

Obzor

Meze hvězdnosti

*Mediální obraz Tomáše G. Masaryka
jako výzva teoriím filmové hvězdy*

Při snaze o pochopení fenoménu filmové hvězdy jsme od počátku vystaveni určité dvojznačnosti, kterou tomuto pojmu dodávají jeho různá, vzájemně se podmiňující použití v rámci obecného diskursu. Spojení filmová hvězda je na jedné straně součástí běžného slovníku a jako takové označuje soubor rysů či příznaků, které jsou v rámci určitého historického období a sociokulturního prostředí relativně stabilní. Tyto rysy či příznaky definující jeho význam je přitom možné v daném kontextu abstrahovat jedině z jeho konkrétních použití v komunikaci, přičemž těmi nejdůležitějšími a pro historický výzkum současně nejpřístupnějšími institucemi, které ustavují a přetvářejí význam konkrétních termínů, jsou veřejná média. Uvažujeme-li o významech pojmu filmová hvězda, neměli bychom také pouštět ze zřetele, do jaké míry jsou tyto významy diktovány filmovým průmyslem, který filmovou hvězdu distribuuje ve formě obrazu utvořeného již dříve propagačním oddělením filmové společnosti.

Primárně tedy můžeme sledovat, jak označení filmová hvězda pronikalo do slovníku prvních filmových recenzentů a odhalovat návaznosti či paralely v tradici divadelní a hudební. Můžeme se ale také ptát, jakým způsobem operovala s pojmem hvězda propagační oddělení prvních filmových studií, když sestavovala autorizované životopisy herců, v nichž se prolínaly klíčové momenty jejich soukromého života s významnými rolemi v celovečerních filmech a jež pak studio v různých formách šířilo v tiskových zprávách, v článcích pro klasické i fanouškovské časopisy, ale i ve sloupcích drbů ze života hvězd. Propagační obraz hvězdy studio formovalo také tím, že jí sjednávalo rozhovory, dohlíželo nad volbou make-upu a oblečení při veřejných vystoupeních, najímalo speciální umělecké fotografie budující její vizuální obraz a podobně.¹⁾

Vedle filmové hvězdy jako jednotky jazykové potom stojí její faktická existence ztělesněná konkrétní osobností vystupující na filmovém plátně. Na pozadí její kariéry můžeme rozkrývat základní rysy jejího hvězdného obrazu (a aspekty utváření tohoto obrazu) a sledovat její funkce ve společnosti. V těchto kategoriích, tedy jako fenomén sémiotický a současně sociologický, čtli filmovou hvězdu na konci sedmdesátých let již Richard Dyer ve své průkopnické práci *Stars*. Přestože nelze tvrdit, že by kritické studie o hvězdách před Dyerem neexistovaly, spočívá význam Dyerova přístupu zejména ve specifikování metodologických nástrojů, jejichž prostřednictvím lze uchopit roli hvězdy v rámci filmových reprezentací jako takových. Dyer si kladl zejména otázky po funk-

1) Joshua G a r d n e r, *Claims to Fame: Celebrity in Contemporary America*. Berkeley: University of California Press 1994, s. 26–27.

ci, jakou mají charakter postavy, které hvězdy ztělesňují, ve společnosti, po vztazích mezi hvězdami samotnými a postavami, které hrají, po tom, jaké touhy publika naplňují.²⁾ Hvězdu tedy chápal ve smyslu ideologickém, aniž by přitom opomíjel její funkce ekonomické, které plní ve vztahu k filmovému průmyslu orientovanému na zisk.³⁾

Východiskem je pro Dyera hvězda jako danost. Kriticky analyzuje svět (diskurs) již obydlený existujícími hvězdami. Na proces, v jehož rámci tento svět (diskurs) vznikl, se ve své studii *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America* naopak zaměřil Richard de Cordova, když popsal a navzájem od sebe odlišil klíčové etapy předcházející zrodu diskursu o filmových hvězdách ve Spojených státech amerických. Podle de Cordovy se hvězdný systém přinejmenším v Hollywoodu začal utvářet na pozadí vzrůstající zvědavosti diváků, kteří se o stále populárnějším médiu chtěli dozvědět stále více, a současně jako důsledek konkurenčního boje mezi filmovými společnostmi, jež začaly se jmény herců pracovat jako se značkami symbolizujícími tvář společnosti.⁴⁾ V americkém filmovém diskursu se termín hvězda podle de Cordovy objevil jako třetí z kategorií, které byly používány pro označení osob vystupujících na filmovém plátně (herec – osobnost filmového plátna – hvězda). V roce 1907 nastal klíčový posun ve filmovém pojetí tělesnosti, a to od těla určeného fotografickými kvalitami k tělu, které je charakterizováno vlastnostmi divadelními – hereckými. Vývoj tělesného pohybu před kamerou od pózování k předvádění v této době přímo souvisel s tím, jak nad nonfiktivními reprezentacemi začínal nabývat převahy fikční modus narace. V diskursu o herectví se podle de Cordovy postupně začala objevovat citlivost pro individuální projevy jednotlivých osobností a důraz se přesunul na referování o osobnostech filmového plátna, jejichž identita byla vymezována ryze profesním statutem herce. O filmových hvězdách se pak začalo mluvit až v okamžiku, kdy do diskursu o hereckých kvalitách osobnosti vstoupily zákulisní informace, přibližující, jaký život daná osobnost vede mimo filmové plátno, ve svém soukromém životě.

De Cordovův výzkum pozadí a dílčích etap toho, jakým způsobem filmový diskurs referoval o tělech účinkujících na plátně, byl především výzkumem historickým, a jako takový velmi podrobně a přehledně odhalil logiku utváření hvězdného systému v desátých a dvacátých letech ve Spojených státech amerických. Pokoušet se aplikovat jeho závěry jako obecně platné a univerzálně přejímat jeho definici filmové hvězdy se ovšem může ukázat ošidným. Připustíme-li, že různá kulturní či národní prostředí vycházejí z různých kulturních tradic nejen v pojetí zobrazeného těla, ale i funkce společenské autority či elity, pak musíme předpokládat, že v těchto různých prostředích bude odlišně chápána také filmová hvězda.

Proto musíme rozlišovat, zacházíme-li s označením filmová hvězda (1.) v užším významu jako se slovním spojením, které je médiu používáno při referování o určité osobnosti, zpravidla herci, jenž již získal určitý kulturní status; nebo zda odhlížíme od toho, zda média určitou osobnost jako hvězdu označují, ale termín filmová hvězda (2.) pro její popis používáme proto, že splňuje určité podmínky „hvězdnosti“ jakožto podmínky, které s filmovou hvězdou spojujeme v širším, obecném významu.

2) Richard D y e r, *Stars*. London: BFI 1979. Richard D y e r, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. New York: St. Martin's Press 1986, s. 11.

3) Richard D y e r, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, s. 5.

4) Richard d e C o r d o v a, *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press 2001.

Jedním z momentů, v nichž se odráží omezená transponovatelnost de Cordova pojetí filmové hvězdy, je autorův výklad statusu profesně nehereckých osobností ve filmové kultuře s ohledem na jejich potenciální hvězdnost. De Cordova k tomuto říká: „Přestože byly v dokumentárních záběrech z rané éry zaznamenávány i osobnosti z jiných oblastí činnosti (zejména z politiky), nebyly v žádném případě filmovými hvězdami. Základ jejich proslulosti byl jinde.“⁵⁾ Podle de Cordovy film státníky a jiné známé osobnosti pouze reprezentoval a těžil z jejich věhlasu, který byl ukotven mimo kinematografii jako instituci svého druhu.

Tím, co osobnosti, které nefungovaly přímo v rámci filmového průmyslu, od herců, osobností filmového plátna a konečně i hvězd odlišovalo, byla skutečnost, že je filmový diskurs nahlížel jako „hrající“ těla individualizovaného vzhledu a projevu a že veřejnosti nepředkládal detaily z jejich soukromého, neprofesního života. Pokud bychom ovšem zpětně vycházeli z toho, že právě tímto souborem rysů je možné vymezit filmovou hvězdu, pak bychom za ni mohli bezpečně označit prvního československého prezidenta, Tomáše Garrigua Masaryka.

Mýtus TGM

Ač profesí samozřejmě neherec, osoba zcela nezávislá na filmovém průmyslu, vnímal Tomáš Garrigue Masaryk kinematografii jako významnou součást kultury a společnosti. Filmový diskurs samotný potom k Masarykovi od počátku dvacátých let až do prezidentovy smrti roku 1937 zaujímal zcela specifický, de Cordovově výkladu odporující postoj, když pravidelně referoval nejen o filmech, ve kterých vystupuje, ale stejně často se vyjadřoval o kladném vztahu Masaryka k dílčím filmům i československé kinematografii jako celku, rozebíral jeho myšlenky o vidění, vizualitě, vizuální výchově a vzdělávání, jež kladl do souvislosti s filmem, a v neposlední řadě komentoval jeho filmem zachycený vzhled, fyziognomii jeho postavy, jeho tělesné chování a vystupování i celkové charisma jeho osobnosti v projevu před kamerou. Zmiňovány byly i Masarykovy s filmem více či méně související záliby. To vše na stránkách filmového tisku – v *Československém filmovém zpravodaji*, časopisech *Filmová Praha*, *Film*, *Filmový kurýr* či *Objektiv*.

Mediální obraz Masaryka jako ikony první republiky samozřejmě nebyl budován výhradně filmem. Jeho identitu slavné osobnosti v různé míře a různým způsobem konstruoval i běžný tisk a později i rozhlas. Patrně nejhorlivějším „obrazotvůrcem“ masarykovského mýtu byl v průběhu celých dvacátých a třicátých let spisovatel Karel Čapek. K nejznámějším Čapkovým počínům na tomto poli patří zejména *Hovory s T. G. Masarykem*, které vycházely postupně ve třech svazcích v letech 1928 až 1935. V závěru právě tohoto textu, v poznámce s názvem *T. G. M. hovoří – a mlčí*, Čapek nahlíží na své úsilí zobrazit v *Hovorech* pravou tvář prezidenta skepticky a uvažuje o médiu, které by bylo schopno zachytit svéráz Masarykovy osobnosti v úplnosti:

Pisatel *Hovorů s T. G. Masarykem* je si vědom, že by podal obraz neúplný a dokonce skreslený, kdyby nenapsal tuto kapitolu. Jsou lidé, kteří připisují *Hovorům* věrnost skoro fotografickou. To tedy je omyl. Fotografie – nebo spíš zvukový film těch hovorů by vypadal asi takto: Besídka z březových dřev, zarostlá pnoucími růžemi a houštlím jalovcovým. T. G. Masaryk sedí na hrubém sedátku, lokty opřeny o kolena, tahá se za knír a mlčí, myslí patrně na své věci. Také pisatel *Hovorů* mlčí,

5) Tamtéž, s. 23.

pokuřuje a myslí na své věci, třeba na sluníčko sedmítečné, které mu putuje po ruce. Konečně prezident zvedne hlavu, ukáže rukou dokola a řekne jenom: „To...“ To znamená: jaký pěkný den, podívejte se na ty hory na obzoru, na ten javor už ohnivě zbarvený. – Pisatel *Hovorů* kývne mlčky hlavou, což znamená: Ano, krásný den, není nad takové podzimní ráno už i buky zežloutly – hele, veverka; tiše, ať neuteče.

Přestože Čapek v *Hovorech* pochybuje o možnostech zachytit Masaryka nejen jako myslitele a státníka, ale také jako bytost z masa a kostí slovem, jeho vlastní publikační činnost dokládá, že o Masarykovi již od počátku dvacátých let přemýšlel stejně intenzivně ve smyslu přemýšlející a jednající osobnosti jako ve smyslu obrazu. Čapek v jazykové vytříbenosti sobě vlastní Masarykovu podobu doslova familiarizoval: „...kde asi končí běloučká brada pana prezidenta. Je tam bílá kravatka, čistá a klidná jako maminčino prádlo. A nad ní, vida, to je kostěný knoflíček. Obvyčejný kostěný knoflíček, žádný veřejný reprezentant, ne, zrovna takový knoflíček, jako má sám Vašek na krku.“⁶⁾ Karel Čapek ovšem nejenže Masarykův vzhled s oblibou popisoval ve svých novinových článcích, sám také Masaryka fotografoval – zejména na setkáních pátečníků, v Lánech a později při práci na textu *Hovorů* v Topolčiankách. V letech 1931 až 1947 vyšla potom jeho souborná publikace *Masaryk ve fotografii* se 118 fotografiemi, z nichž 11 bylo Čapkových, celkem v deseti vydáních. Na fotografiích, které Čapek do knihy zařadil, je Masaryk více než při oficiálních příležitostech zachycován v soukromí – v knize najdeme pouze několik fotografií Masaryka na vojenských přehlídkách, během veřejných projevů či ve společnosti politiků a jiných významných osobností, i akce související s jeho funkcí hlavy státu jsou vybírány s ohledem na zdůraznění Masarykovy civilní tváře – Masaryk chová dítě v kroji, podává si ruku s duchovním před kostelem. Pokud se nejedná o fotografie vyložené portrétní, které prezidentovu figuru oddělují od okolního prostředí, je ukazováno především to, jak Masaryk tráví svůj volný čas. Tehdy si čte v pracovně či na zahradě v proutěném křesle, prochází se v parku a hraje si s dětmi, projíždí se na koni a podobně. Prezidentova „civilní mytizace“, jak Čapkovu strategii Masarykova fotografování označuje Otakar Šoltys,⁷⁾ pronikala stejnoměrně Čapkovým psaním. Z jeho pera se čtenáři zejména *Lidových novin*, ale i jiných periodik mohli dozvědět, že si Masaryk „moc rád špicloval tužky“, „nemohl být bez sokolování“ „postavil se na ruce jako svíčka“,⁸⁾ má rád zahrádky,⁹⁾ stejně tak i „otevřený rozhled a planoucí vatru; pohled do dálky, praskající oheň a trochu hovorů“,¹⁰⁾ na pikniku jí brambory a kukuřičné klasy opečené na ohni a vypráví svým vnukům pohádky,¹¹⁾

6) Karel Č a p e k, Vašek před panem prezidentem. *Lidové noviny* 1. 4. 1922. Převzato z Karel Č a p e k, *Hovory s T. G. Masarykem*. Praha: Československý spisovatel 1947, s. 372.

7) Otakar Š o l t y s, Korespondence mezi Čapkovými fotografiemi, kresbami a texty. In: František D a n e š – Světla Č m e j r k o v á (eds.), *O Čapkových Hovorech s T. G. Masarykem*. Praha: Academia 1994, s. 149–153.

8) Karel Č a p e k, Hrst mozaikových kamínků. In: Karel Č a p e k, *Masaryk ve fotografii*. Praha: Orbis-Čin 1937.

9) Karel Č a p e k, Z moravského zájezdu. *Lidové noviny* 7. 3. 1925. Převzato z Karel Č a p e k, *Hovory s T. G. Masarykem*. Praha: Československý spisovatel 1947, s. 379.

10) Karel Č a p e k, Pan prezident na prázdninách. *Lidové noviny* 7. 3. 1928. Převzato z Karel Č a p e k, *Hovory s T. G. Masarykem*. Praha: Československý spisovatel 1947, s. 400.

11) Tamtéž, s. 400–401.

soustředěně poslouchá Beethovena a Smetanu,¹²⁾ nechává u vánočního stromu republiky nadílku pro chudé děti.¹³⁾

V době Masarykova života se česká společnost z médií dozvíдалa nejen to, jak Masaryk vypadá, ale také jak píše a jak hovoří. V knize *Vědecká grafologie*, pionýrské učebnici grafologie, se Robert Saudek na základě studia Masarykova písma zmiňoval o jeho „vnitřní vyrovnanosti a harmonii, pevnosti, spolehlivosti, věrnosti, přirozenosti, věčnosti a důslednosti, k níž se druží vysoká inteligence, duševní jas, kritický smysl, silná originalita, osobní skromnost a velká přirozenost.“¹⁴⁾ O jeho „nosovém témbu, pomalých důrazech a tu a tam i přechytlivostech“ psal Karel Čapek u příležitosti vydání dvou Masarykových proslavů z roku 1928 na deskách His Master's Voice.¹⁵⁾ Patrně nejvíce o způsobech Masarykova vyjadřování za první republiky věděl Vasil Kaprálek Škrach, který od počátku dvacátých let vydával Masarykova vědecká díla i drobné publikace prezidentovi věnované, přičemž o Masarykově hovorové řeči poskytl Škrach v roce 1935 rozhovor pro časopis *Slovo a slovesnost*.¹⁶⁾

Kromě obdivovatelů a popularizátorů měl Masaryk pochopitelně i své odpůrce. Výtky vůči Masarykovi ovšem byly během jeho života výhradně rázu ideového a politického. Do role jednoho z největších kritiků Masarykovy politiky se během dvacátých let vyprofiloval Viktor Dyk.¹⁷⁾ Jako stoupenci Kramářových Národních demokratů odmítali spolu s Dykem Masarykovo setrvávání v prezidentské funkci také jemu názorově blízcí lidé jako Karel Horký či Lev Borský a František Sádecký, kteří společně tvořili také redakční okruh týdeníku *Fronta*.¹⁸⁾ I přesto, že se Dyk spolu s Kramářem ohrazovali například i vůči tomu, že Masaryk hojně poskytuje rozhovory pro zahraniční periodika, a neváhali vůči prezidentovi užít i ostřejších slov, na jeho pozici státníka ani jeho obecně pozitivním mediálním obraze to příliš nezměnilo.

Masaryk ve filmu

V průběhu celého svého „prezidentského života“, tedy od roku 1918 do roku 1937, byl Masaryk zachycen v celé řadě reportážních dokumentárních snímků a dobových aktualit – při promenádách, odhalování pomníků, významných výročí, pohřbech a projevech, během návštěv měst a jejich továren či univerzit, ale „zahrál“ si také v celovečerním snímku Václava Binovce z roku

12) Karel Čapek, Hrst mozaikových kamínků. In: Karel Čapek, *Masaryk ve fotografii*. Praha: Orbis-Čin 1937.

13) Karel Čapek, Prezident republiky a vánoční stromek. *Lidové noviny* 22. 12. 1930. Převzato z Karel Čapek, *Hovory s T. G. Masarykem*. Praha: Československý spisovatel 1947, s. 421.

14) Robert Saudek, *Vědecká grafologie*. Praha: Orbis 1925, s. 278.

15) Karel Čapek, Hlas mluvící. *Lidové noviny* 14. 11. 1931. Převzato z Karel Čapek, *Hovory s T. G. Masarykem*. Praha: Československý spisovatel 1947, s. 440.

16) Vilém Matheis – Bohuslav Havránek, Rozmluva s V. K. Škrachem o hovorové řeči Masarykově. *Slovo a slovesnost* 1, 1935, č. 3, s. 137–140. Pražský lingvistický kroužek vydal roku 1931 také spis *Masaryk a řeč*, obsahující mimo jiné stať Jana Mukařovského „Masaryk stylisty“. (Vasil Kaprálek Škrach /1891–1943/ byl také prvním, kdo přišel s nápadem vydat edici Spisů TGM, z plánovaného souboru, který měl obsáhnout více než třicet svazků, vyšlo v letech 1926 až 1938 pouze sedm. V roce 1945 se ke Škrachově projektu vrátil obnovený Ústav TGM.)

17) Jaroslav Opát, *Průvodce životem a dílem T. G. Masaryka. Česká otázka včera a dnes*. Praha: Ústav T. G. Masaryka 2003, s. 324. Též Viktor Dyk, *O národní stát*, 1919–1922. Praha 1933. Viktor Dyk, *O národní stát*, 1925–1927. Praha 1937.

18) Jaroslav Opát, *Průvodce životem a dílem T. G. Masaryka. Česká otázka včera a dnes*. Praha: Ústav T. G. Masaryka 2003, s. 420.

1920 s názvem ZA SVOBODU NÁRODA, v němž završoval řadu „kynutí“ státníků u příležitosti osvobození republiky a pro kameru přebral také jeden ze svých amerických projevů.¹⁹⁾ Na Masaryka jakožto „vůdce odboje, sjednotitele braných a politických sil, pružného, junáckého presidenta“ upomínal také hraný film Vladimíra Studeckého ZA ČESKOSLOVENSKÝ STÁT z roku 1928. Prvním Masarykovým životopisným filmem byl snímek Filmového ústavu z roku 1923 s názvem TOMÁŠ MASARYK, o němž byl časopis *Filmová Praha* přesvědčen, že „projde všemi našimi světelnými scénami, poněvadž je opravdu filmově upraven drem Jonášem a honosí se množstvím velmi zdařilých obrázků, které se mile dotknou každé poctivé republikánské duše“.²⁰⁾ Už sama skutečnost, že se filmařům podařilo na plátno zachytit tak významnou československou osobnost, podle dobového recenzenta svrhávala část zářné aureoly na médium samotné a filmový průmysl tak Masaryka chápal (ať už ve filmu přímo vystupoval, projevoval mu jakoukoli přízeň, či se o něm přímo vyjadřoval) jako významný kulturní, ale i ekonomický kapitál. Filmový tisk proto bedlivě sledoval Masarykův veřejný i soukromý život a o sebemenších vazbách na kinematografii se také náležitě zmiňoval. Zájem kinematografie o Masaryka přetrval skutečně až do poslední etapy jeho života. Důkazem toho nejsou pouze publikované články, ale také další z masarykovských životopisných snímků s názvem POSLEDNÍ LÉTO T. G. MASARYKA, který z původních záběrů filmových aktualit prvních let Masarykova politického života od počátku první světové války a z dotáček pořízených v prostředí, v němž pobýval poté, co těsně před svou smrtí odešel z úřadu, vznikl ve zlínské dílně Jaroslava Novotného, Alexandra Hackenschmieda a Jana Lukase.

Tiskem šířený obraz Masaryka ovšem snímky, ve kterých prezident vystupoval, příliš nerozvíjely. V průběhu let 1922 až 1937 bylo filmů, v nichž Masarykova figura dominovala, natočeno přibližně kolem padesáti.²¹⁾ Většina z nich je němých, časově spadajících spíše do let dvacátých, a jsou poměrně krátké (zpravidla 200–300 metrů dlouhé). V letech třicátých tvořil logickou výjimku obecně klesajícího trendu pouze rok 1937, který přinesl několik filmů zachycujících okolnosti Masarykova pohřbu. Jak v případě snímků časových (nejčastěji, jak již bylo řečeno, návštěv různých měst, oslav výročí nebo vojenských přehlídek), tak prezidentových jubilejních biografií se jednalo o záznamy událostí uspořádané v chronologickém sledu vývoje, do nichž ideologická rétorika pronikala jedinečně skrze komentář mezititulků (v rámci montáže nelze o jiné než časové logice či motivaci řazení záběrů v případě těchto filmů hovořit). Masaryk filmových mezititulků se od Masaryka publicistů tištěných médií ani v nejmenším nelišil. I pro titulky byly typické entusiastické přívlastky vztahující se k mnohým Masarykovým činnostem, stejně jako jeho označování za prezidenta Osvoboditele, tvůrce samostatnosti a podobně.

Nonfikční reprezentace fungovala spíše jako další „distribuční okno“ již utvořeného masarykovského stereotypu, jehož podoba se v průběhu první republiky příliš nezměnila. Jak velmi názorně ilustruje například snímek OSMDESÁTINY PANA PREZIDENTA REPUBLIKY T. G. MASARYKA z roku 1930,

19) Jiří Rak se zmiňuje také o ztracené scéně z filmu ZA SVOBODU NÁRODA, v níž prezident Masaryk „žehná dvěma dětem oblečeným do českého a slovenského kroje“. Viz Jiří Rak, *Obraz vzniku Československa v české filmové tvorbě dvacátých let. Filmový sborník historický 2*. Praha: ČFÚ 1991, s. 9–20. Více viz například Jiří Rak, *První reakce českého filmu na vznik samostatného Československa. Dramatické umění 4*, 1988, č. 2, s. 123–127.

20) (V.), *Prezident ve filmu. Filmová Praha 3*, 1923, č. 11 (16. 3.), s. 82.

21) Vycházím zde z publikace Jiří H a v e l k a, *Československé filmové hospodářství VI. Dokumentární film 1922–1962*. Praha: SPN 1964, s. 57–111.

pronikal i skrze film na veřejnost Masaryk jako „první voják republiky“, který se mezi státnickými povinnostmi rád vrací ke knihám, věnuje se svým dětem a „projevuje neobyčejný zájem o tělesnou kulturu, jíž děkuje za svou svěžest i při vysokém stáří osmdesáti let“. V mnohem početnější skupině velmi krátkých aktualit zachycujících návštěvy či přehlídky je pak Masaryk především tělem (byť tělem nabitým významem) – ve snímku PŘEHLÍDKA BATERIÍ PROTI LETADLŮM PREZIDENTEM REPUBLIKY z roku 1924 například figuruje výhradně jako pozorovatel, aniž by kromě formálních pozdravů cokoli sděloval a aniž by bylo cokoli sdělováno ve vztahu k jeho osobě. Film je, podobně jako celá řada dalších čistou informací o akci, nepodbarvenou jakoukoli persvazivní rétorikou. Masaryk v nonfiktčních filmech představuje především ideovou a morální autoritu, která působí sama o sobě a jejíž kult není vždy třeba zdůrazňovat či násobit. Oblíbenou formou jak upozornit na příkladnost Masarykovy osobnosti byly v nonfiktčních filmech spíše závěrečné mezititulky typu: „Občané, pamatujte, co nám president osvoboditel vzkázal: Dá-li Bůh, budu se na Vás ještě chvíli dívat, jak to vedete.“ (T. G. MASARYK JAKO VRCHNÍ VELITEL ČS. BRANNÉ MOCI, 1936) či heslovitá provolávání slávy a víry v prezidentův dlouhý život.

Z hlediska hvězdnosti je důležité vztah Masaryka a filmového média promyšlet ve smyslu vzájemné služby. Přestože bylo masarykovské téma v rámci dobové nonfiktční produkce námětem velmi častým, nelze četnost masarykovských oslavných či zájezdových filmů považovat za jev příliš výjimečný. V rámci logiky „jubilejní periodicity“ byly vedle akcí státního či politického významu filmovány i pravidelné sportovní akce nebo i folklórní slavnosti a další výroční události. Tak jako se každoročně natáčel například automobilový závod Zbraslav – Jíloviště, natáčely se i výročí různých institucí, politických stran, a tedy i státu a jeho prezidenta. Spíše než na iniciativě samotných filmových společností v těchto případech záviselo na subjektu, který filmování objedná a finančně zaštití. Politické, hospodářské (průmyslové) a sociální elity první republiky (od ministerstev přes majitele továren po spolky typu Sokola, Orla či Československého červeného kříže), z jejichž popudu snímky často vznikaly, zřetelně preferovaly nacionální akcent, a proto mnohé ze snímků na pozadí hlavního tématu prezentovaly také prvorepublikové pojetí významu národa, jeho kultury a historie, a státnosti.

Přesto není zcela oprávněné tvrzení Antonína Navrátila, který ve své historii české dokumentární tvorby *Cesty k pravdě či lži* považuje za nejnápadnější projev „idey buržoazní státotvornosti“ právě filmy o prezidentu Masarykovi. Podle Navrátila byla ve dvacátých a třicátých letech „[...] kinematografie institucí buržoazní propagandy, oné vlastenecky rozbředlé a nabubřelé propagandy, potácející se mezi emfatickými slovy a hesly na jedné straně a nepravdou na druhé straně, jak ji první republika vypěstovala“.²²⁾ Politické elity sice skutečně obraz státu, národa a jeho symbolů, tedy i čelních představitelů, hájily a snažily se jej udržovat v rámci vymezeného pole preferovaných rekvizit kulturního dědictví, jak o tom svědčí například cenzurní zásah proti snímku VÝZNAMNÉ OSOBNOSTI v roce 1924, který byl zakázán, „poněvadž obrazy presidenta republiky, ministra zahraničních věcí, zesnulého ministra Rašína, mistra Smetany a Jindřicha Fügnera jsou ve filmu zobrazeny způsobem skutečnosti naprosto neodpovídajícím“.²³⁾ Vizuální médium filmu ovšem oproti dobovému psanému zpravodajství především ve své předzvučkové etapě nedisponovalo tak účinnými nástroji přesvědčování, aby bylo možné mluvit o specifické rétorice, kterou na-

22) Antonín Navrátil, *Cesty k pravdě či lži. 70 let české dokumentárního filmu*. Praha: AMU 2002, s. 31.

23) Filmová hlídka. Filmy zakázané v lednu a v únoru 1924. *Věstník ministerstva vnitra republiky Československé* 6, 1924, č. 1, s. 65-66.

cionální ideje reprezentovalo. Pro krátké nonfiktční snímky platilo spíše pravidlo slovní úspornosti, a tak do jejich textů pronikala mnohem více již zavedená hesla či slogany obecně „nastavující“ již utvořené kanonické výklady skutečnosti.

Přestože by bylo možné tvrdit, že nonfiktční film jako vizuální druh zpravodajského média obecně slouží spíše osobnosti (hvězdě) samotné než filmovému průmyslu, v případě Masaryka (a nejen jeho) lze s takovouto úvahou polemizovat. V období neutěšené situace v oblasti poptávky po nonfiktční tvorbě již sama přítomnost Masaryka (hvězdy) ve filmech zcela jistě zvyšovala jejich atraktivitu a vzhledem k tomu, že presidentův obraz již velmi významně, a možno říci že i důrazněji než film, formoval běžný tisk, byl to ve vztahu vzájemné služebnosti především Masaryk jako láková komodita, kterou filmový průmysl využíval. Nepříliš průbojná československá kinematografie první republiky zacházela s Masarykem zcela zřetelně jako s jedním z nástrojů, které mohou médiu dodat vedle prvoplánové přitažlivosti také legitimitu a respekt. Proto byl vztah Masaryka a kinematografie v dobovém diskursu udržován a posilován nejen ve smyslu filmových reprezentací, ale v mnoha dalších aspektech.

Masaryk o filmu

Masaryk tedy ve filmu nejenže vystupoval, ale také o něm a jeho významu pro společnost a kulturu přemýšlel a své myšlenky i veřejně pronášel a publikoval. Film a kulturu kina obecně chápal Masaryk jako jeden z jevů moderního městského života, jež velmi intenzivně utvářejí charakter individua. Proto bylo jeho uvažování o kinematografii vždy úzce spjato s otázkami výchovy a vzdělávání a kino viděl jako jeden z fenoménů, jimiž by se mělo inspirovat zastaralé československé školství:

Společnost lidská, která to prostředí tvoří, podstatně se v posledním století změnila. Zrevolucionovala se. Hospodářský vývoj šel k industrialisaci, do starého hospodaření vnikl moderní stroj atd. A při tom všem škola podstatně se nezměnila. Život běží vedle ní svým rušným tokem, ale nepřelévá se do ní: škola se životu nepřizpůsobuje. Školní kabinety jsou pravou limonádou proti názorným prostředkům ulice, výkladním skříním, moderní reklamě, museím, biografům.²⁴⁾

O tom, že je kinematografie uměním, Masaryk na rozdíl od mnoha svých dobových souputníků, kteří měli ve věcech kinematografie z hlediska pravomocí mnohem silnější slovo, vůbec nepochyboval. Právě v souvislosti se školním vzděláváním kladl filmy na úroveň výtvarných děl, o jejichž významu ve vyučování napsal toto:

Dětem ve škole má býti dána možnost, aby viděly umělecká díla, musí v nich býti pěstován umělecký vkus. Vedle kabinetů pomůcek měla by býti ve škole i umělecká musea. Díváním se na umělecké výtvořiny dítě pochopí často víc než výklady. Dejme na dítě působit krásu přírody a opět bez výkladu!²⁵⁾

24) Karel Š t e c h, *Masaryk vychovatel*. Praha: Svaz národního osvobození 1925, s. 9–10.

25) Tamtéž, s. 35.

Médiem, které dokáže nejvěrněji zachytit právě autentickou krásu přírody, byl podle Masaryka právě film, kterého si jako člověk, pro kterého je „oko hlavním nástrojem poznání světa“, cenil zejména jako média, jež svou názorností bude sloužit především ve vzdělávání:

Naše školy mají učit vidět, pozorovat, uvědoměle, s rozumem. Kde nelze přímo pozorovat, máme obrazy. Za mých mladých let byl obrázek vzácnost, nějaká ta dřevorytina v kalendáři a svaté barevné obrázky. Obrazové časopisy k nám, vesnickým klukům nepřišly. Ani jich tenkrát nebylo tolik a nebyly tak pěkné a laciné jako dnes. Podívejte se, co mám nyní všude obrazů a jakých krásně tištěných a přesných, fotografických, jaké to je bohaté poučení, a čemu všemu lze se dnes očima z obrazů naučit. A máme film. Mám rád filmová představení; ukazují světy, oblasti, kam může jen málokterý člověk proniknout. Myslím především kulturní snímky. Kdepak by kluk z české nebo moravské vesnice viděl kdy v životě moře, mořský příboj, oceánské parníky, polární výpravu nebo výstup na Mount Everest? Obrazové vzdělání zaslouží podpory, protože rozšiřuje obzor. A já bych přál každé škole co nejvíce obrazů. V tom seznávání cizích světů je i pěstění lidské solidarity: vidíš, jak těžce lidé žijí, všude, v Číně stejně jako v Africe nebo v Laponsku, a všude zápas o chléb, všude rodiny s dětmi, pořád týž těžký život, tytéž starosti a tentýž boj o bytí. Takové obrazové poznání smiřuje mnohdy i s vlastním osudem, vede k universálnosti, k citění všelidskému: přemáhat tu izolovanost českého člověka, českého dítěte, tu zaujatou a sebeuspokojenou lokálnost. [...] Ergo, naše školy ať cvičí nějakými spolehlivými metodami vidivost, přesné, uvědomělé vidění, ale zároveň ať cepují myšlení, logiku. Vidění bez myšlení, bez logiky není žádným viděním, ale povrchností. Pravda – pěkná a dobrá škola potřebuje peníze, pomůcky, jako ty obrazy a filmy, ale také drobnohled atd.²⁶⁾

Masarykova filmového entusiasmu si všímal a současně jej využíval také dobový filmový tisk. Slova o prezidentově přátelském vztahu k filmu fungovala jako jakási úvodní formule takřka všech textů o Masarykovi v dobových filmových časopisech. Skutečnost, že je prezident „velkým přítelem a obdivovatelem filmu“ či „vřelým přítelem filmu“, případně že „nikdo neměl asi větší radost, než on, když koncem minulého století dali Lumiérové světu živý obraz“, byla přitom uváděna jako informace dávno a velmi důvěrně známá.²⁷⁾

Filmový tisk se velmi zřetelně snažil budovat obraz státníkovy každodennosti jako neodmyslitelně spjaté s projekcí filmů. Opětovně se tak uváděly různě podrobné zprávy o tom, jak si Masaryk nechává promítat filmy na lánském zámku:

Na svém zámku v Lánech má zřízené domácí kino, kde si nechává týdně předvádět výběr produkce domácí i cizí. O všech novinkách v oboru kinematografie je

26) Bohumil Markalous, *Eidický princip u T. G. Masaryka*. Rozmluva s prezidentem. Praha: Dědictví Komenského 1934, s. 12–13. Rozhovor s T. G. Masarykem Markalous vedl 2. února 1934.

27) (vo), *President Masaryk o významu filmu*. *Filmový kurýr* 3, 1929, č. 26 (20. 4), s. 3. Fráňa Vodička, *T. G. Masaryk a film*. *Filmový kurýr* 4, 1930, č. 10 (7. 3.), s. 1.

pan president, myslím, dokonale informován a jak je z jeho různých poznámek při různých příležitostech vyřknutých zřejmo, filmu i rozumí.²⁸⁾

Mnohé z informací, které ve filmovém tisku o Masarykovi kolovaly, by bylo možné proto, že se objevovaly vícekrát v různém znění, označit takřka za fámy. Již v roce 1929 tak *Filmový kurýr* referoval o tom, s jakými dojmy se Masaryk veřejnosti svěřoval poté, co zhlédl snímek POHYBY ROSTLIN Vladimíra Úlehly, vyrobený pro Výstavu soudobé kultury v Brně.²⁹⁾ Zatímco však tento komentář vedle úryvků z Masarykových vyjádření o významu právě takových filmů, jakými jsou vědecké snímky Úlehlovy, pouze podával zprávu o jednom z dalších Masarykových projevů o filmu, v textu Jaroslava Novotného z roku 1937 již byla stejná událost narativizována v obsáhlou anekdotu:

Ještě v době Masarykova úřadování pozvali presidenta Osvoboditele na poučný film, který ukazoval, jak rostliny rostou, dýchají, jak v jejich cévách proudí míza, jak žijí. T. G. Masaryka film velmi zaujal. Předně tím, že mu poprvé dal zrakový dojem skutečného života rostlin a současně se v něm ozval učitel, který poznal, jak dokonalou pomůckou může býti film při výchově a vyučování. Po příjezdu na Lány pozval k sobě řídícího učitele Fr. Hroudu, který spravuje vzornou lánskou školu, vybudovanou za velmi štědré podpory Masarykovy, a ptal se ho, má-li ve škole také biograf, aby se mohly děti filmem vzdělávat. Když kolega hrouda s politováním prohlásil, že kina nemají, president Osvoboditel vyřešil věc po svém: „Tedy si kino kupte a účet mi pošlete na zámek!“³⁰⁾

Jaroslav Novotný epizodu s POHYBY ROSTLIN záměrně stylizoval, stejně tak jako i jiní filmoví publicisté ve svých článcích vědomě pracovali s nadsázkou, když tvrdili, že „životní film našeho presidenta je úchvatným dílem, jemuž veliký režisér vtiskl svůj harmonický řád...“³¹⁾ případně velmi okázale spekulovali nad tím, jak by sám Masaryk využíval film při své práci, pokud by na počátku jeho kariéry již dosáhl takového stupně vývoje jako ve třicátých letech. Podle Fráni Vodičky by tak pro presidenta film byl „první zbraní, které by v zahraničí použil proti Rakousku pro informaci Spojenců a pro světovou propagaci své myšlenky“, „byl by mu nástrojem při přednáškách praktické filosofie“ a tak podobně.³²⁾ Československá kinematografie se alespoň podle přesvědčení, které vkládali její komentátoři do svých textů, měla Masarykovým vzorem inspirovat jednak ideologicky – ve smyslu obecné činnosti, pílě a oddanosti kulturnímu poslání –, neméně podstatným se však zdál rovněž příklad Masarykova tělesného projevu před kamerou, označovaný ve vzpomínkách kameramana Vladimíra Studeckého jako „ideál filmového aktéra“.³³⁾ Studecký popisoval dojmy, jaké v něm při několikaletých setkáních vzbuzovalo Masarykovo vystupování, způsobem velmi přiléhajícím „civilně mytickému“ obrazu, který Masarykovi v médiích utvářel Karel Čapek:

28) Vladimír Studecký, Pan president před kamerou. *Filmový kurýr* 4, 1930, č. 10 (7. 3.), s. 2.

29) (vo), President Masaryk o významu filmu. *Filmový kurýr* 3, 1929, č. 26 (20. 4.), s. 3.

30) Jaroslav Novotný, President Osvoboditel o zrakové výchově a filmu. *Objektiv*, 1937–1938, č. 2, s. 14.

31) Jan Kolář, Oslavme rok Masarykův – práci. *Filmový kurýr* 4, 1930, č. 10 (7. 3.), s. 1.

32) Fráňa Vodička, c. d.

33) Vladimír Studecký, c. d., s. 3.

Skutečně obdivuhodným je jisté vystupování pana presidenta před kamerou. [...] Přírozené a jisté vystupování pana presidenta pramení čistě z jeho osobitosti. Není v něm nejmenší známky afektovanosti, protože, všimnete-li si blíže, je jeho vystupování vždycky, i v soukromí stejné.³⁴⁾

Mnohem detailněji a v odbornějších termínech než Čapek se pak Studecký vyjadřuje přímo k rysům Masarykovy tváře:

Tvář pana presidenta je ideálem fotogeničnosti. Nemá vůbec své slabé strany. Může býti fotografován z en face, s obou stran profilu nebo z trois quarte, je to stále on. Jeho tvář jeví se nám stále stejně typicky krásnou, ať při plném slunci nebo v difúzním světle. Jeho světlá pleť dává tváři vždycky plasticky vyniknout.

Prvky takřka intimního vztahu prezidenta, filmu a filmařů, ale i vytváření aury fotogeničnosti kolem jeho tváře i celé figury vytvořily z Masaryka viděného očima filmového tisku takřka legendu. Legendu opěvovanou až heroizovanou, ale současně zlidšťovanou prostřednictvím drobných humorných příběhů a historek, které o ní mezi filmaři kolovaly. Vladimír Studecký tak na jedné straně vyznává svou oddanost prezidentovi: „Máme rádi svého presidenta a rádi ho filmujeme, již i proto, poněvadž máme jistotu, že jeho portrét ze stanoviska technického bude ozdobou filmu,“ na straně druhé pak po způsobu drbu posílá dál anekdotu, kterou mu prý vyprávěl kolega Zika: „Jednou byl pan prezident filmován při jízdě na koni. Jede právě kolem aparátu. Zastaví se a podívá se z koně na aparát, na operátora a povídá: „Poslechněte, dejte si to na nekonečno, otevřete na 6.3 a přivřete sektor. Já pojedu teď cvałem. Proto, pánové – pozor!““³⁵⁾

Hvězdný obraz Tomáše Garrigue Masaryka můžeme z nejrůznějších médií první republiky a praktik dobové kultury odhalovat jako intertextový konstrukt s vcelku jednoznačným významem a jako takový jej považovat za příklad, že diskurs o hvězdě je možné budovat i kolem osobnosti profesionálně působící mimo filmovou instituci. Profesně nebyl Tomáš Garrigue Masaryk hercem a spojení filmová hvězda v souvislosti s jeho osobností česká média za první republiky nikdy nepoužila i přesto, že velmi barvitě rozebírala klíčové rysy jeho vzhledu a tělesného projevu, líčila, jak důvěrný vztah má k filmu, přibližovala jej v epizodách z jeho soukromého života, fabulovala o něm příběhy typu historek z natáčení a podobně. Ze tří podob hvězdy, o kterých hovoří Paul McDonald, Masaryk nevyhovuje pouze profesnímu vymezení hvězdy – naproti tomu jako obraz (ikona) a jako ekonomický kapitál filmového průmyslu Masaryk v dobovém filmovém diskursu nepochybně fungoval.³⁶⁾

34) Tamtéž.

35) Tamtéž.

36) Podle Paula McDonalda je hvězdu možné interpretovat v termínech obrazu, profese a ekonomického kapitálu. Jako obraz je hvězda mediovanou identitou, textovým konstruktem. Není to reálná osoba, ale souhrn obrazů, zvuků a slov, které ji zastupují. Z hlediska profesního je filmová hvězda chápána jako herecký specialista. Pro filmovou společnost je pak hvězda (v případě, že je se společností smluvně svázána) především vysoce hodnotnou položkou v soupisu majetku. Paul M c D o n a l d, *The Star System. Hollywood's Production of Popular Identities*. London: Wallflower Press 2000.

Masarykův příklad je důkazem, že filmový diskurs může jako s filmovou hvězdou zacházet i s osobností, která si svůj ikonický a symbolický status utvořila již dříve v rámci jiné než kinematografické instituce. Specifická situace společensky a kulturně ne zcela legitimizované československé kinematografie v meziválečném období připravila fenoménu nonfikční hvězdnosti svým způsobem ideální prostředí, přičemž prvnímu prezidentovi samostatné republiky dala jako „hvězdě“ díky jeho nezaměnitelné roli v rámci republiky vyniknout rozhodně nejvíce.

V modu zpravodajském zastávaly především tuzemské aktuality úlohu vizuálních novin a ve snaze dokumentovat významné události státního významu Masaryka reflektovaly v reprezentativní roli spojené s funkcí v prezidentském úřadu. Tehdy byl ikonou pro celý film jistě dominantní, jeho výlučnost však vyplývala přímo z jeho výsadního postavení ve státě. Praxe natáčení cest prezidenta po republice nesouvisela ani tak s osobností Masaryka samého jako s dramaturgickými preferencemi filmových společností. Poté, co po Masarykově abdikaci nastoupil v prosinci 1935 do funkce hlavy státu Edvard Beneš, snímky s názvy typu NÁVŠTĚVA PREZIDENTA REPUBLIKY V PLZNI, NÁVŠTĚVA PREZIDENTA REPUBLIKY V RUMUNSKU, PRVNÍ NÁVŠTĚVA PREZIDENTA REPUBLIKY V BRNĚ, PRVNÍ NÁVŠTĚVA PREZIDENTA REPUBLIKY V TYRŠOVĚ DOMĚ (vše 1936) na sebe nenechaly dlouho čekat. Význam aktu natáčení stejně jako strategie dokumentárně zachytit právě tento typ dobové aktuality zůstal stejný, ačkoli se klíčoví protagonisté změnili. Záznam událostí, kterých se účastní prezident, byl pro filmové společnosti otázkou prestiže. Kinematografie, která zčásti spadala pod jurisdikci ministerstva vnitra, neměla zájem prezidentský obraz jakkoli karikovat, případně podrobovat osobnost v čele státu kritice. Na Masarykovu individualitu nahlíželi nonfikční filmaři především bilančními snímky životopisnými či jubilejními, a to s důrazem na potvrzení Masarykova významu pro budování samostatného Československa. V rámci tohoto oslavného modu pak snímky takřka doslovně přejímaly a de facto ilustrovaly Masarykovu již dříve formulovanou povahovou charakteristiku a všímaly si stejných veřejných zásluh a obdobných detailů z jeho soukromého života. Celkově byl tedy vztah Masaryka a kinematografie založen na principu reciproční služby. Tím, že kinematografie podporovala Masarykovu legendu, mohla současně disponovat s odrazem jeho nezaměnitelné aury a definovat skrze ni svou společensko-kulturní legitimitu.

* * *

Rozbor hypotetických aspektů filmové hvězdnosti Tomáše Garrigua Masaryka nebyl motivován úmyslem prohlásit „presidenta Osoboditele“ filmovou hvězdou, ale snahou zamyslet se nad tím, jaká omezení vykazuje pojem filmové hvězdy, jak byl definován Dyerem a de Cordovou, pokud má být aplikován na odlišné sociokulturní prostředí.

Přestože se Dyerovo pojetí hvězdy, podpořené výzkumy de Cordovovými, ustálilo de facto jako encyklopedické heslo,³⁷⁾ problematizuje takto úzce vymezený přístup k fenoménu filmové hvězdy jakoukoli širší aplikaci. Výklad hvězdy jako produktu studiového systému, kterým je strategicky vy-

37) Například Ira Königsberg v publikaci *The Complete Film Dictionary* definuje hvězdu jako „účinkujícího, který dosáhne národního nebo mezinárodního vřhlasu, objevuje se ve významných rolích a ze kterého film silně profituje. Takový účinkující dominuje každé své roli natolik, že se pozornost publika obrací právě k tomuto herci či herečce, jejichž každý další film pak vyhledává, spíše než k samotnému příběhu snímku.“ Také Königsberg tedy počítá s hvězdou apriorně jako s figurou primárně herecké profese a celkově spjatou s filmovým průmyslem. Viz Ira K o n i g s b e r g, *The Complete Film Dictionary*. London: Penguin Group 1997, s. 388.

ráběna a využívána, je jistě udržitelný v souvislosti s obdobím klasického Hollywoodu. Méně již však odráží stav v pozměněných podmínkách let padesátých, kdy v americkém filmovém průmyslu vzrostl význam agentů a agentur.³⁸⁾ S takzvaným novým Hollywoodem přichází celá řada jevů, které „tradiční“ výklady hvězdy zcela proměňují: režisérské hvězdy, hvězdy vytvářené speciálními efekty a podobně.³⁹⁾ Koncept hvězdy a hvězdného systému současně předpokládá hvězdu jako existující jednoznačně v rámci fikčního modu reprezentace a fungující v rámci filmového průmyslu i přesto, že ve filmu po celou dobu jeho existence vystupovaly a jako filmové hvězdy byli chápáni i zpěváci, sportovci a další osobnosti přicházející z jiných kulturních institucí než kinematografie. Že hvězdné systémy národních kinematografií mimo Spojené státy americké pravděpodobně fungovaly na docela odlišných principech, je potom otázkou ještě významnější.

Lucie Česálková

Citované filmy:

Návštěva prezidenta republiky v Plzni (Elektajournal, 1936); *Návštěva prezidenta republiky v Rumunsku* (Elektajournal, 1936); *Osmdesátiny pana prezidenta republiky T. G. Masaryka* (Elektajournal, 1930); *Pohyby rostlin* (Vladimír Úlehla, 1928); *Poslední léto T. G. Masaryka* (Jaroslav Novotný, Alexander Hackenschmied, Jan Lukas, 1937); *První návštěva prezidenta republiky v Brně* (Terra Brno, 1936); *První návštěva prezidenta republiky v Tyršově domě* (Elektajournal, 1936); *Přehlídka baterií proti letadlům prezidentem republiky* (MNO, 1924); *T. G. Masaryk jako vrchní velitel čs. branné moci* (VTÚ, 1936); *Tomáš Masaryk* (Filmový ústav, 1923); *Významné osobnosti* (Fiag, 1924); *Za československý stát* (Vladimír Studecký, 1928); *Za svobodu národa* (Václav Binovec, 1920).

38) K procesu nahrazování studiově organizovaného utváření obrazu hvězdy směrem k individuálně konstruovaným kariérám viz Barry K i n g, *Stardom as Occupation*. In: Paul K e r r (ed.), *The Hollywood Industry: A Reader*. New York: Routledge 1986, s. 220–245.

39) Thomas A u s t i n – Martin B a k e r (eds.), *Contemporary Hollywood Stardom*. London: Arnod 2003.