

*Edice a materiály***Skutečnost zlomku**

„Konec světa, vnějšího světa,
je očekáván každým okamžikem.“

André Breton: Introduction au
discours sur le peu de réalité

I

Dílo Vratislava Effenbergera (1923 – 1986) zůstává podnes málo známé. Četné články a studie jsou sice v posledních osmi letech opět veřejně publikovány, ale bude třeba připravit souborné vydání Effenbergerových spisů, aby vyplynuly širše, rozsah a zejména mimořádný význam autorova díla – a to nejen pro surrealismus. Teprve pak snad pochopíme specifickou vývojovou cestu jeho názorového systému.

Dosavadní poznání Effenbergerovy tvorby, jejích vnitřních spojů, jasně ukazuje, že z ní jako celku lze jen obtížně vyjmout jeden tematický či žánrový okruh. Effenberger se necítil být – a nebyl – „specialistou“ na ten či onen druh umění, nechtěl být teoretikem divadla či filmu, historikem umění, ba ani básníkem, dramatikem či výtvarníkem. Všechny Effenbergerovy aktivity spoluutvářejí velmi rozmanité pole tvorby, jež mu byla tím nejjobecnějším „programem“, vyznačovala jeho přístup k životu a snad mu s životem i do jisté míry splývala.

Přítomná edice jednoho z prvních Effenbergerových filmových scénářů proto nechce více než upozornit prostřednictvím tohoto zlomku na autorův dlouhodobý a mnohohrstevný vztah k filmu. Připomeňme alespoň výčtem, jaké podoby na sebe bral Effenbergerův filmový zájem. Vratislav Effenberger zahrnul filmové médium do svého intelektuálního a tvůrčího světa na samém počátku třetího decenia svého života. Brzy po válce, ještě jako posluchač dějin umění a estetiky na Filozofické fakultě University Karlovy, začal Effenberger pracovat v tehdejší Československém filmovém ústavu. Intenzivně promýšlel základní otázky filmové estetiky a výsledkem se stala rozsáhlá, byť poněkud fragmentární studie nazvaná původně *K estetice filmu*.¹⁾ Pojetí filmové kultury, které tu Effenberger rozpracoval, je znamením celostního kritického myšlení, jaké se v domácí filmové teorii či kritice takřka nevyskytuje.

Filmové teoretizování pak Effenberger na dlouho opustil a vrátil se k němu až v závěru šedesátých let, kdy pracoval – opět v Československém filmovém ústavu – na projektu *Obraz člověka*

1) Autor ji při pořádání strojopisného souboru svých filmových prací přejmenoval na *Poznámky o filmu*. Podle toho pak nazval i celý konvolut, uložený v literární pozůstalosti Vratislava Effenbergera (LPVE). V poválečných letech vyšly v monotematickém čísle brněnského časopisu Blok, které bylo věnováno filmu (1, 1947, č. 9 – 10), dva Effenbergerovy články: *Problémy filmové kultury* (s. 317 – 318) a *Nová avantgarda filmové kultury* (příloha Poučení o kulturní práci, s. 144). Oba tyto texty vycházejí z připomenutého rukopisu, podobně jako jeho *Studie o filmu*, která vyšla v časopise Kvart (5, 1949, č. 1, s. 59 – 64.).

v českém filmu,²⁾ a kromě toho věnoval dvě úvahy filmové tvorbě Karla Vachka. V následujících letech napsal Effenberger několik kritických statí o filmech Jana Švankmajera.

První známý scénář Vratislava Effenbergera, nazvaný *Zapomenutá noc*³⁾ (1944) je poeticky zjištěnou introspektivní vizí, která vychází z prožitku mladého muže u lože těžce nemocné matky. Již zde je patrný autorův smysl pro skladebnou dynamiku filmu, stejně jako jeho záměr oživit poměr mezi obrazovými a zvukovými prvky filmové struktury. Technická preciznost tohoto scénáře svědčí o tom, že byl zamýšlen k realizaci. Podobně je tomu s krátkým scénářem *V ulicích hlavního města*⁴⁾ (1947), v němž Effenberger ve čtyřech „situacích“ (nikoli obrazech, což je pro tvar tohoto scénáře dosti podstatný významový posun) dále rozvinul napětí mezi obrazem a zvukem, dále experimentoval s výrazovou pomocí filmového záběru. Zároveň tu už sledujeme známky drastického humoru všedního dne, který známe z Effenbergerova cyklu *Surovost života a cynismus fantazie* a který je zřetelný už v prvních pseudoscénářích (*Milostné pohromy*, *Neštěstí tlustých žen*; oba 1947).

Effenbergerovi se podařilo natočit pouze jeden film – *Studii o zlomku skutečnosti*. Kopie se s největší pravděpodobností nedochovala, a tak alespoň ty údaje, které bylo možné zjistit, uvádím na závěr této statí.

Effenberger se už koncem války zapojil do surrealistických aktivit: bylo to nutné vyústění jeho juvenilní básnické tvorby i jeho intelektuálního a emocionálního zrání. V roce 1946 se seznámil s básníkem Karlem Hynkem a společně pak psali „divadelní hry“. Jsou to básnické kompozice naplněné (černým) humorem, groteskní interpretací světa a dalšími podvrtnými nástroji tvorby.⁵⁾ Mohli bychom o nich říci, že jsou to ryzí dramatické texty, které respektují zákonitosti tohoto typu textu, naplněné ovšem řemeslnou akribií jak z hlediska stavby dialogu, tak individuální jazykové charakteristiky postav, náznaku prostředí apod. Najdeme tu také scénické poznámky, mnohdy prozrazující skutečné divadelní zaměření (zmínka o otevírající se oponě na začátku jednání apod.), k některým z těchto textů vznikaly dokonce návrhy scény (Josef Istler). Formálně tedy připomínají dramatické texty, jejich podstata však spočívá v záznamu jedinečného stavu inspirace z pomezí snu a skutečnosti, která na sebe tentokrát vzala dramatickou podobu. To se však už ocitáme na počátku padesátých let – a je tedy zřejmé, že připomínané Effenbergerovy (a Hynkovy) hry jsou především jakýmsi „možným“ divadlem, které se odehrává ve fantazii autorů a v řádcích strojopisných textů. V atmosféře společenského úpadku a celkové decimace ducha jsou Effenbergerovy a Hynkovy surrealistické hry, podobně jako další projevy surrealistické tvorby, vzácnou stopou autentické kreativity, v níž se zoufalství doby odráží v zrcadle černého humoru, a paradoxně tak vymezuje prostor nezcizitelné (tvůrčí) svobody.

Otázka, zda je scénář spíše divadelní, nebo filmový, hrála postupem doby v Effenbergerově tvorbě stále menší roli. Nerealizovatelnost „filmového“ projektu však byla přece jen zřejmější, protože napsaný „divadelní“ text bylo nakonec možné realizovat v improvizovaných domácích podmínkách při setkávání přátel, třeba s použitím magnetofonového záznamu.

Film – lépe řečeno duch nebo idea filmu – zůstal konstantou Effenbergerovy tvorby. Cyklus *Surovost života a cynismus fantazie* tvoří texty z rozmezí čtyř desetiletí a všechny mají silné filmové rysy – ostatně bývají označovány jako pseudoscénáře. Effenberger o filmovosti celého

2) Článek nazvaný *Obraz člověka v českém filmu* („Film a doba“ 12, 1968, č. 7, s. 345 – 351) je podle mne svou kritickou inspirovaností jedním z nejpronikavějších příspěvků k hodnocení starší české kinematografie.

3) LPVE

4) LPVE

5) Strojopis *Černé frašky* autorů Vratislava Effenbergera a Karla Hynka je uložen v knihovně Divadelního ústavu, sign. P 13648.



Vratislav Effenberger u rodinného hrobu v Nymburce (pol. 70. let)

cyklu říká: „Sny, přesněji: snová práce tvoří základ mého souboru Surovost života a cynismus fantazie, přičemž vyjadřovací způsob se přibližuje filmovému zpracování. Některé sny jako by se tomuto vyjadřování přizpůsobovaly.“⁶⁾ Také je to ale způsob, jímž Effenberger reagoval na tupost doby: svůj hluboký vztek nechával vyznít po způsobu frašky. O jejich humoru pak můžeme říci, co napsal na počátku padesátých let Mikuláš Medek o černém humoru obecně, totiž že je to „reakce na smrtící pitomost a na mírumilovnou debilitu optimismu.“⁷⁾

V druhé půli šedesátých let, jejichž liberálnost byla přece jen poněkud úzká na to, aby se mohly točit filmy podle Effenbergerových předloh, vznikl jeho scénář *Tunel k Toyen* (1966), který autor do cyklu Surovost života a cynismus fantazie nezařadil. Dochovaný průklep strojopisu je označen jako „3. verze“ – je velmi pravděpodobné, že autor uvažoval, že by se tento film inspirovaný Toyeninými cykly *Přízraky pouště*, *Střelnice* a *Schovej se, válko*, mohl realizovat.⁸⁾ Poněkud méně reálná byla představa o uskutečnitelnosti dalšího projektu, totiž filmu podle Nezvalovy knížky *Anička skřítek a Slaměný Hubert*, na němž Effenberger pracoval s Janem Švankmajerem a Jaromilem Jirešem na počátku sedmdesátých let.⁹⁾ V následujících letech, která Effenbergerovi zbývala, vzniklo několik dalších pseudoscénářů, zařazených do „surového“ cyklu, který pak vyšel

6) *Z ankety o snu*. „Analogon“ 1996, č. 16, s. 24.

7) Mikuláš Medek, *Texty*. Torst, Praha 1995, s. 111 – záznam z 8. 5. 1953.

8) LPVE

9) Strojopisná verze uložená v LPVE je datovaná 12. 6. 1972. Připomeňme, že v roce 1973 natočil Jan Švankmajer film *Žvahlav aneb Šatičky slaměného Huberta*, který vychází z téže inspirační oblasti.

ve zkrácené verzi ještě za autorova života (roku 1984) v nakladatelství 68 Publishers v Torontu a jako celek roku 1991 v pražském nakladatelství Orbis.

II

Scénář s názvem *Studie o zlomku skutečnosti* je uložen v literární pozůstalosti Vratislava Effenbergera v již připomínaném strojopisném svazku s názvem *Poznámky o filmu*.⁹⁾ Úvodem k edici tohoto scénáře bude třeba popsat charakteristické rysy úvodní teoretické studie, která vznikala v téže době jako scénář.

V krátké předmluvě, již uvedl celý filmový svazek, se Effenberger doznal, že byl v prvních poválečných letech hnán „revolučním romantismem vstríc poválečným přeludům bezmezných možností proti úskalí praktického života“. Také *Poznámky o filmu* jsou protkány (revolučním) nadšením pro film jako „velmoc imaginace“ a dalšími projevy utopické víry, která se možná míjí s metodologií „seriózní“ vědy o filmu, ale která byla autorovi vlastní. Součástí této utopie, kterou by dnešní čtenář snadno mohl nazvat naivitou, je autorova **láska k filmu**, tedy cosi, co se dnes může jevit jako modernistická veteš. Jenže právě tato láska, toto bezhraničné osobní zaujetí, je počátkem Effenbergerovy myšlenkové originality. V centru jeho pozornosti stojí filmový **experiment**, tedy nikoliv avantgardní film: „Adjektivum avantgardní je už vyjádřením hodnoty díla, kdežto experimentální film předpokládá teprve apriorní zaměření, které může stejně dobře selhat jako přispět k rozšíření a prohloubení vytvářecích možností.“

Jako jedno z ústředních témat Effenbergerova zkoumání možností filmu se jeví otázka filmového specifika, přičemž z celého textu vystupuje příznačná nevůle k estetické normě, již si film vytváří.

To je nejlépe patrné na autorových úvahách o vztahu obrazu a zvuku a s nimi spojené nesmiřitelnosti vůči soudobé normě zvukového filmu.¹⁰⁾ S jistou dávkou nostalgie píše o internacionální srozumitelnosti němého filmu, ale hlavně má na mysli samostatnou výrazovou potenci vizuálních prostředků filmu, když píše: „Filmové výrazové prostředky zdají se mít zvláštní schopnost zastihnout sdělení ve stadiu bezprostředně předcházejícím formulaci vět, tedy v okamžiku, kdy myšlenka nebo představa se teprve ustaluje a dotváří. Jen film je pravděpodobně schopen zaznamenat tento ustalovací a dotvářecí proces, a to tak, aby byl obecně sdělitelný, aby se mohl rozvinout v zvláštní sdělovací systém, v přenášení myšlenek ve stavu zrodu.“ Tuto myšlenku pak útržkovitě rozvíjí v celém textu *Poznámek* a v jednom ze závěrečných odstavců vyvozuje pro vztah obrazu a zvuku novou koncepci, „která se vzdaluje výlučně racionální a popisné funkci (...), aby byla schopna bezprostředního zásahu do procesu pozorovatelova vnímání a vědomí, aby její nová funkce ve filmu odpovídala psychickému dění, aniž by slevovala z autenticity záznamu.“

V Effenbergerových *Poznámkách* se stále vyjevuje hledání budoucí podoby filmu, v němž se částečně ozývají avantgardní vize dvacátých let: „Směřuje-li umění za svým posledním stadiem k poesii, není vyloučené, že posledním stadiem filmu bude filmová báseň. Skutečnost lidského života, soustředěná filmovou zkratkou do systému sugestivních výbojů, stává se dramatem aktualit, nejbohatším světovým dramatem, mezinárodním a lidským. Člověk na plátně, analyzován a syntetizován, je uprostřed svého údělu, jehož problematiku prožívá celou svou bytostí. Nemůže lhát a může být viděn všemi.“

*) Do originálu strojopisu Vratislav Effenberger vlepil své zvětšeniny fotografií z filmu *Studie o zlomku skutečnosti*. Na následujících stranách reprodukuje dvě trojice snímků, jak je sestavil autor, a jeden samostatný záběr z filmu, který zachycuje Josefa Istlera v roli „C“. Další snímek jsme vložili – podobně jako autor – do jeho úvodního textu ke scénáři.

10) Effenberger jasně odlišuje „zvukový“ a „mluvený“ film.

ILUMINACE

Michal Bregant: Skutečnost zlomku



V *Poznámkách* najdeme i smělé vize vnějšího působení filmu – vize, které se sice nenaplnily, ale zato do jisté míry předpověděly mohutný vliv technických médií a snad i nedávnou technologickou explozi nových médií. „Film nemůže trvale zůstat uzavřen ve formě kina. Už v přítomné době jeví známky přerůstání přes tento úzký rámec. Začíná se uplatňovat ve výkladních skříních, na fasádách domů, na vodní hladině. Teprve v onom vývojovém stadiu, kdy definitivně opustí kino jako své dětské stadium, stane se skutečným komentářem, kritikou a vědomím své doby.“

V *Poznámkách* nastínil Effenberger i tuto představu: „V následujícím a nastávajícím stupni filmového vývoje bude v kterémkoliv okamžiku a na kterémkoliv místě v činnosti dostatečný počet kamer, shromažďující materiál tak obsáhlý a mnohotvárný, že z něho bude možné vytvářet filmy, jejichž autenticita bude nepochybná a jejich svrchaná dramatická sdělení bude s to cele zaujmout intelekt a imaginaci současného a budoucího publika.“

Effenbergerova koncepce filmu vychází z básnické podstaty skutečnosti. Odmítá „epický charakter“ filmu, který je podle něj příčinou toho, že film „je jen civilizovanou, patosu zbavenou jevištní koncepcí.“ Ve svém odporu vůči ztuhlým normám dosavadního vývoje a ve víře v možnosti filmu jako nástroje autentické tvorby Effenberger odmítá například i výsadní postavení filmového herce: „Funkci herce je s to do značné míry převzít hledisko kamery, soustava záběrů, rytmus, zvuk, krátce, je zde celá řada činitelů, samostatně nesoucích dramatické sdělení, přičemž herecký projev je jen jedním z nich.“

Effenbergerovu představu o filmu charakterizuje tendence k „přesunu dramatické akce z člověka před kamerami na člověka za kamerami“ a v důsledku pak oživení komplexní psychické aktivity filmového diváka. Odtud Effenberger odvíjí dál svou vizi, v níž film „po svém počátečním tápání němé a mluvené éry, které možná bylo jen jeho předhistorií, stane se skutečným dokumentem doby, nikoliv jejím přepisem, nýbrž jejím **záznamem a vyjádřením**“ (zvýr. M. B.).

Film v této představě vychází z poněkud odlišného pojetí reality, než jak bychom mohli tušit ze sousloví jako „objektivní realita“, „objektivní poznání“ apod. Effenberger totiž v *Poznámkách* píše především o realitě emocí, snění, vnímání, prožitků, tedy o naší vnitřní psychické realitě, která nabývá iracionální povahy. Jedním slovem: o realitě **touhy**.¹¹⁾

Právě takto chápaná realita je dalším významným leitmotivem Effenbergerových *Poznámek* a zároveň klíčem k pochopení scénáře *Studie*: filmový divák se stává svědkem, ba přímým účastníkem pohybu této reality, jak byla kamerou **zaznamenána** a skladebně **interpretována**, aby se stala metodou a nástrojem poznání.

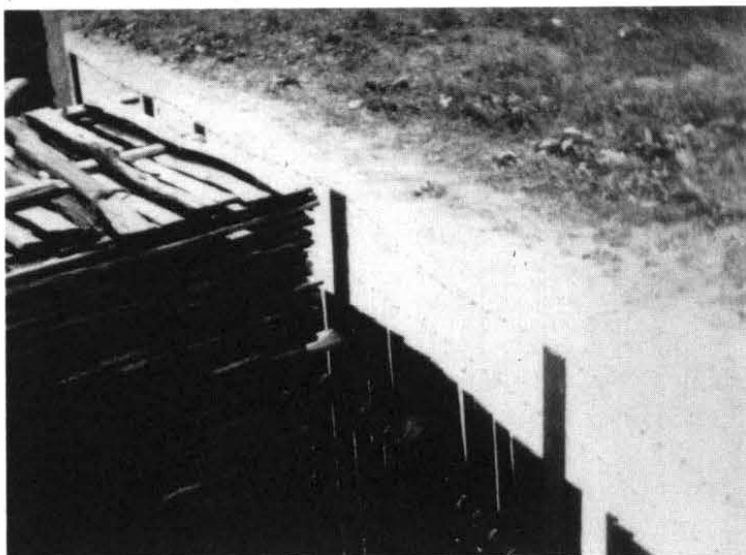
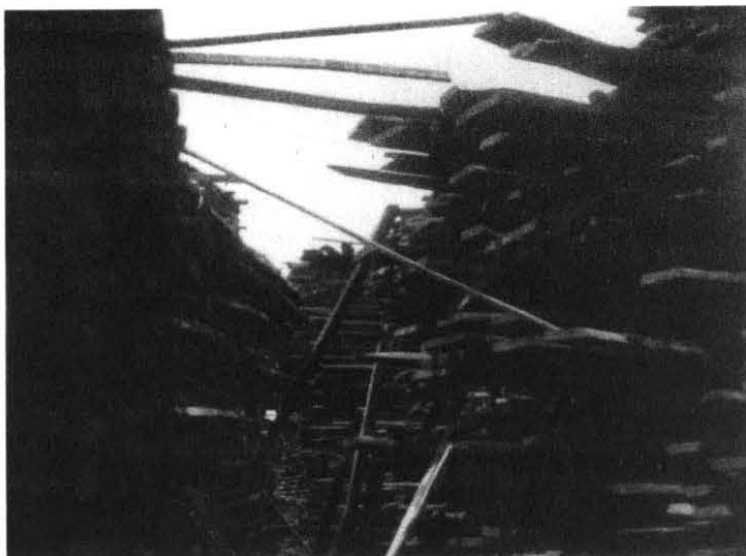
Název scénáře je přímo inspirován krátkým spisem André Bretona *Introduction au discours sur le peu de réalité*, který Effenberger znal patrně pouze z původního francouzského vydání. Název scénáře je tedy *de facto* překladem názvu Bretonova textu, nicméně vnitřní inspirace je spíše nepřímá. Bretonův spis připomíná báseň v próze a zároveň v něm cítíme vnitřní patos poetického programu. Effenbergera patrně oslovilo Bretonovo pobývání na hraně okamžiku a v nekonečných prostorech citu a fantazie. Právě toto spojuje Effenbergerův scénář s Bretonovým textem, právě toto je **skutečnost**, jejíž zlomek Effenberger svým scénářem – a filmem – zkoumá.

Effenbergerovy *Poznámky* jsou náčrtem teoretické koncepce filmu, který se pokusil ve *Studii o zlomku skutečnosti* realizovat, tedy filmem „interpretovat skutečnost na základě analogického skutečného vnímání“. V *Poznámkách* se k tomu objevuje otázka, „zda by bylo možné, aby plátno kina za určitých okolností přestalo být jevištěm hry a stalo se jevištěm psychického dění.“ K tomuto účelu Effenberger odlišuje „manifestační“ a „latentní“ obraz, přičemž první chápe jako fotograficky (objektivně) zaznamenaný obraz, kdežto ze skrytého obrazu, jemuž Effenberger

11) Tento model připomíná propojení Freudova principu slasti a principu reality. Srov. Jiří P e c h a r, *Prostor imaginace*. Psychoanalytické nakladatelství, Praha 1992, zejm. kap. Jazyk snů.

ILUMINACE

Michal Bregant: Skutečnost zlomku



přisuzuje daleko větší význam, vystupuje „tvář života“ a „duch doby“. Tento obraz, vznikající „právě tak bezděčně jako vědomě“, se skládá ze zdánlivě nepodstatných fragmentů skutečnosti, které mohou ve filmovém médiu rozvinout hlubokou „emotivní řadu“, mohou tedy být zdrojem i dějištěm oněch podstatných, leč skrytých procesů reality.¹²⁾

Je dost pravděpodobné, že do scénáře *Studie* pronikly některé autobiografické rysy. Milan Nápravník cituje v životopisné stati Effenbergerovu vzpomínku z dětství, která může připomenout vizuální motiv *Studie*: „K zahradě přiléhala ohrada zakončená jednopatrovým skladištěm, v jehož hlubokém a tmavém přízemí pod opuštěnou tesárnou bylo složeno dřevěné lešení, představující tajemný, a úzkost vzbuzující les, jehož cesty se ztrácely do neznáma. Celkové vybavení ohrady bylo takové, že v ní snad nic nechybělo, kromě jediného: jejího vlastního provozu.“¹³⁾

Effenberger jako autor scénáře i filmu si jistě uvědomoval technickou náročnost svého záměru. Dnes sice nemůžeme posoudit, do jaké míry se mu podařilo sblížit teoretická východiska s výslednou podobou filmu, nicméně už sám tento pokus je čin, jaký nemá, myslím, v našich poměrech obdoby.

Jakkoliv nemáme možnost přímé konfrontace, domnívám se, že je jistá příbuznost mezi Effenbergerovou *Studií* a *Bezúčelnou procházkou* Alexandera Hackenschmieda (1930). V době, kdy natáčel *Bezúčelnou procházku*, pracoval Hackenschmied také jako fotograf a filmový kritik. Byl to právě on, kdo u nás začal prosazovat pojem „nezávislý film“ a vytvořil tak důležitý stupeň mezi programní poetistickou avantgardou dvacátých let a pozdější experimentální filmovou tvorbou, jak ji chápal Effenberger.

Bezúčelná procházka sice nebývá řazena mezi surrealistické filmy, ale jak svým básnickým laděním, tak řadou vizuálních motivů k surrealistické tvorbě vlastně patří. Konec konců Hackenschmied byl surrealismem hluboce ovlivněn – a to i později, kdy s Mayou Derenovou společně vytvořili film *Odpolední osidla* (*Meshes of the Afternoon*, 1943).¹⁴⁾

Scénář a dochované záběry ke *Studii o zlomku skutečnosti* svědčí o vnitřních, řekněme stylových podobnostech mezi Effenbergerovým a Hackenschmiedovým filmem. Především je to výrazná skladebná kompozice v podstatě fotografických záběrů, v níž má důležitou emotivní funkci zdánlivě indiferentní detail (obrubník, dlažba ulice apod.) a výrazný rakurs kamery, který rozšiřuje a dynamizuje filmový prostor (konstrukce mostu z podhledu). Emotivní rovina obou filmů je dosti podobná, ale v narativní vrstvě převažuje v Hackenschmiedově filmu dokumentární hledisko. Hackenschmiedův rafinovaně prostý příběh všedního odpoledne by proto ve srovnání se *Studií* patrně působil celistvěji a „psychologičtěji“ než Effenbergerův skladebný experiment. Kromě určité příbuznosti hlavních mužských postav a prostředí, v nichž se s nimi setkáváme, spojuje oba filmy ještě formotvorný postup, který bychom mohli označit jako princip snu, resp. snové práce. Mezi *Bezúčelnou procházkou* a *Studií o zlomku skutečnosti* pak objevíme pozoruhodná spojení, z nichž některá divák/čtenář objeví už při bezděčné záměně jejich názvů.

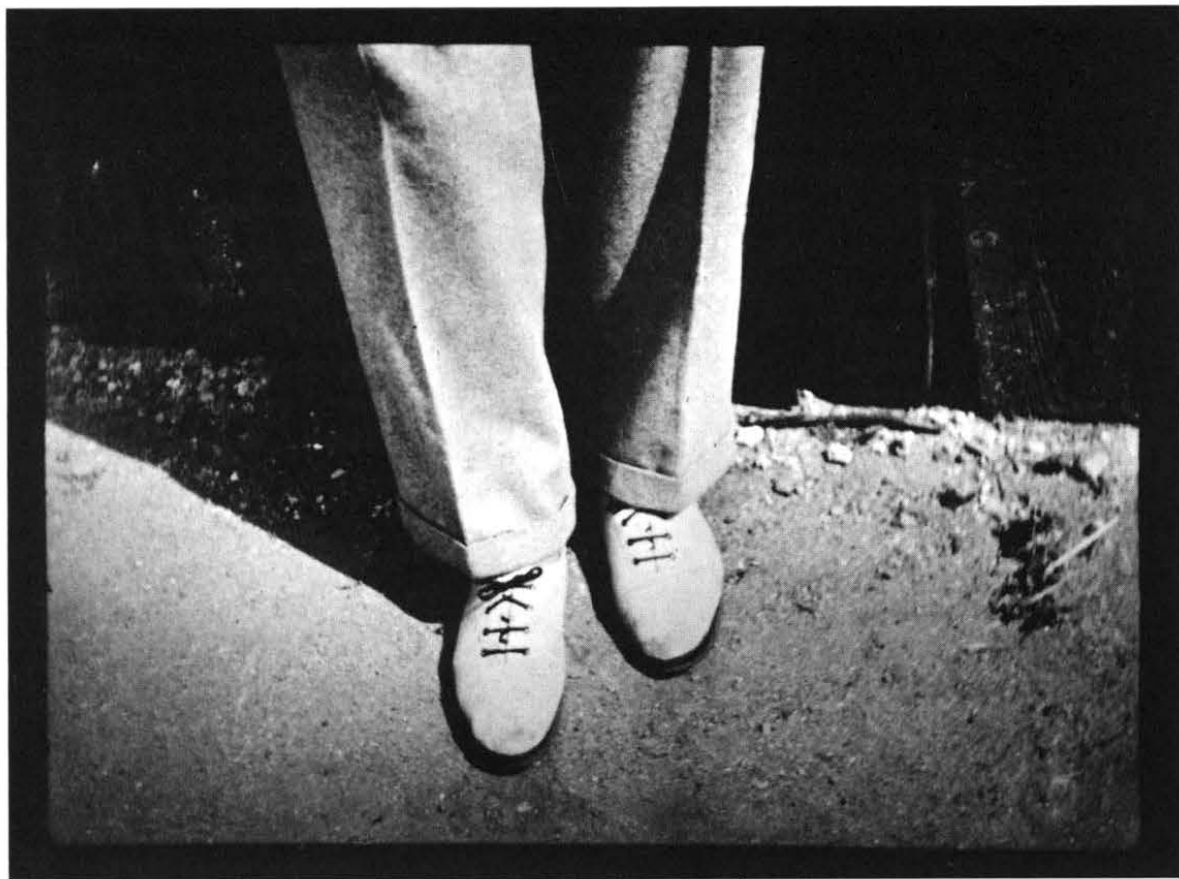
III

Na závěr předkládám souhrn informací a vzpomínek, které se mi podařilo získat. S jejich pomocí si může i dnešní čtenář alespoň částečně oživit půl století starý scénář a film Vratislava Effenbergera.

12) Připomínají se tu myšlenky Rolanda Barthesa z jeho eseje *Světlá komora* (Archa, Bratislava 1994).

13) Milan Nápravník, *Odkaz prokletého básníka*. In: V. Effenberger, *Lov na černého žraloka*. PmD, Mnichov 1987, s. 139 – 140.

14) K vlivu surrealismu se Alexander Hackenschmied (Hammid) přihlásil v našem ústním rozhovoru 20. října 1996 v New Yorku.



Film *Studie o zlomku skutečnosti* vznikl v letech 1947 a 1948 v produkci Československého filmového ústavu.¹⁵⁾

Technické podmínky natáčení byly velmi primitivní. Jak poznamenává Ludvík Šváb, „v době natáčení byl u nás záznam zvuku u šestnáctimilimetrových filmů nedořešen, a proto vzhledem k možnostem ústavního projektoru Hortson synchronizovat zvuk gramofonových desek, byl zvukový záznam pořízen na decelitové desky v tehdejším poloprofesionálním AR Studiu.“¹⁶⁾

Malíř Josef Istler¹⁷⁾ vzpomíná, že na natáčení se aktivně spolupodíleli Effenberger, on a kameraman Karel Hollegha,¹⁸⁾ montáž že však byla už výhradně dílem Effenbergerovým.

Ze vzpomínání Josefa Istlera dále vyplývá, že interiérové scény vznikaly v bytě Effenbergerova bratra a scény exteriérové se točily v Praze na Maninách. Za povšimnutí stojí významná „role“, kterou autoři přičklí „širokému, dlouhému, modernímu“ mostu, spojujícímu Holešovice s Libní. Josef Istler hrál postavu C („Mladý muž zajímavé tváře, zřejmě v každém ohledu velmi zkušený

15) Effenberger uvádí jako rok realizace 1948, ale tím má patrně na mysli rok dokončení. V archivu Ludvíka Kundery je uložen dopis ze dne 2. září 1947, v němž mu Vratislav Effenberger píše, že film už je „z části hotov. Ale ještě zbývá většina práce. Především zvuková stránka. Máme přes všechny podpory a vzácná pochopení značné technické potíže, jako všechno, co se děje mezi Labem a Vltavou jako mezi dvěma půllitry piva.“

16) Ludvík Š v á b, *Vratislav Effenberger a film – scenárista a kritik*, s. 2. Strojopis, 7 s. [1978].

17) Vzpomínky Josefa Istlera zaznamenávám podle našich dvou telefonických rozhovorů na dané téma. (První se uskutečnil 30. ledna 1989, druhý pak 23. 5. 1997.)

18) Stopy Karla Holleghy rovněž mizí v nenávratnu: „Není vyloučeno, že si kopii [Studie o zlomku skutečnosti] ponechal kameraman filmu Karel Hollegha, který na počátku padesátých let emigroval a v cizině údajně zemřel.“ Ludvík Š v á b, c. d., s. 3.

a kultivovaný.“), postavu B, tedy „velmi hezkou dívku s dlouhými tmavými vlasy“, hrála úřednice z Ministerstva informací, jejíž jméno si Istler nepamatuje, a postavu A („asi šestnáctiletý chlapec...“) svěřili tvůrci mladému muži, který byl Istlerovým žákem kreslení a později posluchačem Vysoké školy umělecko-průmyslové ve třídě Františka Muziky. Josef Istler si vzpomíná, že jeho příjmení bylo Kafka.

Michal Bregant

Za přátelskou pomoc při práci na této studii děkuji Aleně Nádvorníkové, Josefu Istlerovi, Ludvíku Švábovi, Ludvíku Kunderovi a Václavu Kofroňovi.