

*Edice a materiály***Československé filmy na Mezinárodní přehlídce filmového umění
v Benátkách 1932 – 1941****1. Několik poznámek úvodem**

Československá kinematografie měla v Benátkách kvalitní zastoupení už od roku 1932 (Plickův dokumentární film *Po horách po dolách*) a poté se na Lidu objevuje pravidelně s výjimkou roku 1942, posledního ročníku před dočasným uzavřením festivalu.¹⁾ Během devíti ročníků v letech 1932 – 1941 je na benátském festivalu uvedeno jednadvacet celovečerních a deset krátkých filmů z Československa. Tedy počet nikterak závratný v porovnání s jinými národními produkcemi, přesto však pozoruhodný vzhledem k celé řadě nepříznivých okolností. Valná část československé produkce čítající asi čtyřicet filmů ročně benátským požadavkům nevyhovovala, kromě toho mezi italskou a československou stranou neexistovaly před vznikem benátských přehlídek vzájemné kontakty ani ve výrobní ani v distribuční oblasti. Nemluvě o tom, jak obtížně se československé filmy uplatňovaly na zahraničním trhu z příčin jazykových a kulturních.

Československá účast v Benátkách tedy zpočátku probíhala ve znamení něčeho neznámého a teprve v průběhu let nabývá nových forem a nových významů. Přístup italských publicistů k československým filmům, stejně jako ke kulturním a politickým tendencím, které tyto filmy zprostředkovávaly, se během let měnil, vyvíjel se celkový obraz československé kinematografie v italském tisku. Toto téma je ovšem heuristicky mimořádně náročné, a proto jsem se omezil na průzkum některých periodik, vyloučil jsem deníky a věnoval se pouze odbornému tisku.

Především je třeba upozornit na zřetelný rozdíl mezi obrázkovými týdeníky (*Cinema-Illustrazione*) a seriózními periodiky (*Lo Schermo*). První typ časopisu viditelně naráží na obtíže, jakmile má posuzovat malou kinematografii jako je československá. Neznámi autoři a herci, mizivé rozšíření filmů v Itálii a výrobní zázemí, které nemohlo čelit hollywoodské a italské konkurenci, způsobují, že pozornost takového tisku se obrací jinam. Na druhé straně časopis *Lo Schermo* se sice zabývá situací produkce v Československu, ale vzhledem k tomu, že jeho prvořadým úkolem je sloužit propagaci italského filmu, věnuje československým filmům jen omezený prostor.

Velký kvalitativní skok znamená vznik časopisů *Bianco e Nero* a *Cinema*. První z nich se detailně zaměřuje na benátský festival a přináší první kritické články i o jednotlivých československých filmech, druhý usiluje o co nejširší pohled na celou filmovou tvorbu a zařazuje obsáhlé informace také o československé kinematografii (informace se pochopitelně týkají převážně filmů, jež čtenáři znají buď přímo či z doslechu díky uvedení v Benátkách).

Postoj italského tisku k československému filmu tedy můžeme rozdělit do dvou etap: první tvoří léta 1934 – 1936, kdy se ještě neobjevují cílené a zevrubnější studie, nýbrž jen příspěvky, které vycházejí z toho, co přineslo úspěšné benátské vystoupení roku 1934. Často jsou to povrchní

1) Používám označení československá kinematografie, protože pod tímto názvem byla uváděna v Benátkách. Až do konce 2. světové války je československá produkce téměř výhradně soustředěna v Praze, a proto k jejímu pojmenování někdy užívám rovněž výrazu česká.

informace, které se ani množstvím, ani kvalitou nevyrovnají tomu, co vychází v druhém období, tj. v letech 1937 – 1941. Zrod časopisů Bianco e Nero a Cinema představuje ve vztazích mezi italským tiskem a československým filmem skutečný předěl.

2. Objev roku 1934

Na Biennale 1932 reprezentoval Československo pouze dokumentární snímek Karla Plicky *Po horách po dolách* (1932), jenž zůstal prakticky bez povšimnutí, nepočítáme-li poněkud chvatný soud F. Pasinettiho.²⁾ Teprve o dva roky později při druhém ročníku festivalu Československo upoutá pozornost italského i zahraničního tisku a vzniká řada příspěvků, které dodnes svědčí o síle tehdejšího objevu.

Filmy vybrané pro rok 1934 byly čtyři: dva dokumenty, *Zem spívea* (1933) od Karla Plicky a *Bouře nad Tatrami* (1933) Tomáše Trnky, a dva celovečerní filmy – díla, jež zanechala výraznou a trvalou stopu – *Extase* (1933) Gustava Machatého a *Řeka* (1933) od Josefa Rovenského.

Bezpochyby zlatým hřebem kolekce byla *Extase*, jež vyvolávala polemiky, které nesouvisely s kritikou díla jako takového, avšak udržovaly je ve středu zájmu. Ten se pak rozšířil i na ostatní československé filmy, v nichž kritikové rozeznávali obdobné prvky jako v Machatého filmu. Zpětně lze říci, že to byla šťastná shoda okolností, že všechny čtyři filmy byly před publikem, které by je samo nedovedlo uvést do souvislostí, promítány současně. Tyto filmy měly – přes pochopitelné rozdíly – přece jen něco společného, totiž venkovské prostředí, a mohly být čteny jako jeden text, jako jediná velká poéma o přírodě. Výsledkem bylo udělení společného poháru za režii celé československé kolekci, a to s odůvodněním, že „prokázala, že si zasluhuje zvláštní uznání za mimořádnou účinnost, dosaženou nejprostšími vyprávěcími prostředky, a za citlivé a spontánní uchopení přírody. Platí to pro všechny čtyři filmy (...), mezi nimiž jsou takové umělecké analogie, že mohou být ve svém celku chápány jako výraz skutečné národní školy.“³⁾

Ponecháme stranou otázky technické úrovně, přestože mají svou váhu, a upřeme pozornost ke dvěma hlavním otázkám: k motivu přírody, jak se objevuje zvláště v *Řece* a v *Extasi*, a k polemice vyvolané posledně jmenovaným filmem. Pojetí přírody v československých filmech se v Benátkách jevilo jako úplně nový prvek, v němž se obnovuje intimní splynutí člověka s přírodou. Československému filmu je přiznána schopnost vepsat do díla novou senzibilitu a otevřít tak možnost znovuoobjevení světa. Jako příklad ocitujme dva články:

„Machatého *Extase* je rovněž svým způsobem dokumentární dílo. (...) Obdivuhodné je ve filmu prapůvodní splynutí ženského aktu, louky, stromů, oblak, bez jediného zaváhání nebo zálibného prodlévání. Země, nebesa i tvorstvo splývají v jediné touze, v plnosti života; v *Řece* je tak dosaženo vrcholného výrazu nevinnosti a jímavosti.“⁴⁾

V článku podepsaném C. Pavolinim se dále mluví o „úžasné nehybnosti polední chvíle, v níž se zachvívají jen bříska ještěrek“ a o „kouzlu zarosených jiter, kdy je sladko smočit rozespálou tvář na vlhké haluzi.“⁵⁾ Slastný pocit z mokré větve na rozespálé tváři jistě nepotřebuje komentář, a tak uvedeme ještě pasáž, která článek uzavírá:

2) Francesco Pasinetti, *Cinema: la produzione tedesca*. „Il Ventuno“ 9. 10. 1932. Přetištěno in: F. Pasinetti, *L'arte del cinematografo*. Venezia 1980.

3) Srov. Flavia Paulon, *2000 film a Venezia: 1932 – 1950*. In: *Quaderni della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*. Venezia 1951.

4) Corrado Pavolini, *Primato dei paesi minori*. „Scenario“ 3, 1934, č. 9. Pokud jde o pravopis českých jmen, opravuji četné chyby vyskytující se v článcích.

5) Tamtéž.

„Bilance Bienále vykazuje hrozivé pasivum ‚konfekčního‘ filmu a imponující aktivum těch, které v sobě skrývají magickou sílu přirozených věcí.“⁶⁾

F. Pasinetti napsal jiný, vyrovnanější článek v němž dnes poznáváme jeden z prvních teoretizujících projevů tohoto benátského kritika:

„Režisér *Erotikonu* a *Nokturna* (bylo pro Bienále vyžádáno po úspěchu *Extase*, ale zatím nebylo dokončeno) vytvořil v *Extasi* film, v němž obraz, zvuk a vyprávění dokonale splývají v ucelené filmové harmonii. Obzvláště k ní přispívá pozorování detailu a syntetický popis prostředí, přičemž atmosféra obklopuje postavy a je s nimi navzájem důvěrně propojena.

Machatý v *Extasi* důkladně pochopil jeden z podstatných požadavků, jež bude musit zítřejší film splňovat a které jsou v jistém smyslu jen návratem k počátkům umění, to je interpretaci přírody ve vztahu k člověku, jehož nejpůvodnější a nejpřirozenější city Machatý zkoumá.

K podobnému výrazu dospěl i Robert Flaherty, jehož *Muž z Aran* představuje významný filmový počín.“⁷⁾

Cit a smyslnost v Machatého *Extasi* rozpoutaly kritické polemiky. Četní kritici oceňovali vysokou uměleckou hodnotu filmu proti skrovnější skupině těch, kteří film odsuzovali. Jestliže se první oháněli spontánním pojetím světa, o němž byla řeč výše, oponenti obviňovali film především z nemravnosti, neboť se v něm Hedy Kieslerová objevovala nahá, ale i kvůli scéně, v níž je naznačen milostný akt.

Celá aféra zajistila Machatému značné renomé. Byl pozván do Itálie k režírování filmu pod názvem *Ballerine* (Baletky), ale ten naprosto propadl. Nad Machatým, jenž byl ještě nedávno oslavován, se zavřely vody. Jediný, kdo si na něho vzpomněl, byl v roce 1943 jistý Piero Goduti (alias Giuseppe De Santis), jenž mu adresoval velice prudkou kritiku.⁸⁾ To byla poslední kapitola italského příběhu českého režiséra až do nového promítání, které po mnoha letech uvedl Ernesto G. Laura a později Claudio Basso.

Československá kinematografie nicméně zanechala v Benátkách hmatatelné důkazy své účasti – získala pohár, představila svůj portrét a vzbudila zájem. Následující roky ani plně nepotvrdily, ani nevyvrátily to, čeho bylo dosaženo roku 1934, bezesporu však doplnily další kameny do zatím pouze rámcové mozaiky, připravovaly cestu k uvážlivějším soudům italských publicistů.

3. Potvrzení, nebo zklamání?

Vedle Machatého na sebe v ročníku 1934 upozornil Josef Rovenský svou *Řekou* a ještě ve dvou následujících ročnících se do Benátek vrátil: v roce 1935 s *Tatranskou romancí* (1934) a roku 1936 s *Maryšou* (1935). Prostředí těchto filmů se od *Řeky* příliš nelišilo, avšak ani jeden neměl takový úspěch jako jejich předchůdce. *Tatranská romance* neměla kladný ohlas, *Maryša* získala alespoň čestné uznání. Kritika ji už nevnímala jako film „experimentální“, nezdůrazňovala ani způsob zachycení přírody. V Rovenského filmech vyzdvihovala pevnou dramaturgickou stavbu, kvalitu literární předlohy, herecké mistrovství. Ačkoli recenzenti stále vycházejí z názorového schématu vytvořeného před dvěma roky, jsou tentokrát nuceni používat odlišný kritický a výkladový aparát: *Maryša* je sice zasazena do podobného prostředí jako *Řeka*, liší se ale důrazem na kvalitu hereckého projevu a použitím literární předlohy.

6) Tamtéž.

7) F. Pasinetti, *Bilancio della Biennale*. „Cinema Illustrazione presenta“ 9, 1934, č. 36, s. 12 – 13.

8) Piero Goduti (Giuseppe de Santis), *Within the law*. „Cinema“ 8, 1943 (2. díl), č. 173 – 174, s. 126 až 127. Přetištěno in: Claudio Basso (ed.), *Gustav Machatý. L'eros ritrovato*. Cinemazero, Pordenone 1981.

V roce 1935 poprvé vstoupil na benátský festival také Martin Frič. Film *Hej rup!* (1935), kterým se uvedl, neměl však úspěch – pravděpodobně pro ideologizující zaměření, příliš progresivní na vkus tehdejších Benátek. Ale už v roce 1936 jeho *Jánošík* (1936), přestože nezískal žádné oficiální ocenění, byl velmi příznivě přijat tiskem, který zdůrazňoval režisérovo dokonalé zvládnutí použitých prostředků. Takto ho například hodnotí Giorgio Vecchietti v *Lo Schermo*:

„... daleko filmovější, to je dynamičtější a přitom jednodušší, je naproti tomu *Jánošík*... Film s lidovým námětem, v němž převládá hned tragika, hned zase fraškovitost, přičemž není narušena jeho výrazová svěžest. Scény Jánošíkova útěku, vzpoury a smrti patří k ryze filmovým klenotům: rychlý spád a dokonalé skloubení práce kamery s hudebním doprovodem.“⁹⁾

Jinde se zdůrazňuje Fričovo umění vyprávět bez použití dialogu, využívat plně možností kamery (podobné postřehy se dříve objevovaly v souvislosti s *Extasí*). *Jánošík* se v průběhu let stane úhelným bodem pro všechny, kdo v Itálii hovoří o československém filmu a někdy o filmu vůbec, jako v tomto případě:

„Po roce 1935 světová produkce obsahuje množství filmů, v nichž se zvuková složka považuje za dokonalou a úžasnou, ale jen málo je filmů, kde zvuk nabývá skutečně plastických hodnot s poetickým záměrem... Mezi nejpřesvědčivější patří mimo jiné *Denunciant* (1935) Johna Forda, Renoirovy filmy *Velká iluze* (1936) a *Člověk bestie* (1938) a *Jánošík* (1936) od Maca Friče...“¹⁰⁾

Článek, publikovaný čtyři roky po benátském uvedení filmu, nepsal nikdo jiný než mladý Michelangelo Antonioni společně s Giannim Puccinim.

Jánošík názorně zachycuje změnu kritérií, jež uplatňovala italská kritika. Ačkoli se nadále přítomnost krajiny a přírody v díle považuje za základní, zdůrazňují se už další, neméně důležité aspekty filmu – technické mistrovství, rytmus, střih, silná autorská osobnost se schopností vytvořit lidový film, a konečně výkony herců. Zvláště herectví se stává závažným aspektem hodnocení československých filmů, a to přestože jsou českoslovenští herci v Itálii téměř neznámí a nelze je začlenit do hvězdné sestavy.

Jánošík znamená upevnění pozic československého filmu na benátském festivalu a potvrzení jeho dobré úrovně, ale není oním velkým překvapením, jaké způsobily filmy ročníku 1934.

O ostatních filmech promítaných na festivalu v letech 1935 a 1936 nebyla v tisku prakticky ani zmínka. Připomínáme je pro úplnost. Vedle *Hej rup!* a *Tatranské romance* se v kategorii dlouhometrážních filmů v roce 1935 představil film *A život jde dál* (Václav Kubásek, 1935; v Benátkách uveden jako film Karla Junghanse a F. W. Kraemera) a o rok později se mezi krátkometrážními snímky objevil *Pražský hrad* (Alexander Hackenschmied, 1936) a film *Grotesky*, jehož režisér však nebyl nikde uveden.

Roku 1937 zopakoval svou účast Frič, byť filmem, který je považován za slabší (*Lidé na kře*, 1937). K němu se přiřadil jiný film, také ne příliš výjimečný, který však znovu přinutil kritiku zrevidovat dosud uplatňované kategorie. Jde o *Batalion* (1937), natočený Miroslavem Cikánem. Jakkoli na jedné straně Cikánův film ve srovnání s tím, co vznikalo v jiných zemích, nepředstavoval nic nového – námět čerpá z příběhu z devatenáctého století, odehrávajícího se na okraji pražské společnosti – byl však inscenován v městském prostředí a přinášel nečekané vypravěčské postupy vzhledem k představě, již jsme si o československém filmu utvořili dříve. Reakcí kritiků byla nejčastěji lhostejnost a z názorů těch, kdo se filmem zabývali, nelze vyčíst sourodé hodnocení. Cinemagazzino například zdůrazňuje kvalitu filmu, ale také naprostou absenci inovačních

9) Giorgio Vecchietti, *Venezia, quarta edizione*. „Lo Schermo“ 2, 1936, č. 9, s. 10 – 20.

10) Michelangelo Antonioni – Gianni Puccini, *Due lustri di sonoro*. „Cinema“ 5, 1940 (2. díl), č. 108, s. 437 – 440.

prvků.¹¹⁾ Naopak Bianco e Nero píše: Dílo je obzvlášť cenné pro svou lidskou hloubku, pro atmosféru podanou s vzácnou výrazovou silou a se schopností působivé syntézy... Volba záběrů, rozvíjení děje čistými a prudkými dojmy i občasné rozmělnování v některých popisných výjevech dodávají příběhu téměř impresiomistický charakter. Výkony všech herců jsou výtečné. Zvlášť pozoruhodná je kamera.¹²⁾

Příznačné je, že obě recenze se odvolávají na ruskou literaturu, jak v negativních souvislostech (Cinemagazzino) tak jako na prvek, který je s to film obohatit (Bianco e Nero). Italská kritika, která se věnuje jen vypravěčským strukturám prověřeným na vlastním publiku (naturalismu), je vyvedena z míry tváří v tvář dílu vycházejícímu z neznámé tradice. Vezmeme-li v úvahu to, co díky předchozím ročníkům festivalu z české kinematografie poznala, je nucena držet se k výkladových vrorců, které má k dispozici: jakési společné slovanské duše, což jí umožňuje odkazy na velkou epochu ruského románu, zvláště na Dostojevského.

Zásluhou rozmanitosti filmů uvedených během pěti let, rozmanitosti, jež dovoľovala pouštět se do artikulovanějších a propracovanějších výkladů než bezprostředně v roce 1934, je nyní připravena půda pro hlubší analýzu.¹³⁾ A jako by chtěl vyhovět této potřebě důkladnějšího poznání, festival roku 1938 zažil největší počet československých filmů ze všech ročníků: celkem deset dlouhometrážních i krátkometrážních, to je třetina z celkového počtu za devět let.

4. Přichází Vávra, zůstává Frič

Mezi pěti dlouhometrážními filmy roku 1938 hrál prim Otakar Vávra, filmař, který sice dlouho spolupracoval jako scénárista s Rovenským a natočil několik krátkých filmů, avšak v režii byl začátečníkem. Nicméně tři z pěti celovečerních filmů nesly jeho podpis: *Panensství* (1938), *Filosofova historie* (1937) a *Cech panen kutnohorských* (1938). Spolu s Vávrou se představili dva další režiséři, které už Benátky znaly: Martin Frič s *Hordubaly* (1938) a Miroslav Cikán se *Světlem, kde se žebra* (1938).

V kateogiri krátkých filmů přichází další benátský objev, Jiří Weiss, který se zúčastnil třemi filmy. Šlo však o objev jen částečný, jelikož zůstal téměř nepovšimnut, stejně jako nevyvolaly zvláštní ohlas ani *Honba za liškou* Rudiho Wilda a *Myšlenka hledající světlo* (1938) Karla a Ireny Dodalových.

Díky uvedeným pěti dlouhometrážním filmům, které poskytovaly širší přehled československé produkce posledních dvou let, se v tomto ročníku definitivně cosi změnilo na představě, již si kritika o této kinematografii utvořila. Odložila navždy interpretační modely vypracované po roce 1934, neboť se musila vypořádat s vyzrálou produkcí, v níž vznikla díla nejrozumnějšího typu – od filmu historického po film divadelní inspirace, s technikou záběrů výtečné úrovně (to byla trvalá přednost, která však teprve v průběhu let pozbyla rázu ojedinělosti) a která byla schopna dodat nejlepší filmy. Domnívám se, že Zlatý pohár ústavu LUCE, udělený *Cechu panen kutnohorských* za nejlepší film malých národních kinematografií, vrací české kinematografii místo, které jí v Benátkách náleží.

Zde je několik příkladů toho, co bylo při této příležitosti napsáno:

„(...) Ze čtyř československých plnokrevníků (*sic!*) se nejvíce sází na *Panensství*, jež v jazyce nám

11) *Accadde a Venezia*. „Cine Teatro Radio Magazzino“ 4, 1937, č. 27.

12) *La Quinta Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia – Film spettacolari: Batalion*. „Bianco e Nero“ 1, 1937, č. 9, s. 72 – 73.

13) Z roku 1937 pochází článek slavisty Renata Poggioliho, jenž se sice týká starších filmů, avšak podává jasnější a pronikavější rozbor než dosavadní pokusy; viz edice, s. 104 – 107.

přístupnějším znamená *Čistotu*, s Lídou Baarovou. Ale také *Svět, kde se žebra* (...) má výbornou úroveň.¹⁴⁾

„... Československo, jež bychom mohli označit jako velkou oběť Benátek (*sic!*). ... Nejprve jsme viděli *Panenství* Otakara Vávry, s Lídou Baarovou, Adinou Mandlovou, Jaroslavem Průchou a Ladislavem Boháčem; smutný a hluboký film, s lehkostí se vypínající k výšinám umění, jehož režie, herci a střih jsou vedeny pevnou rukou. Pak *Hordubaly* Maca Friče (...); také tento film je, ve svém detektivním ladění, výsostným dílem. Konečně *Cech panen kutnohorských* (...) vzbuzuje všeobecný zájem precizností provedení. Tedy tři filmy, jeden lepší než druhý, v nichž se dřívější sláva oprošťuje od některých výstředností, aby našla novou rovnováhu, z níž může vzejít další úspěch.“¹⁵⁾

Bianco e Nero pak českým filmům věnuje hned tři kritická hodnocení; v tom, které se týká *Cechu panen kutnohorských*, čteme:

„Jde zkrátka o film vedený zkušenou rukou, i když režiséra, přestože má za sebou další filmy, je třeba považovat za novou osobnost české kinematografie. Jestliže československý film objevilo benátské publikum a poté i američtí producenti, kteří před čtyřmi roky povolali Machatého do Hollywoodu, ovšem jen aby ho tam ponechali v nečinnosti, je možno tvrdit, že dnes dosahuje velmi vyrovnané technické i umělecké úrovně. (...) Práce kamery je výstižná. Ostatně českoslovenští kameramani měli vždycky úspěch.“¹⁶⁾

Uznání vyzrálosti československé produkce má i další význam, v druhém plánu: ukazuje možnost existence evropského filmu v konkurenci s americkým rivalem. V roce 1938 se ocitáme v předvečer války, Československo za několik týdnů po festivalu přijde o Sudety: napětí je značné a rovněž vztahy Itálie se Spojenými státy se prudce zhoršují. Rok 1938 je posledním, kdy se Spojené státy účastní festivalu. V tom okamžiku má prosazení evropského filmu ještě více než estetický a kulturní význam, má i velmi určitou vazbu politickou. K iluzi evropské produkce o rozdrčení hollywoodské *dream factory* se druzí rozmanité touhy zformované během let: je to cesta od určitého pocitu méněcennosti k vědomí vlastního kulturního bohatství, které ovšem 1938 vyúsťuje do poněkud zlověstné syntézy navozující představu evropanství ve znamení jedné rasy. Československo na Bienále 1938 upevnilo své postavení. Tři následující ročníky, kterých se zúčastnilo, nijak neoslabily tento dojem, který z VI. ročníku vyplynul.

5. Válečné roky 1938 – 1941

Během VII. ročníku Bienále už československé filmy jako takové neexistovaly. Koncem září 1938 se Hitler zmocnil Sudet. Krátce nato je Československo rozděleno na Slovenský stát a Protektorát Čechy a Morava, obsazený německými vojsky. Roku 1939 vystupuje na festivalu československá produkce pod značkou protektorátu. Přesto v reakcích italského tisku nepozorujeme žádné podstatné změny.

Filmy promítané v Benátkách v letech 1939 – 1941 sice často zůstávaly za očekáváním, avšak zásadní vliv na obraz utvořený roku 1938 neměly. Lze v nich vcelku snadno sledovat kontinuitu s tím, co bylo uvedeno na VI. benátském festivalu. Návaznost potvrzují i jména režisérů: v roce 1939 byla vedle *Tuláka Macouna* (1939) od Ladislava Broma, patřícího do „sociální“ linie

14) L. R a m o, *La corsa al Gran Premio di Venezia*. „Cinema Illustrazione presenta“ 13, 1938, č. 33, s. 5 – 7.

15) G. V. S a m p i e r i, *L'attivo di Venezia*. „Lo Schermo“ 4, 1938, č. 10, s. 17 – 18.

16) *La Sesta Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia – Film spettacolari: Cech panen kutnohorských*. „Bianco e Nero“ 2, 1938, č. 9, s. 42 – 44.

v československé kinematografii, uvedena *Humoreska* (1939) Otakara Vávry; roku 1940 byl jediným českým filmem *Muž z neznáma* (1940) Martina Friče; v roce 1941 byly promítány filmy *Advokát chudých* (1941) Vladimíra Slavínského a *Noční motýl* (1941) režiséra Františka Čápa, který už dříve pracoval jako scenárista pro Vávru a Cikána. Zvláště *Noční motýl* si vysloužil uznání. I tentokrát se hovoří o objevu, ovšem nikoli už o objevu školy či pojetí, nýbrž autorské osobnosti; tento film „se vyrovnává nejlepšímu dílu české kinematografie (...), upozorňuje na nového režiséra a výtečný herecký soubor“.¹⁷⁾ Skutečně, „La Falena, jak zní italský název filmu, se přidržuje postupů už známé estetiky této produkce“.¹⁸⁾ Čápův film tedy nevybočuje z rámce už definovaných schémat. Teprve světový konflikt a události, jež následovaly, vyvolaly potřebu osvojit si nová hlediska.

V následujících letech byly uvedeny další filmy. Jako jednotlivé kameny mozaiky pak před očima italské kritiky nenápadně poskládaly ucelený obraz, odlišný od toho, jež načrtl festival v roce 1934. Bylo nutno přehodnotit některé pojmy, například pojem „filmové školy“, jenž postupem času nabyl významu širší platnosti, než bylo původně označení vymezující jen určitou poetiku, náměty či prostředí, souhrnně přisuzované i autorům velmi vzdáleným.¹⁹⁾ Také obraz režiséra doznal změn: od jakési záruky poetičnosti, neuchopitelné umělecké kvality, dospěl k věcnějšímu ocenění dobrého řemesla, schopnosti zrežírovat látku způsobem přesahujícím průměr a tak případně uvést v život poezii. Tato problematika, stejně jako otázky herectví a kamery, jsou bezpochyby přítomny už v článcích z roku 1934. Ale tehdy nepřipadalo v úvahu vidět v nich základy celé jedné kinematografie, kdežto o několik let později se prosazuje právě tento názor. Názor na kinematografii se solidním výrobním zázemím, v němž pracují schopní režiséři a štáby,²⁰⁾ se zásobou velmi kvalitních herců, často původně nebo současně divadelních, a za zády s literaturou, po níž tvůrci mnohdy sahají.

Úskalí, které italská kritika zřídka kdy dokázala zdolat, se týká vztahu mezi vysokou kvalitou filmu a jeho lidovým námětem odvozeným z literární tradice, která nemá v Itálii obdobu. S touto skutečností si italský tisk nikdy nevěděl rady a tu a tam se s ní vyrovnával jediné odkazem na ruskou literaturu.

V této neustálé souhře přibližování a vzdalování, přijímání a odmítání, pochopení a nepochopení, v této postupné asimilaci spočívá celý vztah italské kritiky a československého filmu. Vztah, jenž jako by se podivně promítl do přepisu jmen českých režisérů v článcích italského tisku: bylo zapotřebí šesti let k tomu, aby příjmení režiséra Friče začal psát s diakritickým znaménkem na koncovém písmenu.

Francesco Pitassio

(Přeložil Jiří Špaček)

17) Enrico Fulchignoni, *I film della Mostra di Venezia: le altre nazioni partecipanti*. „Bianco e Nero“ 5, 1941, č. 10, s. 18 – 24.

18) G. I. (Giuseppe Isani?), *Due giorni a Venezia*. „Cinema“ 6, 1941 (2. díl), č. 125, s. 150.

19) Ještě roku 1939 Sampieri v *Lo Schermo* zastává názor, že „morbidní žánr byl vždycky podstatnou vlastností české kinematografie; od Machatého k Rovenskému a až k Vávrovi samému je to stále tatáž filiace“. Srov. G. V. Sampieri, *La vittoria di Venezia*. „Lo Schermo“ 5, 1939, č. 9, s. 24 – 27.

20) Je zajímavé, že ačkoli se v článcích vícekrát objevuje pojem „československá kameramanská škola“, nikdy se nepoukázalo na spolupráci kameramanů na jednom a tomtéž filmu.