho jubileu. Do sborníku, který je sestaven ze dvou knih a obsahuje řadu unikátních obrazových dokumentů, přispělo kolem padesáti autorů, mezi nimiž jsou mezinárodně respektovaní umělci (Tonino Guerra, K. Zanussi, A. Končalovskij, A. Kurosawa, V. Sjöman, E. Josephson) a ruští spolupracovníci a přátelé (D. Banionis, N. Bondarčuková, N. Grinko, V. Maljavina, M. Těrechovová, O. Jankovskij). - Jiná související díla: About Andrei Tarkovsky Tarkovskaja, Marina. -- Moscow : Progress publishers, c1990. -- 381 s. : čb il. -- ISBN 5-93154-003-2 (brož.)

OLMI, Ermanno

Ermanno Olmi : rozhovory / [z italského originálu ... přeložil Petr Slinták ; nový původní rozhovor ... přeložili Martina Mezírková a Petr Slinták ; filmografii, výběrovou bibliografii, ediční poznámku, poděkování a rejstříky sestavil Miloš Fryš]. -- Vyd. 1. -- Příbram : Camera obscura, 2012. -- 331 s. : il. (převážně barev.), portréty. -- Rozhovory I vedl Charlie Owens, Rozhovory II Petr Slinták - Úvod, poznámky v textu, filmografie E. Olmiho, ediční poznámka - Bibliografie na s. 309-317, rejstřík jmenný a názvový - Kniha obsahuje rozsáhlý rozhovor Charlieho Owense, vydaný poprvé v roce 2001 a zachycující životní příběh uznávaného italského filmaře Ermanna Olmiho, jeho názory a jeho komentáře ke konkrétním filmovým titulům. Překladaatel a filmový historik Petr Slinták pak doplnil publikaci úvodní studií a zejména dalším rozhovorem s tvůrcem z roku 2011. Součástí knihy jsou Olmiho rozsáhlá filmografie, soupis operních režii, výběrová bibliografie, rejstříky a fotografická příloha. - Název originálu: Ermanno Olmi / Olmi, Ermanno, 1931- ; Owens, Charlie. -- Roma : Gremese Editore, 2008. -- ISBN 978-80-903678-7-6 (váz.)

RIEFENSTAHL, Leni

Memoiren / Leni Riefenstahl. -- Köln : Evergreen, 2000. -- 928 s. : il., portréty, faksim. -- Rejstřík - Obsáhlé vzpomínky německé filmařky, fotografky, herečky a sportovkyně Leny Riefenstahlové, které jsou svědectvím o sváru velkého talentu a pracovní houževnatosti s egoismem a sebestředností, která Riefenstahlové nedovolí nahlížet cokoli kriticky, ale pouze z vlastního úzce vymezeného obrazu minulosti. -- ISBN 3-8228-0834-2 (brož.)

RUSSIAN

Russian film posters 1900-1930 / with an introduction by Maria-Christina Boerner. -- London : Vivays Publishing, 2012. -- 200 s. : barev. faksim. -- Souběžný španělský, francouzský a německý text - Seznam vyobrazení - Výpravná publikace seznamuje s historií filmového plakátu v Rusku v období od počátku 20. století do poloviny 30. let. Album 161 barevných reprodukcí plakátů doplňují profily jejich výtvarníků. -- ISBN 978-1-908126-15-3 (váz.)

RYTMY

Rytmy + pohyb + světlo : impulsy futurismu v českém umění / Alena Pomajzlová (ed.). -- Vyd. 1. -- V Řevnicích : Arbor vitae ; V Plzni : Západočeská galerie v Plzni, 2012. -- 331 s. : (většinou barev.) il., faksim., noty. -- Autoři textů Lada Hubatová-Vacková, Jitka Matulová, Lenka Pastýříková, Alena Pomajzlová, Tomáš Pospiszl - Úvod, chronologie, anglické resumé - Bibliografie na s. 313-318, rejstřík jmenný - Obsahuje též: Svět a umění pohybu : tvorba Františka Kupky a technologie zachycující pohyb / Tomáš Pospiszl, s. 42-76 - Obrazy v pohybu: abstraktní film a světelná kinetika / Lenka Pastýříková, s. 198-234 - Výpravný katalog ke stejnojmenné výstavě, jejímž záměrem bylo zmapovat, zda a jak české umění reagovalo na podněty futurismu a jak dokázalo ztvárnit dynamismus moderní doby. Interdisciplinárně zaměřené studie ukazují vzájemné souvislosti, posuny a variace tématu dynamismu, pohybu a času v českém výtvarném umění první třetiny 20. století. Sahají od inspirace optickými přístroji evokujícími pohyb a chronofotografie až po kinetickou plastiku a experimentální film, od abstraktního rytmu ornamentu až po znakový jazyk grafických záznamů hudby a tance, od obrazů a soch až po nové avantgardní koncepty umění. Nedílnou součástí publikace je obrazový doprovod s komparacemi českého a evropského umění, principů optických přístrojů a malby, s filmovými záběry a četnými reprodukcemi z dobových knih a časopisů. Výstavní projekt vznikl v koprodukcí Západočeské galerie v Plzni (19. 10. 2012 - 13. 1. 2013) s Moravskou galerií v Brně (14. 2. - 19. 5. 2013). -- ISBN 978-80-7467-014-5 (Arbor vitae : váz.). -- ISBN 978-80-86415-83-3 (Západočeská galerie v Plzni : váz.)

SIGNÁLY

Signály z neznáma : český komiks 1922-2012 / [editoři Pavel Kořínek a Tomáš Prokůpek ; autoři textů Lucie Česálková ... et al. ; fotografie Oto Palán, Jaroslav Trousil]. -- Vyd. 1. -- V Řevnicích : Arbor vitae, 2012. -- 350 s. : il. (převážně barev.), faksim. -- Vydáno u příležitosti stejnojmenných výstav v Domě umění Města Brna, Centru Současného umění DOX v Praze a Východočeské galerii v Pardubicích - Francouzské resumé - Biblio-

grafie na s. 335, rejstřík - Obsahuje též: Komiks jako výzva k filmovému pop-experimentu / Lucie Česálková - Bohatým ilustračním doprovodem vybavená rozsáhlá kolektivní monografie, která se oprostuje od čistě chronologického, dějinného popisu, což autorům jednotlivých statí umožnilo zaměřit se na motivické, personální i mediální souvislosti českého komiksu. Ve 12 kapitolách se tak postupně dostává pozornosti lokálně i globálně příznakovým žánrům, mediálním přesahům (komiks a film, komiks a výtvarné umění) i výrazným nebo pozapomenutým autorským (Kája Saudek) či kolektivním (karikaturisté skupiny Polylegan) exkurzům. Detailní pozornost je věnována také vztahům komiksu a ideologie a mapováno je rovněž využívání komiksové formy v domácí reklamě. Autory jednotlivých kapitol jsou kromě kurátorů/editorů další komiksologové i odborníci z příbuzných oborů (dějiny umění, filmová věda, literární věda). -- ISBN 978-80-7467-012-1 (brož.)

SOKUROV

Sokurov / [konceptija i sostavlenije Ljubov Arkus]. -- Sankt-Petěrburg : Seans-Press, 1994. -- 391 s. : il., portréty, faksim. -- Úvod, výňatky, poznámky v textu, filmografie A. Sokurova - Bibliografie v textu, rejstřík jmenný - Kolektivní monografie věnovaná osobnosti a tvorbě ruského filmaře Alexandra Sokurova. Sborník s bohatou obrazovou dokumentací obsahuje režisérovy poznámky a explikace k filmům a výňatky z jeho deníků, analytické texty filmových teoretiků i vzpomínková vyznání jeho spolupracovníků. -- ISBN 5-88370-005 (brož.)

SVAZ ČESKOSLOVENSKÝCH SPISOVATELŮ

IV. sjezd Svazu československých spisovatelů, Praha 27.–29. června 1967 : (protokol). -- Vyd. 1. -- Praha : Československý spisovatel, 1968. -- 218 s. -- Vyd. ve spolupráci se sekretariátem Svazu čs. spisovatelů - Protokolární stenografický zápis z jednání sjezdu, který obsahuje úplné znění diskusních příspěvků jednotlivých autorů, kteří postupně na sjezdu vystoupili. Příspěvky zahrnují otázky umělecké tvorby, svobody uměleckého projevu, cenzury tisku a mnoho dalších palčivých problémů našeho současného dění. Václav Havel ve svém příspěvku přečetl otevřený dopis českých a slovenských filmařů z okruhu nové vlny. -- (Brož.)

SVRČEK, Jaroslav B.

Týdenní přehled o divadle a filmu [rukopis] : [rozhlasové relace stanice Brno v letech 1936–1938] / J. B. Svrček. -- [Brno : s.n.], 1936–1938. -- 2 sv. -- Xerokopie strojopisu, volné listy - Obsahuje: 1. 1936–1937. [80] l. - 2. 1937–1938. [114] l. - Soubor strojopisných rukopisů (i s opravami) rozhlasových přednášek, v nichž brněnský kritik J. B. Svrček zhodnocuje každý týden zajímavé

tuzemské umělecké počiny v oblasti divadla a filmu, které shlédl v Brně. Úvodní strany textů jsou opatřeny razítky cenzurních orgánů. -- (Volné l.)

SZCZYGIEŁ, Mariusz

Láska nebeská / Mariusz Szczygieł ; [z polského originálu ... přeložila Helena Stachová. -- 1. vyd. v českém jazyce. -- Praha : Jiskrová Jaroslava - Máj : Dokořán, 2012. -- 170 s. : il. -- Úvod, o autorovi - Knižní soubor jiskřivých fejetonů inspirovaných na jedné straně slavnými literárními díly významných českých autorů (J. Hašek, K. Čapek, V. Vančura, B. Hrabal, J. Brdečka, L. Grosman, L. Fuks, J. Škvorecký, J. Papoušek, O. Pavel, V. Havel, Z. Svěrák, M. Viewegh) a jejich filmovými adaptacemi, na druhé pak tím, co je pro polského autora překvapivé, možná šokující na životě současných Čechů. Lehce, vtipně a laskavě, s osobitým nadhledem plným slovní i situační komiky kreslí českou mentalitu ve srovnání s polskou, specifický český humor i to, že Češi dokážou najít radost snad ve všem a smíchem překonávají často i smutné okamžiky. Knihu doplňují fotografie autora oblíbeného fotografa Františka Dostála, z nichž většina je zde publikována poprvé. - Název originálu: *Láska nebeská* / Szczygieł, Mariusz, 1966-. -- [Warszawa] : Wydawnictwo Agora, 2012. -- ISBN 978-80-7363-486-5 (Dokořán : váz.). -- ISBN 978-80-86643-67-0 (Jaroslava Jiskrová - Máj : váz.)

ŠVANKMAJER, Jan

Švankmayer's Faust : the script : including a preface by the author and excerpts from his diary kept during filming / Jan Švankmayer ; translated by Valerie Mason. -- Trowbridge : Flicks Books, 1996. -- xiv, 65 s. -- Předmluva - Knižní anglické vydání scénáře Švankmajerova kombinovaného filmu *Lekce Faust* doplněné výňatky z režisérova deníku, který si psal během natáčení tohoto snímku. -- ISBN 0-948911-26-3 (brož.)

TREASURE

Treasure of Silver Lake : the myth of the American West in Germany / edited by Bernd Desinger, Matthias Knop. -- Düsseldorf : Filmmuseum Düsseldorf, 2011. -- 97 s. : (většinou barev.) il., portréty, faksim. -- Předmluva, poznámky v textu - Katalog stejnojmenné výstavy, která se konala 25. 6. – 9. 10. 2011 v düseldorfském Filmmuseum, prezentuje textem a obrazovou dokumentací mýty, které o americkém Divokém západě rozvíjely ve svých dílech němečtí spisovatelé (Karl May), malíři a filmaři. - Název originálu: *Der Schatz im Silbersee : der Mythos des amerikanischen Westens in Deutschland* Desinger, Bernd, 1962-. -- Düsseldorf : Filmmuseum Düsseldorf, 2011. -- ISBN 978-3-9814533-1-7 (brož.)

TRZYNASTY

Trzynasty miesiąc : kino braci Quay / pod redakcją Kuby Mikurdy & Adrian Prodeus ; współpraca Marcin Hernas & Michał Oleszczyk. -- Wyd. 1. -- Kraków : Korporacja Halart ; Warszawa : Era Nowe Horyzonty, 2010. -- 348 s. : (některé barev.) il., faksim., noty. -- Poznámky v textu, citáty, výňatky, filmografie bratrů Quayových, o autorech - Rejstřík jmenný a názvový - Kolektivní monografie, v níž 19 polských i zahraničních filmových teoretiků i režisérů (mj. Peter Greenaway, Guy Maddin, Piotr Dumała) analyzuje a interpretuje tvorbu britské filmářské dvojice Stephena a Timothyho Quayových (bratři Quayové), kteří získali mezinárodní renomé stylizovanými loutkovými filmy, jejichž rukopis s bizarní a tajemnou imaginací vychází z poetiky expresionismu a surrealismu. Knihu otevírá obsáhlý rozhovor s oběma umělci. -- ISBN 978-83-61407-62-1 (brož.)

V

V starinno rossijskom illuzioně- : annotirovannyj katalog sochranivšichsja igrovych i multiplikacionnyh filmov Rossii 1908–1919 / [avtor-sostavitel' Vladimir Semerčuk]. -- Moskva : Gosfilmofond Rossii, 2013. -- 334 s. : il. -- Autor úvodu Nikolaj Borodačev - Předmluva - Bibliografie na s. 330–334, rejstřík názvový, jmenný a věcný - Anotovaný katalog dochovaných němých hraných a animovaných filmů, které vznikly v předrevolučním Rusku (1908–1919). Jednotlivé tituly obsahují základní filmografické a technické údaje, stručnou rekapitulaci děje a informace o stavu filmových kopií. -- (Váz.)

VÝBĚROVÁ

Výběrová anotovaná bibliografie studijních materiálů 1980 : výběrová anotovaná bibliografie studijních materiálů oddělení dokumentace a odborné informace odboru výzkumu programu ČST [Československá televize] a diváků v ČSR za rok 1980 / [zpracovala Zuzana Jindrová]. -- Praha : Československá televize, 1981. -- 491. -- Vydal odbor výzkumu programu ČST a diváků v ČSR - oddělení dokumentace a odborné informace - Cyklostyl - Rejstřík jmenný - Soupis zahrnuje důležité původní články z českých a slovenských časopisů, studie a materiály z produkce jiných oddělení ČST, a překlady i originály z odborných zahraničních časopisů. zaměřených na obecnou teorii masové komunikace, na problémy specifiky televize a srovnávací práce z příbuzných oborů. -- (Brož.)

WUNDERKAMERA

Wunderkamera : kino Terry'ego Gilliana / pod redakcją Kuby Mikurdy ; koncepcja wizualna i opracowanie graficzne Jakub Woynarowski. -- Warszawa : MFF Nowe Horyzonty ; Kraków : Korporacja Halart, 2011. -- 325 s. : il. -- Úvod, poznámky v textu, výňatky, citáty, fil-

mografie T. Gilliana - Bibliografie v textu - Kolektivní monografie studentů, doktorantů a pracovníků Jagellonské univerzity v Krakově obsahuje kolekci textů, analýz, diskuzí, ilustrací a map komentujících a zkoumajících tvorbu amerického režiséra Terryho Gilliana, který také autorům poskytl obsáhlý rozhovor. -- ISBN 978-83-62574-28-5 (brož.). -- ISBN 978-83-932130-4-4 (brož.)

Připravil Miloš Fikejz.

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.

4/2013

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 downplaying 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 welcome 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.

Filmové festivaly*(uzávěrka 30. listopadu 2013)*

Hostující editorka: Jindřiška Bláhová

Abstrakty příspěvků v rozsahu max. 200 slov zasílejte do 10. září 2013 na adresy jindriska_blahova@yahoo.com a lucie.cesalkova@nfa.cz

Výzkum filmových festivalů je rapidně se vyvíjející disciplínou. Nárůst pozornosti, kterou festivalům jako součásti globální ekonomiky filmového průmyslu vědci věnují, odráží do značné míry exponenciální nárůst festivalů samotných za uplynulá dvě desetiletí. Statisticky připadá na každý den v roce minimálně jeden festival, přehlídku pořádá každé větší město. Roste žánrová a funkční pestrost festivalů. Už nejsou jen „filmovými konferencemi“ hostícími kinematografický svět, platformou pro předvedení esteticky hodnotných filmů, oslavou uměleckých a tvůrčích kvalit či „národních“ kinematografií a s nimi úzce spojené ideologické či nacionalistické agendy. V porovnání s desetiletími po 2. světové válce, kdy byly filmové festivaly nedílnou součástí kulturní a veřejné diplomacie, studenovělečné geo-politiky a specificky napojené na struktury lokálních filmových průmyslů, plní v současnosti festivaly mimo jiné sociálně-aktivistickou funkci (gender, lidsko-právní otázky, rasa, etnika, demografické skupiny), přispívají k emancipaci menšin, formování a upevňování fanouškovských komunit (žánrové festivaly), kulturní diverzifikaci ve společnosti, nebo slouží k rozvoji a oživení lokálních/místních ekonomik (regionu či turismu). Pomyslné tektonické desky festivalů se zároveň posouvají. Zatímco západní Evropa, kde festivaly vznikly jako fenomén po 2. světové válce, zažívá boom úzce specializovaných mikro-festivalů, v Asii či na Blízkém Východě vznikají po vzoru zavedených „A“ přehlídek vysoko-rozpočtové akce.

I nadále jsou festivaly propojené s politikou v širším slova smyslu (jak politikou národních států, tak kulturní politikou nadnárodních formací jako EU) a kultivují určitý typ diváka, ovlivňují stratifikaci kulturní sféry, přiřazují hodnoty a utvářejí kánony, jsou sociologickým fenoménem a integrální součástí celosvětové čím dál tím propojenější filmové ekonomiky — fungují jako distribuční kanály, jako filmové trhy, burzy námětů (pitching fóra), huby (sociální i funkčně-praktické) pro setkávání zástupců filmového průmyslu, místa, kde se formuluje audiovizuální politika. Čím dál tím častěji vstupují do produkce filmů (např. Berlinale či Rotterdam).

V prostoru festivalů, charakterizovaných Manuelem Castellsem jako „prostory toku“, se tak protínají kultura, ekonomika, ideologie, politika, estetika a koexistují a soupeří spolu na specificky, z každodennosti vyčleněném prostoru, aktéři sledující rozdílné zájmy od zástupců filmového průmyslu, přes politiky, lobbisty, novináře, až po publika. Festivaly samotné pak neexistují izolovaně, ale v propojeném celosvětovém okruhu či síti (Elsaesser 2004). Právě teoreticky motivovaná snaha o pochopení fungování festivalů jako systému představuje jednu z hlavních větví jejich výzkumu (De Valck 2005). Paralelně s ní se stejně intenzivně historici věnují výzkumu dějin festivalů s důrazem na politické a nacionalistické aspekty hlavně v raném období existence festivalů a během Studené války (Karl 2007, Fehrenbach 1995, Kötzing 2007); přičemž se důraz historického výzkumu posunul v uplynulých několika letech k otázkám trans-nacionalismu, nad-národních struktur a globalizace (Moine, 2007, Evans 2007, Mazdon 2007, Bláhová 2012). Festivaly jsou zkoumány jako sociologický fenomén (Ethis 2001, Dayan 2000), z hlediska distribuce (Iordanová 2008), trhu (Chin 1997) a marke-

tingu, imaginárních komunit (Iordanová-Cheung 2010) i jako pole pro studium hvězd a kultury celebrit (Schwartz 2007). Festivalům jako ze své povahy interdisciplinárnímu fenoménu se věnují stále více i akademici ne-filmových disciplín jako je management či ekonomie, kteří rozšiřují teoretické přístupy k výzkumu festivalů. Soustředí se přitom hlavně na jejich organizaci a financování (Rüling a Strandgaard 2010) a na analýzu z hlediska lokálního rozvoje, veřejné sféry či turismu (Ross 2004).

Festivalové tematické číslo *Illuminace* se zaměří primárně, i když nikoliv výhradně, na region střední Evropy, který představuje z historického i současného hlediska oblast bohatou na možnosti výzkumu filmových festivalů, ale do značné míry oblast stále zastíněnou výzkumem festivalů v západní Evropě či jiných regionech jako je Asie. Cílem čísla je rozšířit chápání funkcí festivalů ve specifických podmínkách „národních“ průmyslů (ať už z ideologického nebo praktického hlediska) i jako součást transnacionální ekonomiky, jejich financování, programování, napojení na globální festivalový okruh a otevřít uvažování o modelech festivalů charakteristických pro specifická historická období a politické režimy. Možné tematické okruhy příspěvků tak jsou:

- Historie filmových festivalů, s důrazem na transformaci po roce 1989
- Rozdílné, dobové a politicky podmíněné modely festivalů
- Filmové festivaly, distribuce a marketing (systémové i případové studie)
- Ekonomika festivalů: filmové festivaly jako trhy
- Festivaly a kreativní průmysl
- Financování filmových festivalů (dotační politika, nadnárodní struktury)
- Programování a programová politika
- Festivaly a (kulturní) politika
- Ideologická a diskurzivní funkce festivalů: formování „národních“ kinematografií, „národní identity“ a transnacionální toky
- Festivaly jako sociologický fenomén: formování diváka a jejich sociální funkce
- Festivaly a digitalizace

Stručný výběr literatury:

Jindřiška Bláhová, Národní, mezinárodní, globální: Proměny rolí filmového festivalu v Mariánských Lázních/Karlovy Vary, 1946–1956. In: Pavel Skopal (ed), *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945–1960*. Praha: Academia 2012, s. 174–211.

Diane Burgess, Bridging the Gap: Film Festival Governance, Public Partners and the 'Vexing' Problem of Film Distribution. *Canadian Journal of Film Studies* 21, 2012, č. 1.

Daniel Dayan, Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival. In: Ib Bondebjerg (ed), *Moving Images, Culture and the Mind*. Luton: University of Luton Press 2000, s. 43–52.

Marijke de Valck, Nové objevení Evropy. Historický přehled fenoménu filmových festivalů. *Illuminace* 15, 2003, č. 1, s. 31–51.

Marijke de Valck, Drowning in Popcorn at the International Film Festival Rotterdam? The Festival as a Multiplex of Cinephilia. In: Marijke de Valck–Malte Hagener (eds.), *Cinephilia: Movies, Love and Memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005, s. 97–109.

Thomas Elsaesser, Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe, in *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005, s. 82–107.

Emmanuel Ethis, *Aux Marchés du Palais: Le Festival de Cannes sous le Regard des Sciences Sociales*. Paris: La Documentation Française, 2001

- Owen Evans, Border Exchanges: The Role of the European Film Festival. *Journal of Contemporary European Studies* 15, 2007, č. 1, s. 23–33.
- Heidi Fehrenbach, Mass Culture and Cold War Politics: The Berlin Film Festival of the 1950s. In: *Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity after Hitler*. Chapel Hill/London: University of North Carolina Press 1995, s. 234–59.
- Daryl Chin, Open Circuits, Closed Markets: Festivals and Expositions of Film and Video. *Performing Arts Journal* 23, 2001, č. 1, s. 33–47.
- Dina Iordanova – Regan Rhyne (eds.), *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St Andrews: St Andrews Film Studies with College Gate Press 2009.
- Dina Iordanova – Ruby Cheung (eds.), *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*. St Andrews: St Andrews Film Studies 2010.
- Andreas Kötzing, Filmfestivals als historische Quelle. *Deutschland Archiv: Zeitschrift für das vereinigte Deutschland* 40, 2007, č. 4, s. 693–699.
- Caroline Moine, Blicke über den Eisernen Vorhang: Die internationalen Filmfestivals im Kalten Krieg 1945–1968. In: Lars Karl (ed), *Leinwand zwischen Tauwetter und Frost: Der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg*. Berlin: Metropol 2007, s. 255–278.
- Lucy Mazdon, Transnational 'French' Cinema: The Cannes Film Festival. *Modern and Contemporary France* 15, 2007, č. 1, s. 9–20.
- Lars Karl, Zwischen politischem Ritual und kulturellem Dialog: Die Moskauer Internationalen Filmfestspiele im Kalten Krieg 1959–1971. In: Lars Karl (ed), *Leinwand zwischen Tauwetter und Frost: Der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg*. Berlin: Metropol 2007, s. 279–98.
- Deret Ross, Festivals, Events and the Destination. In: Ian Yeoman, Martin Robertson, Jane Ali-Knight, Siobhan Drummond–Una McMahon-Beattie (eds.), *Festival and Events Management: An International Arts and Culture Perspective*. Amsterdam: Elsevier Butterworth-Heinemann 2004, s. 32–51.
- Charles-Clemens Rüling–Pedersen J. Strandgaard, Film festival research from an organizational studies perspective. *Scandinavian Journal of Management* 26, 2010, s. 318–323.
- Vanessa Schwartz, The Cannes Film Festival and the Marketing of Cosmopolitanism. In: *It's So French! Hollywood, Paris and the Making of Cosmopolitan Film Culture*. Chicago/London: University of Chicago Press 2007, s. 56–99.

2/2014

Volné číslo.

Redakce přijímá rukopisy mimo tematické zacílení.

(uzávěrka 28. února 2014)

3/2014

Screen Industries in East-Central Europe III

Special English-Language Edition

(deadline 30 April 2014)

The collection of articles has its origin in a conference on film and TV industries in the region held in Olomouc in November 2013.

(uzávěrka 31. července 2014)

Scénář zůstává jedním z nejzanedbávanějších a nejkontroverznějších artefaktů filmových a televizních dějin — přitom právě na něj se soustředila a soustředí většina lamentací o krizi filmového umění, počínaje minimálně od dvacátých let 20. století. Je to literární text a zároveň návod k výrobě, obvykle není jisté, jestli má nějakou singulární identitu a finální podobu, respektive která z jeho textových verzí či vývojových stádií by to měla být. Navzdory inflaci scénářistických učebnic a programů obvykle není zřejmé, jaká platí pravidla jeho výstavby, kdo je určuje a jak si je autoři osvojují. Podobné kontroverze přetrvávají kolem profese scénáristy a dalších aktérů takzvaného vývoje scénáře (v češtině dříve literární přípravy): jaký je jejich autorský podíl, pravomoci, dělba práce a do jaké míry reálné pozice odpovídají symbolickému kapitálu, který jim přiděluje profesní komunita, média a společnost? Otevřená zůstává otázka čtení a analýzy: dramaturgové, režiséři, producenti, cenzoři a další profesionálové mediálního průmyslu si osvojili specifické techniky čtení scénářů, odpovídající jejich praktickým zájmům, zatímco historici a teoretici své metody čtení, analýzy, klasifikace a rozumění stále hledají.

Scenáristická praxe prochází od 90. let bouřlivým vývojem, který problematizuje tradiční koncepte textu, psaní, autorství a profesní hierarchie. V posledních několika letech se — především v anglicky mluvících zemích — konečně rozběhla živá akademická diskuse, která se s tímto vývojem pokouší držet krok a zkoumá scénář a scénáristiku v plné šíři jejich uměleckých, průmyslových, technických, sociokulturních ad. souvislostí. České archivy skrývají tisíce scénářů, jejich vývojových forem i textových verzí, které se dosud nikdo nepokusil badatelsky zpracovat. Pozvolna se začíná mluvit o tom, jak dlouho zanedbávaná výuka scénáristiky a chybějící institucionální zázemí pro systematickou dramaturgii v produkčních firmách či ve veřejnoprávní televizi neblaze ovlivňuje kvalitu domácí audiovizuální produkce. Souběžně s tím se „potichu“ objevují pokusy adaptovat pro české prostředí nové modely kolaborativního psaní, ať už v případě dlouhodobějších seriálů, žánrů mísících realitu s fikcí nebo online videí. Dějiny českého filmu nabízejí více či méně úspěšné vzory skupinové tvůrčí práce i výchovy scénáristů, z nichž některé (František Daniel, tvůrčí skupiny 60. let) se dokonce staly předmětem jakési mytizace, ale stále postrádáme empirický výzkum, který by tyto tradice důsledně zhodnotil v jejich historickém kontextu a z hlediska možného využití v současné praxi.

Na tyto a další výzvy se pokusí reagovat tematický blok *Iluminace*, který je vlastně prvním domácím pokusem o akademickou reflexi filmové a televizní scénáristiky. Redakce uvítá příspěvky z níže uvedených oblastí, ale bude otevřená i jiným tématům:

- historie scénářistických formátů, konvencí, autorských či skupinových stylů, institucí a pracovních postupů
- analýza textu a jeho geneze: naratologie, praktický dramaturgický rozbor, textová a genetická kritika, případové studie
- současné trendy: proměny scénáristiky vlivem uměleckých, technických, ekonomických ad. změn; alternativní formy scénáristiky; transmediální vyprávění; scénářistický a previzalizační software

1/2015

American Cinema and Youth: New Global Histories

Special English-Language Issue

Guest editor: Richard Nowell

Please send by 31 August 2013 a 200 word abstract and a 100 word academic bio to richard_nowell@hotmail.com. Notifications of acceptance will be issued by 30 September 2013. Essays are to be 6,000–7,500 words (inc. footnotes and a brief abstract). This issue of *Illuminace* will be published in hardcopy in spring 2015 and be accessible through EBSCO and ProQuest.

Scholarship on American cinema and youth has been dominated by symptomatic readings of Hollywood teen films (Lewis 1992; Shary 2002; 2005). The heralding of onscreen depictions of young Americans as by-products of the (US) social or psychological zeitgeist has led this important media-audience relationship to be largely cast as celluloid “signs of the times”. Broadening understandings of the multifaceted historical dimensions of American cinema and youth is both salient and timely, not least because Hollywood has occupied a preeminent position on major world markets, and not least because their numbers, loyalty, and supposed vulnerability have made young movie-watchers a point of interest for producers, marketers, politicians, watchdogs, and public-sphere claims-makers of one sort or another.

Accordingly, this English-language issue of *Illuminace* seeks to develop existing knowledge of American cinema and youth through original scholarship that draws upon archival research and is rooted in either the film-centered New Film History (Chapman et al 2007) or the reception-oriented New Cinema History (Maltby et al 2011). To respect the transnational character of the relationship, the issue will approach the social, political, industrial, and aesthetic dimensions of American cinema and youth both in the US and internationally. Proposals are invited on, but are not restricted to, the following topics:

- Production and/or distributors of American youth cinema (in the US and abroad)
- US/Overseas youth-oriented co-productions (in the US and abroad)
- Adapting American youth-oriented filmic models overseas
- Marketing American youth-centered and youth-oriented films (in the US and abroad)
- Young American stars and starlets (in the US and abroad)
- Political elites, American cinema, and youth (in the US and abroad)
- Critical elites, American cinema, and youth (in the US and abroad)
- Youth audiences and American cinema (in the US and abroad)

Richard Nowell teaches American cinema at the American Studies Department of Charles University in Prague. He is the author of *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle* (Continuum, 2011), has served as a contributing editor to an English-language issue of *Illuminace* on the topic of genre and the movie business, and is the editor of the forthcoming collection *Merchants of Menace: The Business of Horror Cinema* (Bloomsbury). He has also published articles in among others *Cinema Journal*, *InMedia*, the *Journal of Film and Video*, the *New Review of Film and Television Studies*, and *Post-Script*.

ILUMINACE

je recenzovaný časopis pro vědeckou reflexi kinematografie a příbuzných problémů. Byla založena v roce 1989 jako půlletník. Od svého pátého ročníku přešla na čtvrtletní periodicitu a při té příležitosti se rozšířil její rozsah i formát. Od roku 2004 je v každém čísle vyhrazen prostor pro monotematický blok textů. Od roku 2005 jsou některé monotematické bloky připravovány ve spolupráci s hostujícími editory. Iluminace přináší především původní teoretické a historické studie o filmu a dalších audiovizuálních médiích. Každé číslo obsahuje rovněž překlady zahraničních textů, jež přibližují současné badatelské trendy nebo splácejí překladatelské dluhy z minulosti. Velký prostor je v Iluminaci věnován kritickým edicím primárních písemným pramenů k dějinám kinematografie, stejně jako rozhovorům s významnými tvůrci a badateli. Zvláštní rubriky poskytují prostor k prezentaci probíhajících výzkumných projektů a nově zpracovaných archivních fondů. Jako každý akademický časopis i Iluminace obsahuje rubriku vyhrazenou recenzím domácí a zahraniční odborné literatury, zprávám z konferencí a dalším aktualitám z dění v oboru filmových a mediálních studií.

POKYNY PRO AUTORY:

Nabízení a formát rukopisů

Redakce přijímá rukopisy v elektronické podobě v editoru Word, a to e-mailem na adrese szczepan@phil.muni.cz nebo 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, respektive podněty

k úpravám. V případě požadavku na přepracování nebo při protichůdných hodnoceních může redakce zadat třetí posudek. Na základě posudků šéfredaktor přijme konečné rozhodnutí o přijetí či zamítnutí příspěvku a toto rozhodnutí sdělí v nejkratším možném termínu autorovi. Pokud autor s rozhodnutím šéfredaktora nesouhlasí, může své stanovisko vyjádřit v dopise, který redakce předá k posouzení a dalšímu rozhodnutí členům redakčního okruhu. Výsledky recenzního řízení budou archivovány způsobem, který umožní zpětné ověření, zda se v něm postupovalo podle výše uvedených pravidel a zda hlavním kritériem posuzování byla vědecká úroveň textu.

Další ustanovení

U nabízených rukopisů se předpokládá, že autor daný text dosud nikde jinde nepublikoval a že jej v průběhu recenzního řízení ani nebude nabízet jiným časopisům. Pokud byla publikována jakákoli část nabízeného textu, autor je povinen tuto skutečnost sdělit redakci a uvést v rukopise. Nevyžádané příspěvky se nevracejí. Pokud si autor nepřeje, aby jeho text byl zveřejněn na internetových stránkách časopisu (www.iluminace.cz), je třeba sdělit nesouhlas písemně redakci.

Pokyny k formální úpravě článků jsou ke stažení na téže internetové adrese, pod sekcí „Autoři článků“.



Knihovna Národního filmového archivu

70 let (1943–2013)

Bartolomějská 11, 110 00 Praha 1

studovna v centru Prahy nad kinem Ponrepo
v historickém prostředí Konviktu
otevřeno ÚT, ČT 9–12, 13–17, PÁ 9–12
tel. +420 226 211 865

- největší specializovaná knihovna filmové literatury v České republice
- on-line katalog a článková bibliografická databáze o obsahu 152.000 záznamů
<http://arl.nfa.cz>
- Digitální knihovna NFA s fulltextovým vyhledáváním o obsahu 110 titulů českých filmových periodik období 1911–2000 s rozsahem 320.000 stran
<http://library.nfa.cz>
- otevřena všem studentům, pedagogům, vědeckým pracovníkům, novinářům a zájemcům o film
- ve fondu 120 000 svazků a přes 820 časopiseckých titulů z domova a ze zahraničí
- sbírka 10 000 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
- vzdálený přístup do informačních zdrojů 24 hodin denně pro uživatele Knihovny NFA prostřednictvím osobního konta
- faktografická databáze se 72 000 záznamy (personálie, filmy, akce)
- více informací na stránkách Knihovny NFA
<http://www.nfa.cz/knihovna.html>



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
-

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

1 / 2013

www.iluminace.cz

Redakce / Editorial Staff:

Jan Hanzlík, Ivan Klimeš, Petr Szczepanik

Šéfredaktorka / Editor-in-Chief:

Lucie Česálková

Redakční rada / Editorial Board:

Anna Batistová, Petr Bednařík, Petr Bilík, Jindřiška Bláhová, Karel Čada, Jana Dudková, Nataša Ďurovičová, Tereza Cz Dvořáková, Petra Hanáková, Radomír D. Kokeš, Tomáš Lachman, Alice Lovejoy, Jakub Macek, Petr Mareš, Richard Nowell, Francesco Pitassio, Pavel Skopal, Ondřej Sládek, Andrea Slováková, Kateřina Svatoňová, Vlastimil Zuska

Vydává / Published by:

Národní filmový archiv, www.nfa.cz

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv, Oddělení výzkumu
Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1

Iluminace je recenzovaný vědecký časopis. Redakce přijímá rukopisy na e-mailové adrese lucie.cesalkova@nfa.cz. / Iluminace is a peer-reviewed research journal. Submissions should be sent to lucie.cesalkova@nfa.cz.

Iluminace je tiskovým orgánem Národního filmového archivu a České společnosti pro filmová studia. / Iluminace is a publishing venue of the National Film Archive and the Czech Society for Film Studies.

Grafická úprava a sazba / Graphic design:

studio@vemola.cz

Tisk / Print: Marten, s. r. o.

Iluminace vychází 4× ročně. /

Iluminace is published quarterly.

Rukopis byl odevzdán do výroby v dubnu 2013. /

The manuscript was submitted in April 2013.

Cena a předplatné:

Cena jednoho čísla je 85,- Kč.

Roční předplatné pro Českou republiku
vč. poštovného:

Pro instituce a podnikatelské subjekty: 460,- Kč.

Pro fyzické osoby – nepodnikatele: 360,- Kč.

Pro velkorysé: 5000,- Kč (jako bonus může předplatitel získat sadu katalogu Český hraný film I–VI 1898–1993 v hodnotě 4.660,- Kč).

Předplatné zajišťuje Národní filmový archiv, produkční oddělení – odbyt publikací, Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1; e-mail: stepana.erhartova@nfa.cz, telefon: +420 226 211 865.

Prices and Subscription rates:

Each copy: € 17 (Europe) or US\$ 25.

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 Národní filmový archiv, produkční oddělení – odbyt publikací, Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1; e-mail: stepana.erhartova@nfa.cz, tel.: +420 226 211 865.

Iluminace je k dispozici také v elektronické podobě v licencovaných databázích ProQuest a Ebsco. / Iluminace is available electronically through ProQuest and Ebsco.

MK ČR E 55255; MIČ 47285

ISSN 0862-397X

© Národní filmový archiv

OBSAH ILUMINACE 1/2013

TÉMA: FILM A OPERA

ČLÁNKY K TÉMATU

Editorial

Friedrich Kittler: Dech světa. K Wagnerově mediální technice

Rose Theresová: Od Mefistofela k Mélièsovi. Spektákl a narativ v opeře a raném filmu

Ivan Klimeš: Nezvalova Prodanka

Martin Ledvinka: Televizní opera v ČST. Mezi mediací a tvůrčím činem

ROZHOVORY

Jan Hanzlík: Přenosy z Metropolitní opery nastavují latku českým divadlům

Rozhovor s Martinem Cikánkem

Jan Hanzlík: Alternativní obsah: Mít ve svém kině něco exkluzivního

Rozhovor s Malvínou Řezáčovou

HLASY Z PRAXE

Petr Szczepanik: Začínáme pořad od nuly.

Artový film na českém a evropském trhu z hlediska producenta

Rozhovor s Pavlem Strnadem

35029/2013/1

CONTENTS ILUMINACE 1/2013



10110941 Národní filmový archiv

MAIN TOPIC:
FILM AND OPERA

THEME ARTICLES

Editorial

Friedrich Kittler: World-Breath. On Wagner's Media Technology

Rose Theresa: From Méphistophélès to Méilès. Spectacle and Narrative in Opera and Early Film

Ivan Klimeš: Nezval's *The Bartered Bride*

Martin Ledvinka: Television Opera on Czechoslovak Television. Between Mediation and the Creative Act

INTERVIEWS

Jan Hanzlík: Broadcasts from the Metropolitan Opera Redefine Czech Theaters

An Interview with Martin Cikánek

Jan Hanzlík: Alternative Content: Something Exclusive in Your Cinema

An Interview with Malvína Řezáčová

FILM INDUSTRY VOICES

Petr Szczepanik: Starting from Scratch Every Time.

Art Film on the Czech and European Markets from a Producer's Perspective

An Interview with Pavel Strnad