

ROZHOVOR O FILMU S ROMANEM JAKOBSONEM

Adriano Aprà – Luigi Faccini

Než přistoupíme k obecnému problému – totiž jaká je vaše dnešní pozice vůči filmu, zvláště vzhledem k Vašemu článku z roku 1933 a k současnému studiu filmové lingvistiky – rádi bychom poznali Vaše názory jako filmového diváka. Chodíte často do kina?

Ano, daleko častěji než do divadla. Když se náhodou dozvím, že v některém kině v Cambridgi, v Bostonu nebo i dále v okolí se znovu dává nějaký film bratří Marxů, obětuji konferenci nebo univerzitní přednášku a jdu se na něj podívat. Opravdu se musím přiznat, že pro mne jsou bratři Marxové jedním z nejzajímavějších fenoménů v dějinách moderního filmu. Je škoda, že o nich nebyla nikdy napsána nějaká analýza. Bylo by neobyčejně zajímavé udělat srovnání Chaplina a bratří Marxů jako dvou etap satiry, dvou etap filmové komedie. Často opakuji, že kdybych byl mladší, pokusil bych se napsat monografii s tímto tématem.

Není snad taková analýza obtížná proto, že u bratří Marxů převládá slovní komika?

Nevím, zdali je to ten důvod, nebo jestli je to spíš přítomnost tolika prvků dada, nadreálných, iracionálních, což vyžaduje, aby o tom diskutovali velice zasvěcení lidé. Pravda, bylo napsáno hodně zajímavých věcí o avantgardních filmech, o rozmanitých formách filmového experimentování, ale šlo vždycky o experimentaci takříkajíc daleko organizovanější, daleko teoretičtější, daleko víc „à thèse“, zatímco v případě bratří Marxů překvapuje právě novost, intenzita zcela originální a možno říci elementární struktury.

Snad je zde také fakt, že komika bratří Marxů není nikdy vázána na komediální režii. Je známo, že jejich režiséři byli jenom řemeslníci, s výjimkou Leo McCareye, který ovšem režíroval jedno z jejich nejlepších děl, Kachní polévku.

Přece jen myslím, že největší film bratří Marxů jsou *Psí suchary*. Vzpomínám si, že když za války Claude Lévi-Strauss viděl ten film v jednom malém kině v New Yorku, telefonoval mi (a jemu se málokdy stalo, že na něj nějaký film opravdu zapůsobil). „Ale to je ohromné, fantastické,“ říká mi. „Copak to není ta nejkrutější satira, jakou si můžeš představit?“ Pak se vrátil do kina a já ho chápu, protože je to opravdu překvapující film.

Nicméně Kachní polévka patří k nejostřejším satirám na válku, jaké kdy vznikly. Před chvílí jste nadhodil možnost srovnání mezi Chaplinem a bratry Marxovými. Nedávno jste uvedl Chaplina jako příklad metaforické kinematografie, v protikladu k metonymické kinematografii Griffithově.¹⁾ Jak tento problém vidíte dnes?

Zpočátku, když se film začal osvobozovat od divadelní tradice – v dílech Griffitha a jiných – šlo především o rozvinutí nesmírných možností, jež otevírá metonymie. Později, když se film potvrdil jako nezávislý, bylo možné zavádět také prvky, které jsou takřikajíc druhotné, komplexní, které vyžadují rozsáhlejší reorganizaci filmové látky – jako je právě metafora. Tehdy o to existovaly různé pokusy, a nejen u Chaplina. Daleko více metaforické jsou filmy Ejzenštejnovy. Rád bych vás při této příležitosti upozornil na Ejzenštejnovy spisy o filmu, které teď vycházejí. Najdeme tam myšlenky, pasáže, jež ukazují, že Ejzenštejn byl nejen geniální tvůrce na poli kinematografie, ale také velký odborník, teoretik a historik filmu a umění. Skvělé je kupříkladu jeho srovnání mezi Chaplinem a Dickensem. Bohužel tato studie byla publikována ve zkrácené verzi; bylo tam nejen srovnání s Dickensem, ale i další, ještě hezčí srovnání s Joycem. Doufám, že bude možné vydat i tuto část.²⁾

Chaplinovo jméno jako příklad metaforické kinematografie nás překvapilo. Rozvíjení příběhu u Chaplina se nezdá odlišné od toho, jaké nacházíme u Griffitha. Příklad Ejzenštejnov je daleko zřejmější.

Ale jak bychom nerozeznali metaforický styl v Chaplinově *Zlatém opojení*, které je napěchované proměnami? A pak je tu jeden Chaplinův docela metaforický film, který někteří kritikové považují za nepodařený, ale který ve skutečnosti představuje velice zajímavou zkušenost – a to jsou jeho autobiografická *Světla ramp*.

Je překvapivé, že jej považujete za metaforický...

Ale ano, rozvíjí se ve dvou rovinách, které jsou navzájem v úplně metaforickém vztahu. Na jedné straně realita, na druhé straně sen. Je tu zajímavé, že sen se vždycky

-
- 1) „Už od filmů D. W. Griffitha se filmové umění so svojou veľmi vyvinutou schopnosťou mení uhol, perspektívu a ohnisko snímok rozlúčilo s tradíciou divadla a začalo používať predovšetkým nevídanú pestrosť synekdochických detailov a metonymických spôsobov vôbec. Vo filmoch Ch. Chaplina sa tieto prostriedky nahradili novou, metaforickou »montážou« so svojimi presahmi – filmovými prirovnaniami.“ Cit. dle: Roman Jakobson, *Lingvistická poetika*. Bratislava 1991, s. 89 – 90. Jakobson v poznámce k citované pasáži odkazuje na knihu: Béla Balázs, *Theory of the film*. Londón 1952; slovenské vydání: Béla Balázs, *Film. Vývoj a podstata nového umenia*. Bratislava 1958. – Výraz „presah“ v citovaném překladu (z angličtiny) zřejmě není zcela přesný; vzhledem k francouzské citaci v originále rozhovoru („fondus-superposés“) a ke kontextu se nejspíše jedná o „prolínavé překrývání“. Studie *Metaforické a metonymické póly*, z níž se cituje, vyšla původně jako V. kapitola knihy: Roman Jakobson – Morris Halle, *Fundamentals of Language*. The Hague 1956, s. 76 – 82.
- 2) Jakobson zde zřejmě směřuje dvě Ejzenštejnovy stati. Jednak jde o studii *Dickens, Griffith i my*, napsanou v Alma-Atě 1941 – 1942 a publikovanou poprvé ve sborníku *Amerikanskaja kinematografija: D. U. Griffith*. Moskva 1944, s. 39 – 88, autorem opravenou v roce 1946 pro knihu se zaměřeným názvem *Tri mastěra*, jež nikdy nevyšla. Český překlad *Dickens, Griffith a my* in: Sergej Ejzenštejn, *Kamerou, tužkou i perem*. 2. vyd. Praha 1961, s. 387 – 451. Text obsahuje narážku na problém „vnitřní řeči“ (c. d., s. 447), ale o Jamesu Joyceovi se nezmiňuje. – Na druhé straně pak jde o dlouhý článek o Chaplinovi *Charlie the Kid*, datovaný (1937) a 1943 – 1944. Český překlad in: S. Ejzenštejn, c. d., s. 195 – 229.

podává trochu parodicky anebo že přejímá motivy z raných Chaplinových filmů a také že vedle Chaplina hrají jeho někdejší druhové. *Světla ramp* je film, který klade problém metafory víceznačným způsobem, což je hluboce spjato s Chaplinem. Najdeme zde symbolismus a současně jeho parodii. Vzpomínáte na scénu, kde Chaplin – velmi parodicky – poskytuje klíč k filmu, když říká „No ovšem, doktor Freud“? Jde o symboly, které lze analyzovat freudovsky, a zároveň je považovat za parodii. A potom, když chcete krásný příklad filmu, kde metafora hraje prvořadou roli, stačí pomyslet na díla japonské kultury, která patří k nejvíce metaforickým: na *Rašomon*, který předkládá různé pohledy na stejnou událost, a též na *Bránu pekel* a mnoho jiných.

Jak tento problém kladete u novějších filmů?

Metaforickým filmem od začátku do konce, kde mizí rozdíl mezi metaforou a metonymií, je *Loni v Marienbadu*. Považuji ho za velmi zajímavý pokus. Sami autoři v jednom článku o svém filmu ostatně vyjádřili několik myšlenek na toto téma.

Co můžete říci o metonymii?

V zásadě filmová montáž (stříhová skladba) vždycky nutně implikuje metonymii. Montáž je především soumeznost, styčnost, je to nejpropracovanější použití styčnosti. Ale některé nedávné diskuse směřují k odpoutání se od této čistě metonymické tendence. Když se začneme ptát, zdali montáž je ve filmu to nejdůležitější, vzniknou další problémy. Tady musím říci, že ačkoli jsem sám zavedl tuto opozici, tyto dva polární pojmy – styčnost a podobnost – dnes bych tuto opozici formuloval jako hierarchický rozdíl: Má převládat styčnost anebo podobnost? V každém umění musí být ve skutečnosti přítomné oba prvky současně, metonymie i metafora. V básnictví například neexistuje metonymie, každá styčnost je vždycky nutně – skrze samotný fakt veršové struktury – chápána jako podobnost. Problém je pouze vidět, která ze dvou hodnot zaujímá dominantní postavení.

Můžete uvést některé příklady metonymických filmů?

Všechny filmy dokumentární nebo blízké dokumentu jsou z definice spíše metonymické než metaforické.

Zdá se, že americkou kinematografii jako celek a sovětskou kinematografii zvukového období můžeme považovat za dominantně metonymickou.

Aniž bych chtěl příliš generalizovat, řekl bych, že mnohé tyto tendence se setkávají, ano, ve vývoji sovětské a americké kinematografie. Zatímco naopak v kinematografii francouzské, italské, japonské, skandinávské jde o tendenci protichůdnou.

Sovětští teoretikové třicátých let stavěli proti sobě prozaický a poetický film, který identifikovali s tvorbou Ejzenštejna, Dzigy Vertova, Dovženka, Pudovkina. Je vám toto rozlišování blízké?

Ano, velice blízké. Co říkáte, je nepochybně přesné. Musím jen dodat, že mám trochu obavy: domnívám se, že velmi často ta opozice mezi metonymickou a metaforickou tendencí degeneruje do jiné opozice – mezi filmem nízké a vysoké kvality. Próza v sovětské kinematografii z období kultu osobnosti měla vskutku dosti nevalnou kvalitu.

Domníváte se, že filmová metonymie má sklon přijímat skutečnost takovou, jaká se předkládá, zatímco metafora předpokládá zaujetí stanoviska vůči této realitě?

Nikoli. Myslím, že jakmile existuje nějaký film, je tu *dekupáž* (rozzáběrování), a deku-páž je transformací. Ve filmu nutně existují dvě věci: výběr a kombinace, což je mon-táž (stříhová skladba). Nemůžeme tedy opravdu hovořit o realitě jako takové – to je realita přístrojů, které přistanou na Měsíci a fotografují automaticky jakoukoli věc. Ve filmu neexistuje skutečnost jako taková.

Souhlas, ale stylisticky může režisér směřovat buď k fotografickému přijetí skutečnosti, anebo k jejímu popírání.

Je faktem, že umělci, teoretikové nebo prostě diváci často interpretují metonymické umění jako realismus. Nevím, jestli znáte můj text o realismu v umění.³⁾ Připomínám rozličné koncepce realismu, které se navzájem velmi liší, a podle jedné z nich je umění tím více metonymické, čím je realističtější. Jde o konvenci, která platí stejně jako některá jiná.

Co si myslíte o opozici mezi „filmem-jazykem“ a „filmem-řečí“, kterou formuloval Christian Metz? Myslíte, že je možné ve filmu nalézt minimální jednotky obdobné fonémům?

Mám za to, že jde o koncepce, jež odpovídají určitým historickým etapám. V období, kdy je divák zvyklý členit film na minimální prvky, může se režisér nového filmu zříci důrazu na analýzu tohoto typu, a může hledět, aby si divák zvykl na velké jednotky filmové promluvy. Pakliže je divák naopak zvyklý právě na tyto velké jednotky, bude nezbytně následovat nová analytická tendence. V poezii se odehrává přesně totéž: existuje poezie, která operuje především syntetickými prvky, strukturou věty v její celistvosti; a existuje poezie, která v podstatě zpracovává jemnější prozodické prvky. Nedá se říci, že tu je protiklad mezi pravdou a chybným postojem; jde prostě o dva komplementární momenty, a problém důrazu na jeden či druhý moment je daností umění, o které běží. Máme co činit se zřejmým dialektickým napětím mezi analýzou a syntézou.

Opravdu, Ejzenštejn svého času, stejně jako dnes Pasolini vytvářejí svou teorii filmového jazyka ve vztahu k existující kinematografii spíš nežli vzhledem k absolutnu.

Myslím, že velmi důležitá při analýze filmových tendencí, filmové struktury je nutnost brát v úvahu pozadí, *background*, zvyky diváka. Jaké to jsou filmy, na které je divák

3) Roman Jakobson, *O realismu v umění*. „Červen“ 4, 1921, č. 22, s. 300 – 304. Přetištěno in: Jurij Lotman (ed.), *Poetika, rytmus, verš*. Praha 1968, s. 46 – 54.

navyklý chodit? Na jaké formy je zvyklý? Když mu přineseme něco nového, toto nové je třeba přesně zhodnotit ve vztahu k takovým tradičním kódům. Jinak riskujeme, že porušíme analýzu, že se ocitneme v situaci toho německého badatele, který studoval kroužky afrických žen v jednom berlínském muzeu; divil se, že tyto kroužky jsou bílé, a zapomínal přitom, že je musí vidět ve vztahu k černému tělu.

Při analýzách strukturálního typu je velice důležité mít na zřeteli historické prvky. Právem, jsou totiž takoví, kdo vytýkají strukturalismu, například Lévi-Straussovi, že abstrahuje od dějin.

Myslím, že je poněkud primitivní vyčítat Lévi-Straussovi přílišnou abstraktnost při analýzách primitivní kultury. Podle mne je Lévi-Strauss ve své práci velice empirický. Teorie u něho jde ruku v ruce s fakty. Pokud u něho převládá typologie, neznamena to, že nevidí její vývoj. Jediný problém je tento: jaká je hierarchie hodnot? A vůbec, výtky adresované různým formám strukturalismu jsou zajímavé hlavně z hlediska psychologie polemiky. Vždycky se snaží vyčítat určitý aspekt, který přehánějí stůj co stůj. Když například vezmeme historii takzvaného „ruského formalismu“ jako celku: vidíme, že formalistům zejména vytýkali přílišný historicismus, to, že nevidí věčné hodnoty, abstraktní hodnotu umění, že tuto hodnotu vidí pouze jako novost, jako boj nových forem proti starým. Myslím, že všechny tyto jevy jsou navzájem ve vztahu *komplementarity*, abych použil pěkný výraz dánského fyzika Nielse Bohra. Buď můžeme vidět věci pouze v daném okamžiku, anebo je naopak můžeme vidět v nutném vztahu k minulosti – jde jenom o dva aspekty všeobecnějšího vidění. Můžeme v nějakém filmu změnit úhel pohledu, zabírat stejnou místnost shora nebo zdola, zezadu či zepředu – nu, a stejně můžeme postupovat při vědeckém rozboru. Nemůžeme žádat, aby se všechno udělalo v tom samém okamžiku, aby to udělala stejná osoba v téže práci.

Co si myslíte o uplatnění lingvistických a sémiotických studií ve filmu?

Začal jsem chodit do kina daleko dříve, než jsem pochopil, co jsou sémiotické problémy. Ale potom, co mě začal zajímat problém vědy o znacích, teorie znaků, kdy jsem viděl, že právě to je podstatný problém moderní vědy, kdy jsem viděl, že jazyk je pouze jedním ze znakových systémů a že lingvistika je jen jednou oblastí sémiotiky, film mě živě zaujal jako zvláště důležitý znakový systém. Nemohl bych si představit nějakou sémiotickou práci, která by se nestarala o film. Myslím, že film klade úplně fascinující problémy. V mém článku z roku 1933, pokud se nemýlím (už jsem ho dlouho nečetl) jsem se tázal, kdo objevil místo, jež zaujímá film mezi různými znakovými systémy. A provedl jsem srovnání s Mendělejevem, který teoreticky objevil různé prvky a dal jim místo v tabulce mnohem dříve, než byly objeveny v praxi. Takže – kdo tohle udělal pro film? Považuji svatého Augustina za prvního filmového teoretika. Ten ve své klasifikaci znaků tvrdí, že si lze představit nějaký znakový systém, kde se předmět stává znakem samotného předmětu: a to je film! Nedávno jsem o této věci dlouho diskutoval s jedním z nejlepších odborníků na sémiotiku umění, Meyerem Schapirem. Musím dodat, že film je velmi poučný, ale nepříliš komplexní z hlediska sémiotického rozboru. Snad zde vstupují do hry osobní důvody, to nevím. Osobně se domnívám, že nejobtížnější znakový systém je hudba. Ted' se jí hodně zabývám a pře-

četl jsem vše, co bylo napsáno o tomto problému, ale dosud jsem nenašel uspokojivou a jasnou odpověď. Někdy si říkám, že mi to připadá obtížné, protože jsem nikdy nehrál nebo neskládal hudbu, zatímco pro film jsem pracoval. U filmu se cítím víc ve své kůži: vím, co je montáž, co je dekupáž, co je kombinace z hlediska sledovaného účelu, z hlediska jejich významové hodnoty. V oblasti hudby působí mladý belgický badatel Nicolas Ruwet, který se nyní zabývá zejména problémem znaku v hudbě. Vztah mezi metonymií a metaforou je v hudební analýze velice důležitý, ale též velmi komplexní.

Myslíte v souvislosti s tím, co říká svatý Augustin, že je možné dojít gramatickou analýzou filmu až ke zmíněnému předmětu-znaku?

Znáte spisy Lva Kulešova? Jedna z jeho knih, *Iskusstvo kino*, je velmi známá, ale je daleko méně zajímavá – Kulešov byl tehdy v období, kdy byl nucen změnit některé věci... – nežli jeden jeho jiný text o teorii filmu, opravdu vzácný, na který se odvolávám ve svém článku z roku 1933 a který jsem dlouho nemohl nalézt. V tomto textu mluví Kulešov právě o posledních prvcích nebo posledních jednotkách filmu, a rozvíjí také jakousi binární teorii gest jako znaků, jež jsou navzájem v protikladu. Rozebírá všechno podle různých typů dichotomií. Právě v tomto textu se nalézá slavný příklad Mozžuchinovy tváře, nastřižené na tři různé záběry. Kulešov byl v tomto oboru mistrem; naopak jeho filmy jsou daleko méně zajímavé.

Co si myslíte o člancích, které napsali o filmu ruští formalisté, zvláště Ejchenbaum, Tyňanov, Kazanskij do sborníku Poetika kino?

Četl jsem je hned když vyšly, ale od té doby už ne. Už se nepamatuji na článek Kazanského; neměl jsem nic proti, ale také nic pro. Naopak si vzpomínám, že na mě zapůsobil článek Ejchenbauma a Tyňanova, i když jsem měl pár námitek vůči prvnímu z nich; ale na podrobnosti si už nevzpomínám. Oproti tomu články Šklovského o filmu mi všeobecně připadaly velmi povrchní. Nepamatuji se na jiné texty. Naopak si vzpomínám na dosti živé diskuse (dnes již mají archeologickou hodnotu) v Moskevském lingvistickém kroužku roku 1919 o tom, zda film je, nebo není umění. Pamatuji si, že zvláště Šklovskij a já jsme měli kladný názor, zatímco například Osip Brik, což byl přece neobyčejně inteligentní člověk, měl opačné mínění. Je možné, že tyto diskuse vyšly v aktech Kroužku. R. M. Cejtlinová říká ve svém svazečku o Vinokurovi, který byl tajemníkem Kroužku, že zápisy ze zasedání se nalézají v souboru Vinokurových rukopisů ve Státním ústředním archivu literatury a umění. O filmu existují četné zajímavé texty v prvním svazku Majakovského Spisů, velmi zvláštní věci z historického hlediska.

Znal jste Dzigu Vertova?

Osobně nikoli. Ale znal jsem jeho filmy, znal jsem kinoky. Tenkrát jsem viděl hodně filmů. Vzpomínám si, že jsem dokonce viděl první ruský futuristický film *Drama v ka-*

baretu futuristů č. 13 s Larionovem a Gončarovovou.⁴⁾ Další velmi zajímavý film, dnes bohužel ztracený, byla Majakovského *Spoutaná filmem*.⁵⁾ Vzpomínám na scénu, kdy malíř získá dívku a ona náhle zmizí ze všech filmových plakátů; je to film s obrovským množstvím událostí. Podle legendy by měl být v Americe, ale o tom pochybuji. Existuje též jeden Majakovského scénář, který považuji za znamenitý a o kterém jsem také psal: *Kak poživajetě?* (Jak se vám daří?), který bohužel nebyl nikdy natočen v důsledku byrokratického zásahu.

Při jaké příležitosti jste napsal článek z roku 1933?

Napsal jsem jej, když jsem sám pracoval pro film. Jeden z mých nejlepších českých přátel Vladislav Vančura – opravdu znamenitý spisovatel, originální novátor – napsal scénář k filmu, který měl veliký úspěch. Připravoval další film, a protože neměl čas se tím zabývat a já jsem neměl co na práci, navrhl mi, abych napsal scénář. Sám se spokojil s naznačením hlavních linií. Film se jmenoval *Na sluneční straně*. Pracoval jsem na něm s mladou folkloristkou z pražské univerzity Svatavou Pírkovou za účasti známého českého básníka Nezvala. Na scénáři jsme náramně pracovali. Tak jsem se naučil hodně věcí – také proto, že jsme se byli podívat na natáčení různých filmů nedaleko Prahy. Kromě toho se tenkrát konaly četné diskuse. Někteří mladí z avantgardy tvrdili, že zvukový film znamená konec kinematografie, protože její veliká originalita spočívá právě v němotě; říkali, že tu jde o nezbytnou synekdochu. Tehdy jsem oponoval této, chcete-li, reakční tezi a tvrdil jsem, že vztah mezi slyšeným a viděným ve filmu nesmí napodobovat vztah mezi tím, co vidíme a slyšíme ve skutečnosti. V tom článku jsem si kupříkladu představoval dialog mezi lidmi, kteří nejsou na plátně vidět, zatímco my vidíme úplně jiné věci. Článek nebyl původně napsán pro časopis, kde vyšel. Udělal jsem ho, protože Vančura chtěl vydat sborník statí o filmu, což se z nějakého důvodu neuskutečnilo.⁶⁾ Protože jsem už napsal svůj článek, napadlo mě dát ho do časopisu.⁷⁾ Myslím, že jsem také napsal v poznámce k textu, že to má být pro mne cosi jako „foršpan“ na obsáhlejší práci o filmové sémantice, kterou jsem neuskutečnil, protože jsem byl povolán na univerzitu a musel jsem se soustředit na problémy filologie. A potom náhlé změny programu mě přinutily vzdát se myšlenky rozšířit mé zkoumání na mimolingvistické jazykové systémy, zejména na moderní i staré malířství a na divadelní folklór.

Přeložil Jan Svoboda

4) Srov.: Angelo Maria Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*. Torino 1959, s. 242.

5) Srov. tamtéž, s. 250 – 254. *Zakovannaja filmoj*. Libretto scenarija, zapisannoje so slov L. Ju. Brik, ispolňavšej zaglavnuju rol v kartině. In: V. V. M a j a k o v s k i j : *Polnoje sobranije sočiněnij*. Tom XI - Pjesy i scenarii 1926 – 1930. Moskva 1936, s. 567 – 569. Cit. s. 569.

6) O chystaném sborníku srov. nepodepsanou zprávu: *Předpoklady českého filmu*. „České slovo“ 25, 10. 3. 1933, č. 59, s. 6: „K oficiálnímu otevření filmových továren na Barrandově vyjde publikace vynikajících činitelů z kruhů spisovatelských, uměleckých a odborných o otázkách filmu pod názvem *Předpoklady českého filmu*. Vyjde nákladem Melantricha. Pořadatelem knihy je Vladislav Vančura.“ (Pozn. překl.)

7) Roman J a k o b s o n, *Úpadek filmu?* „Listy pro umění a kritiku“ 1, 1933 – 1934, č. 2, s. 45 – 49. Přetištěno in: „Film a doba“ 35, 1989, č. 2, s. 84 – 86. (Pozn. překl.)

Roman Jakobson, *Entretien sur le cinéma*. „Revue d'Esthétique“ 26, 1973, č. 2-3-4: „Cinéma: Théorie, lectures“, s. 61 – 68. Původně vyšlo v italském časopise „Cinema e Film“ 1, primavera 1967, č. 2, s. 157 – 162.

Citované filmy:

Brána pekla (Džigoku-mon; Teinosuke Kinugasa, 1953), *Drama v kabaretu futuristů č. 13* (Drama v kabare futuristov No. 13; Vladimir Kasjanov, 1914), *Kachní polévka* (Duck Soup; Leo McCarey, 1933), *Loni v Marienbadu* (L'année dernière à Marienbad; Alain Resnais, 1961), *Na sluneční straně* (Vladislav Vančura, 1933), *Psí suchary* (Animal Crackers; Victor Heerman, 1930), *Rašomon* (Rašómon; Akira Kurosawa, 1950), *Spoutaná filmem* (Zakovannaja filmoj; Nikandr Turkin, 1918), *Světla ramp* (Limelight; Charles Chaplin, 1952), *Zlaté opojení* (The Gold Rush; Charles Chaplin, 1925).