

šedesátých let končí její procesuální pojetí založené na melodicko-harmonické konstrukci. Tvůrci začínají pracovat s jednoduššími hudebními segmenty, které včleňují do celkové zvukové partitury, vzrůstá důraz na sonoristickou stránku hudby. Zajímavý je rovněž číselný údaj o spolupráci slovenských filmařů s českými skladateli. Například v letech 1962 – 1969 figurují čeští skladatelé u 22 slovenských filmů z 58 (z toho Zdeněk Liška u 9). Z textu je patrná hluboká znalost materiálu; autor rovněž těžil z osobních kontaktů s řadou slovenských skladatelů.

K tématu filmové, resp. televizní hudby přispěla ve sborníku také **Nada Földváriová** statí *Filmová hudba v dialógu* (s. 113 – 116). Je to působivá analýza hudby Zdenka Lišky k televiznímu filmu Stanislava Barabáše *Krotká*. Autorka zde dokládá schopnost hudby být partnerem ostatním složkám, vstupovat s nimi do vzrušujícího, složitého vztahu.

Jestliže předcházející příspěvek můžeme chápat jako doplněk studie Lexmannovy, pak stať **Jozeфа Macka Slovák na Barrandově, Francúz na Kolibe** (s. 119 – 132) svým „exkluzivním“ tématem jako by z rámce sborníku vybočovala. Macko zde přichází s jakýmsi dvojportrétem režisérů – Jána Kadára a Alaina Robbe-Grilleta. Již samo vymezení tématu je problematické, skoro se zdá, že jedinou motivací k němu byla stylistická hravost názvu. Autor sice slibuje řešit problém, nakolik jsou filmy těchto tvůrců součástí slovenské kultury či nikoliv (proč právě jen těchto dvou?), případně nakolik se v nich projevil slovenský živel, ale to jsou otázky do značné míry akademické a snahy zodpovědět je se nejednou obracejí proti autorovi. (Například Slovák Vlado Müller prý vnesl do role ředitele Kudrny v *Obžalovaném* vzdorovitost, typickou pro slovenský živel, kterou u literární postavy v předloze Česky Lenky Haškové nenalezneme.) Nicméně Mackovy obsahové analýzy nepostrádají – zvláště v případech tvorby Robbe-Grilletovy – pronikavost.

Celý sborník uzavírá studie **Martina Šmatláka** *Televízna filmová tvorba (roky šesdesiate)* (s. 135 – 141). Jde o záslužné upozornění na stále ještě opomíjenou sféru tvorby a o základní uvedení do celé problematiky. Na slovenský televizní film šedesátých let autor pohlíží jako na alternativní novou vlnu a snaží se dobrat příčin jeho prudkého uměleckého vzestupu. Nalézá je ve společensko-kulturním kontextu, v přílivu výrazných osobností s filmařskou zkušeností a v institucionálním zázemí televizní filmové tvorby.

Historikové slovenského filmu mají velikou výhodu v tom, že se zabývají malou, relativně snadno zmapovatelnou kinematografií. Jednotlivec může zhlédnout všechny filmy a není odkázán na práci s tu více, tu méně reprezentativním vzorkem. V tomto faktu je však skryto také úskalí neadekvátních zobecnění. Například počet vyrobených filmů v padesátých letech je tak nízký, že o různých trendech či proudech lze u nich hovořit jen s krajní opatrností. Sborník *Slovenský hraný film 1946 – 1969* byl s ohledem na potřeby veřejnosti pojat extenzivním způsobem. Další kroky slovenské filmové historiografie budou nejspíš mířit hlouběji. Tato orientace si už ovšem vyžádá intenzivnější metodologickou sebereflexi.

Ivan Klimeš

František Cvrk – Hana Slavíčková: Historie kin na Děčínsku.

Část I. – Počátky kin do I. světové války.

„Děčínské vlastivědné zprávy“ 1992, č. 1 – II, s. 3 – 21.

Banální konstatování, že místem, kde se film setkává se svým publikem a bez něhož by tedy filmové umění bylo nemyslitelné, je biograf, může sice na tváři čtenáře vyvolat lehký úsměv, mělo by však vést k hlubšímu zamyšlení nad dosavadním stavem studia dějin naší kinematogra-

fie. Vývoj kinofikace stojí totiž dosud mimo pozornost většiny filmových historiků, a přece právě hustota sítě kin podmiňovala kultivování recepce filmového díla, zjemňování diváckého vkusu, diferenciaci publika a vytvářela tak podmínky pro tvorbu náročnějších a experimentálních děl, které posunovaly vývoj filmového umění kupředu. Nešlo však jen o tyto základní předpoklady cesty filmu za divákem; budování stálých kin, způsob jejich vybavení atd. byly i důležitým faktorem společenské a kulturní emancipace kinematografie, podmínkou její závratné kariéry, vedoucí od jarmareční atrakce až k získání jedné z nejprestižnějších pozic společenského života moderní doby. Asi bychom jen těžko hledali výmluvnější doklad tohoto prudkého vzestupu, než je srovnání pouťové boudy s „pohyblivými obrázky“ z přelomu století a honosného „kinopaláce“ dvacátých let. Na tomto poli tedy ještě čeká množství práce jak na historiky filmu, tak i na historiky kultury.

Recenzovaná studie o počátcích kin v děčínském regionu pak může být v tomto ohledu považována přímo za vzor. Autoři, pracovníci děčínských archivů (státního a okresního), v ní podrobně sledují dvě hlavní linie šíření filmu ještě před vznikem sítě stálých kin – v podstatě jednorázová vystoupení kočovných biografů na jedné straně a na straně druhé pravidelné filmové programy zábavních podniků v rámci nejružnějších výstav. Pro tato filmová představení již byly stavěny speciální budovy, které autoři považují za předstupeň stálých kin v dnešním slova smyslu.

Na Děčínsku, které bylo bohatou, průmyslově rozvinutou oblastí, se s prvními kinematografickými představeními setkáváme poměrně brzy – ve Varnsdorfu 4. listopadu 1896 v hotelu „Zur Stadt Wien“ a o čtrnáct dní později i v samotném Děčíně, tentokrát pro změnu v hotelu „Stadt Prag“.

Biograf byl také jednou z hlavních atrakcí hospodářské a zemědělské výstavy konané v Podmoklech v létě 1897, kde se pořadatelům podařilo zajistit pro účinkování firmu známého berlínského průkopníka filmu Oskara Messtera. Dochovaná korespondence o obchodních podmínkách, finančním zajištění, uplatňovaných bezpečnostních opatřeních atd., je pravděpodobně jedním z prvních známých dokladů o počátcích filmového podnikání u nás. Messterův podnik zaznamenal obrovský úspěch: „Každý návštěvník je očarován scénami ze života, takže bezděčně se cítí být do nich vtažen, a je osálen živými ději na plátně před ním,“ psaly tehdejší podmokelské noviny. Z jiné zprávy pak dodnes vane dobové okouzlení možnostmi technického pokroku, který měl už tak brzy ukázat svou odvrácenou tvář; fakt, že šlo o promítací aparát s vlastním elektromotorem, vedl jednoho z novinářů ke konstatování, že kinematograf je „nejlepší atrakcí výstavy, která dokumentuje rychlý rozvoj tohoto oboru, neboť aparát na výstavě instalovaný spájí všechny pokrok“.

I na jiných místech se setkáváme s hojnými citacemi dobové inzerce, které studii dodávají dobový kolorit a zároveň zprostředkovávají poznání způsobu, jímž filmové umění vstupovalo do širšího povědomí. Např. zpravodaj děčínských novin doporučoval shlédnutí biografu, kde není předváděna „žádná jednotlivá miniaturní figurka, nýbrž desítky, ba stovky osob v přirozené velikosti se objevují najednou a pohybují se jako skutečně živí lidé“. Zdá se, že filmová reklama ani za uplynulých takřka sto let neuznala za vhodné příliš měnit svůj styl.

Počátkem 20. století se již biograf stává běžnou záležitostí a v době ohraničené léty 1910 až 1912 dochází k rozmachu stálých „kinematografů“, na němž se kromě děčínského panstva (resp. správy thunovského pivovaru) podílel především děčínský starosta a filmový nadšenec Friedrich Leinweber. To už se ovšem jednalo o kino s denním provozem a obdobně tomu bylo i v Podmoklech na protilehlém břehu Labe.

Návštěva kina byla už před první světovou válkou společenskou událostí. V kině bylo podáváno občerstvení a děčínské archivní fondy obsahují zajímavé dokumenty i o sporech majitelů kin se Společenstvem výčepních a hostinských, jež na provoz bufetů v kinech hledělo s nelibostí. Tyto konkurenční spory rozhodovalo v poslední instanci až pražské místodržitelství. Leinweber proto

vybavoval své biografy automaty na limonády, pivo, vína a likéry – tedy zařízeními, o nichž mohou dnešní návštěvníci českých biografů jen snít. Vynikající dokumentační přílohou k těmto pasážím jsou fotografie exteriérů i interiérů tehdejších děčínských kin (včetně honosného foyeru se zmíněnými automaty).

Starosta Leinweber provozoval ještě před válkou i představení „zvukových filmů“; šlo o kombinaci filmové projekce se zvukem reprodukováným z gramofonových desek (k první takové produkci došlo 8. listopadu 1913).

Stranou pozornosti autorů nezůstávají ani programy průkopnických biografů; zajímavé přitom je, že již v této době na Děčínsku vznikají první „regionální snímky“ – většinou propagující místní přírodní krásy. Pokud jde ovšem o provenienci většiny předváděných filmů, patřilo Děčínsko pochopitelně do sféry především německých půjčoven.

Podrobná historická práce založená na primárních archivních pramenech tak dává nahlédnout do každodennosti počátků kinematografie v českých zemích a lze si jen přát, abychom se brzy dočkali jejího pokračování. Zároveň by měla být výzvou ke zmapování dalších regionů. Lačka je přitom nasazena značně vysoko.

Jiří Rak

Joseph Goebbels: Deníky 1938.

Dialog, Liberec 1992, 291 s.

Přestože podstatná část deníků Josepha Goebbelse byla publikována již dříve (např. Joseph Goebbels, *Tagebücher in fünf Bänden 1924 – 1945*, 2. Aufl., R. Piper, München 1992), jejich nejvýznamnější pasáže zachycující hlavní události dějin Třetí říše a druhé světové války (zavraždění E. Röhma, „anšlus“ Rakouska, Křišťálovou noc, rozbití Československa, pakt Ribbentrop – Molotov, atentát na A. Hitlera 20. 7. 1944) se dostávají na světlo až nyní, po uvolnění z moskevského státního archivu. Anglický historik David Irving připravil z těchto částí k vydání Goebbelsovy deníkové záznamy z roku 1938 a jejich českou verzi vydalo liberecké nakladatelství Dialog.

Goebbelsovy deníky z roku 1938 nepřinášejí nová fakta, neboť dějiny tohoto období jsou bohatě zdokumentovány, ale dotvářejí výsledný Goebbelsův obraz a dokreslují fungování nacistické mašinerie. V prvním plánu obsahují Goebbelsovy reakce na události roku 1938 odhalující skryté motivy nacistických politických akcí a podstatu Hitlerovy politiky, jejíž základní snahou v této době bylo dodat zdání legitimacy i nejbrutálnějšímu porušení mezinárodního práva. V druhém plánu pak vypovídají o Goebbelsově osobnosti a jeho postavení v rámci nacistické stranické a státní hierarchie.

Joseph Goebbels se ve svém deníku stylizuje do podoby, v jaké ho má vidět budoucnost. Zdůrazňuje proto svůj podíl na řízení nacistického státu a snaží se vyvolat dojem nepostradatelnosti v řadách nacistického hnutí. Do popředí staví svoji úlohu vrchního říšského propagandisty pečujícího o „duševní zdraví“ německého národa. Zřetelně je tato skutečnost v Goebbelsově deníku zastoupena v jeho péči o ideovou a rasovou čistotu Němců realizující se v dohledu nad německým uměním. Goebbels zde vystupuje jako důsledný koordinátor kulturní a umělecké činnosti, jejímž cílem bylo ovládnutí širokých vrstev německého obyvatelstva nacistickou propagandou.

Velký význam přikládal Goebbels v tomto směru filmu, který se tak stal jednou z převodových pák působení nacistické propagandy na obyvatelstvo prostřednictvím ideologického schématu národ – rasa – vůdce. Pro takovéto pojetí filmu byly vytvořeny předpoklady již v době