

konce války především díky obrazu „rudých“ jako primitivních tvorů bez stopy lidskosti. Regelův článek je ovšem spíše exkursem do „politických“ dějin kinematografie než přímo ukázkou historické práce s filmem.

Závěrečná studie **Martina Loiperdingera** a **Klausa Schöneke** „*Die große Liebe*“ – *Propaganda im Unterhaltungsfilm* (s. 143–153) je věnována jednomu z nejnavštěvovanějších německých filmů z roku 1942, příběhu vztahu leteckého důstojníka a kabaretní zpěvačky odehrávající se v Německu, okupované Paříži, na severoafrických bojištích a v Itálii. Snímek líčí rozpor mezi vojenskou kázní a láskou, kdy nakonec žena pochopí velké poslání mužovo. Autoři, kterým zřejmě chybí zážitek socialisticko-realistických příběhů podobného druhu, se ponořili do sémantického rozboru „díla“, aby nakonec došli k překvapivému závěru, že intencí tvůrců bylo působit na ženy, které za války pochopitelně tvořily v Německu převážnou většinu diváků, a ovlivnilo je ve smyslu trpělivého snášení nepřítomnosti manželů a synů.

Celkem tedy lze říci, že sborník nechal stranou tu nejdůležitější stránku vzájemného vztahu filmu a historie, tj. formování společenského historického vědomí, poznání mechanismů jeho tvorby. Ctihodní autoři by si totiž museli přiznat, že v tomto ohledu mají největší význam opovrhované komerční velkofilmy, které rozhodujícím způsobem určují představu člověka dvacátého století o minulých epochách. (Z tohoto hlediska je velmi zavádějící obrázek na obálce knížky, představující Hanse Alberse jako Münchhausena, hotovícího se na dělové kouli doletět nad nepřátelské ležení.) Podrobné rozborů některých snímků nebo jejich jednotlivých scén, jejichž výsledkem bylo poznání skutečností mnohem snadněji zjistitelných pomocí jiných druhů historických pramenů zároveň prokazují, že i v poznání možností historického využití filmu je evropská věda teprve na počátku cesty.

Vrcholně inspirativní je naproti tomu pohled na možnosti přímého filmového zpracování historie, optimistická víra v zařazení filmu vedle historického článku či knihy. Zdá se, že právě tudy v budoucnosti „cesta povede“. Abychom ale nedošli k dalšímu vydání „hledání ztraceného času“, je třeba konečně otevřít a zpřístupnit filmové archivy a to je v českém případě zřejmě stále v nedohlednu.

Jiří Rak

Z počátků kinematografie

Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909 – 1914.

Uspořádal a komentářem doprovodil Jörg Schweinitz. Reclam-Verlag, Leipzig 1992, 471 stran.

Knih *Prolog vor dem Film* obsahuje 69 příspěvků německých intelektuálů (zejména spisovatelů), kteří v nich vyslovili své mínění o roli, jakou ve společnosti a kultuře pozdněvilémovského Německa začala hrát kinematografie. Tento nový vynález ztělesňoval nebo alespoň symbolizoval všechny jevy, které moderní styl života přinášel. Nové médium nemohlo předstírat, že závisí jen na uměleckém genu svých tvůrců, naopak neskrývalo, že funguje jednoznačně na tržním základě. „Bezuzdný materialismus“ byl uváděn do spojitosti s tím, že biografy plní diváci z nejnižších vrstev obyvatelstva. Filmy se je nesnaží zušlechtit a učinit vnímavými pro vysoké umění, stěžovali si kulturní teoretici, a místo toho se řídí podle primitivního vkusu masového diváka. S tím vším nakonec souvisel nový typ estetického vnímání, charakterizovaného odklonem od slovního vyjádření a zaměřeného na vizuální stránku.

K problematice filmu se vyjadřovali na jedné straně zejména příslušníci vzdělaných a mohovitých vrstev (jak se snažím přeložit obvyklý německý termín Bildungsbürgertum). Zpočátku reagovali s nezakrývaným znepokojením a nechutí a volali po zákrocích státní moci vůči této

pochybné a nebezpečné zábavě. Později se z nich formovalo „hnutí kinematografické reformy“ (Kinoreformbewegung), v jejímž rámci chtěli již částečně tolerované „lidové umění“ podřídit svým estetickým představám a ideologickým záměrům. Na druhé straně hledali svůj poměr k filmu i spisovatelé a další představitelé německého literárního života. Mezi nimi – přes výrazné výjimky – převažovali ti, které nové možnosti, jež kino nabízelo, upřímně zajímaly a téměř fascinovaly.

V diskusi o vývoji biografů hrál velkou roli také jejich vztah k divadlu, zejména tomu typu divadla, který se rovněž orientoval na diváka z předměstí velkoměst. V této souvislosti vzniklo mnoho představ (např. o fyziognomii herců), které se potom až do poloviny 20. století měnily jen nepatrně.

Vrcholu dosáhly diskuse o filmu v roce 1913. Filmový průmysl se po dobytí proletářského publika začal chystat na expanzi, která by mu získala i pozice v řadách měšťanstva. Tomu mělo sloužit i zvýšení prestiže a umělecké úrovně kinematografie zejména v podobě tzv. autorského filmu (Autorenfilm), adaptace děl významných autorů (Gerhard Hauptmann, Hermann Sudermann, Hugo von Hoffmannsthal či Arthur Schnitzler). Toto spojení „nejvyššího“ a „nejnižšího“ umění vneslo do probíhajících debat pochopitelně velké vzrušení.

Kniha je rozdělena na šest částí. První informuje o počátečních kontaktech zástupců německé kultury (např. Max Brod), s bizarním světem filmu. V druhé kapitole dostali slovo měšťanští pedagogové a reformátoři lidového vzdělání. Neměli z biografu vůbec radost. Obávali se sugestivní síly pohyblivých obrázků (ve shodě s tehdy neobyčejně oblíbenými myšlenkami Gustava Le Bona hovořili o „Massensuggestion“), konstatovali škodlivé účinky na mravnost, správné sociální a národní cítění (filmu vytýkali, že podněcuje k třídní nenávisti a propaguje neněmecké manýry). Filmoví tvůrci ani diváci takové názory ovšem nebrali na vědomí, a proto se původní principiální nepřátelství měnilo ve snahu najít podmínky, za nichž tento mohutný faktor vytváření společenského vědomí bude sloužit zvýšení „duševního a mravního zdraví lidu“. K danému tématu se vyjadřovali i sociální demokraté, pro jejichž pojetí kultury je typické, že v nechuť k filmu (který rovněž považovali za nástroj k ovládnutí mas) se většinou shodovali se svými měšťanskými protivníky. I zde však praxe zvítězila nad teoretiky.

I spisovatelé (např. Alfred Döblin, Peter Altenberg či Kurt Tucholsky), jak dokládá třetí část knihy, zaujímali ke kinematografii obdobná stanoviska a jejich odpor byl postupně vystřídán smířením. Každopádně byli pro tyto problémy velice vnímaví. Přes všechno okouzlení prostředky filmu ho však nebrali jako umění příliš vážně. Vehementně proti němu útočili ovšem jen zarytí konzervativci a avantgardisté.

Čtvrtá část knihy se zabývá vztahem mezi biografem a tradičními druhy umění. Jak se filmu obávali ti, jejichž činnost byla svázána s divadlem, dokládají např. četné zákazy divadelním hercům účinkovat ve filmu. Nakonec se opět prosadila jakási dělba funkcí – pro divadlo umění, pro film zábava. Existence filmu neovlivňovala jen divadlo. O tom, jak silně si tuto skutečnost uvědomovali spisovatelé, ukazuje 130 odpovědí na anketu o vlivu filmu na literaturu a knižní obchod. V této souvislosti se již objevily i představy o produktivním spojení mezi knihou a filmem, kdy čtenáři románu se půjdou podívat na jeho filmové zpracování a naopak ti, kteří byli nadšeni filmem, zatouží se setkat s jeho hrdiny i na stránkách původního díla.

V páté části je dokumentováno hledání specifického filmového stylu, který by odpovídal technickým možnostem nového média. To svědčilo o tom, že film už začal být pokládán za seriózní umění. Proto filmové premiéry začali sledovat i umělečtí kritici. Jejich prvním pokusům v tomto oboru je věnována poslední, šestá část.

Pozoruhodná antologie je doplněna pečlivě zpracovaným kritickým aparátem, citacemi, seznamem filmů, o nichž byla řeč, krátkými biografiemi autorů. Pro ty, kteří se chtějí dějinami filmu zabývat, představuje nepochybně potřebný vzor.