

1

1995

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



nfa

35 029/1995-1

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII A ESTETIKU FILMU
THE JOURNAL OF FILM THEORY, HISTORY,
AND AESTHETICS

Ročník / Vol. 7

1995

Číslo / No. 1 (17)

Redakce / Editorial board:

MICHAL BREGANT

(šéfredaktor / editor-in-chief)

IVAN KLIMEŠ

VÁCLAV KOFRŮŇ

PAVEL ZEMAN

IVAN ŽÁČEK

Odpovědný redaktor čísla / Editor of the issue:

Václav Kofroň

Redakční rada / Advisory board:

JAN BERNARD, JAN LUKEŠ, PETR MÁLEK, PETR MAREŠ (filolog),
PETR MAREŠ (historik), PŘEMYSL MAYDL, JELENA PAŠTÉKOVÁ,
JIŘÍ POKORNÝ, MIROSLAV PROCHÁZKA, JIŘÍ RAK, VLASTIMIL ZUSKA

Grafická úprava / Graphic layout:

Ivan Exner

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv

Bartolomějská 11

110 00 Praha 1

tel. (+ +/42/2)24231988

fax (+ +/42/2)24231948

O B S A H

První patentový zápis budoucího kinematografu

Články

- Louis Lumière:** Princip kinematografu 7
- Félix Mesguich:** Když jsem poprvé nastoupil 11
- Félix Mesguich:** Dobývání Ameriky 13
- Barry Salt:** Praktická filmová teorie 17
- Barry Salt:** Filmový styl a filmová technika v letech 1895 – 1900 27
- Pavel Zeman:** Idea filmového archivu v Čechách 43
- Jiří Pokorný:** Film ve službách osvěty (1919 – 1928) 61
- Petr Málek:** Variace na téma Viscontiho *Smrti v Benátkách* (II. varianta) 75
- Jaromír Šofr:** Pojem virtuozity kameramanské práce (habilitační přednáška) 105
- Jaromír Šofr:** O umanutosti v tvorbě se zvláštním zřetelem ke kinematografii, o roli náhody ve výtvarném a kinematografickém zobrazování (habilitační přednáška) 108

Rozhovor

- Rozhovory Georgese Sadoula s Louisem Lumièrem 113

Edice a materiály

- Pavel Zeman:** Úvodem k edici 125
- Dokumenty k vývoji českého filmového archivnictví 127

Literární obzor

- Ivan Klimeš:** Pokus o obraz dvacetiletí (*Slovenský hraný film 1970 – 1990*) 175
- Petr Mareš:** Montage/AV: intertextovost, napětí, enunciacie
(*Montage/AV* 1993, č. 2; *Montage/AV* 1994, č. 1) 178

Příloha

- Z přírůstků knihovny NFA 183
- Obsah VI. ročníku *Illuminace* 189

CONTENTS

The First Patent Record of the Future Cinematograph

Articles

Louis Lumière: The Principle of Cinematograph 7

Félix Mesguich: The First Time I Get In 11

Félix Mesguich: Conquest of America 13

Barry Salt: Practical Film Theory 17

Barry Salt: Film Style and Technology: 1895 – 1900 27

Pavel Zeman: The Idea of Film Archive in Bohemia 43

Jiří Pokorný: Film in the Service of Education (1919 – 1928) 61

Petr Málek: Variations on the Theme of Visconti's *Death in Venice*
(2nd Variant) 75

Jaromír Šofr: The Concept of Virtuosity of Camera Work (The Habilitation Lecture) 105

Jaromír Šofr: About Creative Obstinacy with Regard to Film, About the Role
of Coincidence in the Art and Film Presentation (The Habilitation Lecture) 108

Interview

The Georges Sadoul's Interviews with Louis Lumière 113

Documents

Pavel Zeman: Introduction to the Edition 125

The Documents on the Development of the Czech Film Archives 127

Reviews

Ivan Klimeš: Attempt of the Last Twenty Years Presentation
(*Slovenský hraný film 1970 – 1990*) 175

Petr Mareš: Montage/AV: Intertextuality, Tension, Enunciation
(*Montage/AV 1993, No. 2; Montage/AV 1994, No. 1*) 178

Appendix

Recent Acquisitions of the NFA Library 183

Contents of the 6th volume of *Illuminace* 189

87522

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10087522 *Národní filmový archiv*

PRVNÍ PATENTOVÝ ZÁPIS BUDOUCÍHO KINEMATOGRAFU (13. února 1895)

Louis Lumière

Je známo, že chronografický záznam vyvolává před očima pozorovatele iluzi pohybu předmětu nebo osob prostřednictvím rychlého sledu fotografií získaných bezprostředně za sebou.

Náš vynález se skládá z nového přístroje, který slouží k získání a sledování těchto pořizovaných záznamů.

Podstatná zvláštnost mechanismu tohoto přístroje spočívá v pravidelném přerušování pohybu perforovaného pásu zvláštním způsobem, umožňujícím postupné přemísťování nehybných snímků, které pak při projekci působí dojmem pohybu.

Každý posun pásu bude ostatně mít ve svém průběhu proměnlivou rychlost, která bude nulová na začátku a na konci posunu a maximální uprostřed, avšak bez prudkých zrychlení a zpomalení, která by mohla poškodit pás.

Tyto vlastnosti jsou prakticky realizovány přístrojem, jehož nákresy jsou přiloženy. (...)

Perforace pásu je oboustranná a následuje ve stejných odstupech. Perforací procházejí hroty *a*, které táhnou pás dolů pokud klesají, zatímco během vzestupného pohybu zanechávají pás v klidu.

Tento zdvih způsobuje malý čep *d*, upevněný na lamele *f*, ovládané žlábkovitě vyhloubeným zvlněným obvodem excentrického disku *B*.

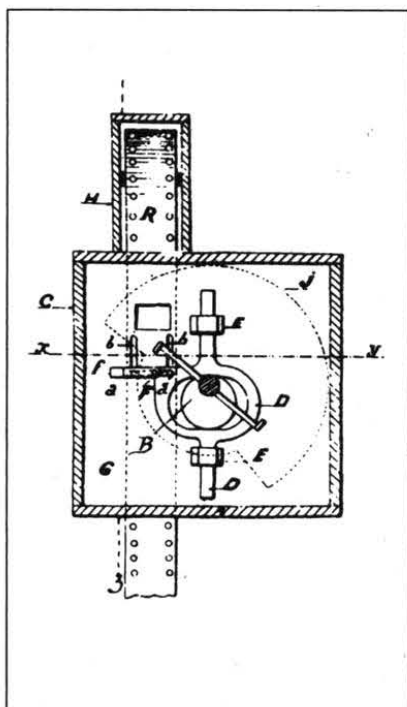
Z toho vyplývá:

1. Že pás je tažen směrem dolů během sestupného pohybu hrotů *a*, že zůstává v klidu během jejich vzestupného pohybu.
2. Že hroty vnikají do perforace pásu a zase ji opouštějí v klidovém stadiu, když je jejich rychlost blízká nule, což odpovídá průběhu jejich rychlosti.
3. Že tyto hroty vnikají do pásu a opouštějí ho měkce, takže nedochází k poškození perforace.

Pás se odvíjí zcela volně z filmové kazety *H*, kde je uchováván v klidu na pevné ose.

V přepážce *G* je otvor *I* o velikosti jednoho obrázku. Toto okénko je pak buď otevřeno, nebo zavřeno pomocí závěrky, která je tvořena rotační clonou *J*, jejíž obrys znázorňuje tečkovaná čára. Vykrojení disku odpovídá výseči úhlu, který může být větší či menší, abychom mohli měnit expozici, a který může dosáhnout až 170°. Takové rozevření úhlu by bylo pro získání obrazu příliš velké, je však nutné s tímto rozevřením počítat pro sledování obrazů. (...) Mechanismus, který byl popsán, může být používán buď ve stejném přístroji, nebo ve spojení s podobnými přístroji:

1. Při získávání negativu přímým snímáním scén, které chceme reprodukovat.
2. Ke kopírování pozitivu.
3. K přímému prohlížení nebo promítání pohyblivých fotografií na plátno.



Snímky se získávají na pás citlivého jemného průhledného papíru, nebo lépe na citlivý celuloidový pás perforovaný po obou stranách, jak jsme již vysvětlili.

Komora C je uzavřena a je opatřena objektivem naproti okénku I. Postupné fáze pohybu zobrazované scény, která se odehrává před objektivem, jsou zachycovány na pás během jeho klidového stadia, kdy je závěrka otevřena, zatímco sestup pásu se děje v okamžiku, kdy je okénko I závěrkou uzavřeno.

Tímto způsobem můžeme získat velmi čisté snímky, které následují velmi rychle po sobě, například dvacet za vteřinu, a klidové stadium dosáhne přibližně 1/50 vteřiny na políčko v naprosto nehybném stavu.

Osvícený pás sestupuje volně do temné komory pod přístrojem, odkud je možno vyjmout ho k vyvolání.

Kopírování filmu se děje rovněž na průsvitný, nebo i neprůsvitný pás, perforovaný jako v prvním případě.

Dva pásy ležící jeden na druhém procházejí přístrojem, přesně jako ve výše popsaném případě, ale rychlost jejich posunu může být nižší, v závislosti na stupni citlivosti a osvětlení.

Stejný nebo podobný mechanismus slouží k přímému pozorování nebo k projekci pozitivních snímků.

Snímky následují po sobě stejným způsobem a procházejí přesně stejným místem jako snímky zachycované v průběhu klidového stadia při jejich pořizování. Lze je spatřit odděleně jeden po druhém v době jejich klidového stadia a ve stejném intervalu oddělujícím dva po sobě jdoucí snímky. Tato podmínka je nutná ke zřetelnosti a kontinuitě vnímaných snímků.

Z PATENTU NA ZDOKONALENÍ KINEMATOGRAFU (10. března 1895)

(...) Druhá obměna spočívá v prodloužení klidového stavu pásu tím, že excentrický disk, který unáší vodítko, se nahradí vačkou vhodného tvaru, například vačkou trojúhelníkovou, která dovolí udržet pás v nehybném stavu po dobu dvou třetin celkového času. To velmi dobře vyhovuje přímému prohlížení i vnímání promítaného obrazu. Rovněž je to vhodné pro záznam snímků s relativně delší dobou osvitů.

Dosáhneme tak vyšší ostrosti při přímém prohlížení nebo promítání, protože se sníží mihotání obrazu způsobené periodickým přerušováním světla. Za tím účelem byl vykrojený kotouč rotační clony z opakního materiálu nahrazen vykrojeným kotoučem z materiálu průsvitného, například z mastného nebo voskovaného papíru, celuloidu atp.

Články

PRINCIP KINEMATOGRAFU

Louis Lumière

Je možno říci, že mezi mnohými způsoby využití, založených na principu fotografie, zaujímá chronografie, nebo fotografie pohybu, prvořadé místo.

Od prvního okamžiku, kdy se objevil rychlý způsob fotografického záznamu pomocí želatino-bromidové emulze, snili vědci o použití fotografie k zachycení měnících se pohybů, které by pak mohli dle libosti pozorovat a přemýšlet o nich.

V roce 1874 použil Pierre-Jules-César Janssen přístroj zvaný fotografický revolver k zachycení významných astronomických jevů. V téže době pořídil Eadweard Muybridge ze San Franciska sérii fotografií pohybujících se objektů, které zachytil systémem mnoha temných komor vybavených objektivy, jejichž závěrka se spouštěla elektricky ve vhodných intervalech. Za nejdokonalejší výzkumy na tomto poli ale vděčíme panu Mareyovi z Institutu¹⁾, který využíval chronofotografie ke zkoumání pohybu živého organismu a jeho různě rychlých fyziologických jevů. Vděčíme mu za velké množství důmyslných zařízení, která obohatila toto odvětví fotografie, pro přesné vědecké pozorování. Později pokračovali ve stejném smyslu i pánové Anschütz, generál Sebert a další.

Všichni tito učenci však víceméně usilovali pouze o záznam posloupnosti, z něhož docházeli k analýze pohybu a studiu jeho oddělených fází. Složení těchto oddělených fází, to znamená syntéza pohybu, byla pokládána za nepřekonatelný problém, jehož řešení tkví v nedohlednu.

Kolem roku 1893 přišel do Francie z Ameriky přístroj vynalezený Edisonem, který nesl název kinetoskop a který umožňoval vždy jen jednomu divákovi sledovat dlouhou sérii fotografií následujících jedna po druhé ve velmi krátkých intervalech. Tento přístroj vytvářel právě onu syntézu pohybu. Protože ale pohyb pásu, na nějž byly fotografie zachycovány, byl souvislý, musel být každý snímek viděn po velmi krátkou dobu, zhruba méně než 1/7000 vteřiny, aby byl dostatečně ostře zachycen okem.

Za těchto podmínek je osvětlení velmi slabé, z čehož vyplývá, že scény jsou velmi nejasné a postrádají hloubku. K tomu, aby byl okem spolehlivě zachycen dojem posloupnosti pohybu, je třeba nejméně třiceti obrázků.

Náš kinematograf se těmito nedostatky vyhýbá. Dovoluje snížit počet snímků na patnáct za vteřinu a promítat různé oživené scény na plátno před celým shromážděním divá-

1) Tím je míněna Fyziologická stanice, kterou E. J. Marey vybudoval v Paříži.

ků. Protože již nečiní problém ostrost a hloubka obrazu, je možné předvádět strhujícím způsobem například ruch na ulici a scény z veřejných prostranství.

Princip, v němž spočívá funkce kinematografu, je znám již dlouho. Používalo se ho u dětských hraček, známých jako zootropy, praxinoskopy, fenakistikopy a nedávno v kinetoskopu. Společným základem je vnímání světelných vjemů na oční sítnici. Tento princip je snadno pochopitelný. Pozorujeme-li nějaký předmět, jeho obraz se vytváří na pozadí v našem oku a zachytí se na nervové bláně zvané sítnice. Jestliže přestane být vnímaný předmět náhle osvětlený, sítnicový obraz postupně doznívá, oční nerv zůstává v činnosti, protože obraz úplně nezmizel a oko ještě vnímá po určitou dobu obraz, jako by byl osvětlen.

Délka trvání světelných vjemů na sítnici se liší v závislosti na osvětlení předmětu. Při středním stupni osvětlení je to okolo $2/45$ vteřiny. Viditelnost předmětu, který náhle zmizí, tedy trvá $2/45$ vteřiny. Z toho vyplývá, že nachází-li se osvětlený předmět před naším okem a nějaká plocha nám ho například na $1/45$ vteřiny zakryje, jeho obraz v našem oku po dobu $1/45$ vteřiny přetrvá a my si tudíž ani nevšimneme přerušení.

(...) Oko tak vidí, jak se na plátně pohybují fotografie onoho objektu.

Bylo zapotřebí vynalézt takový přístroj, který umožní vykonat devět set světelných přerušení za minutu a devět set postupných záměn snímků.

U kinematografu se tohoto přerušení dosahuje tím, že se neprůhlednému kotouči rotační clony, otáčejícímu se kolem své osy, udělí rychlý pohyb patnácti otáček za vteřinu. Během svého otáčení kotouč přetíná svazek světelných paprsků, které přicházejí z projekční lampy. Při každém přerušení svazku paprsků clonou dojde k přerušení osvětlení promítací plochy na dobu menší než $1/15$ vteřiny. Aby byla zajištěna poslušnost jednotlivých snímků, je devět set fotografií zachyceno na pružném pásu o délce okolo 17 metrů a šířce 35 milimetrů. Velikost každého snímku je 25 milimetrů šířky a 20 milimetrů výšky. Po obou krajích je pás perforovaný kulatými otvory vzdálenými jeden od druhého 20 milimetrů, do nichž periodicky vnikají dva hroty vedené kovovým rámečkem, které popotáhnou pás směrem dolů a přemístí jej v okamžiku oddělujícím dvě otevření rotační clony. Hroty posléze vykonávají pohyb vzhůru a zasouvají se do následujících otvorů a tak dále.

Je zřejmé, jak přesná musí být stavba přístroje, aby při každém pohybu velmi křehkého pásu zůstal pás neponičen a mohl být použit vícekrát než jen jednou. K tomuto výsledku jsme dospěli *díky střídavému pohybu, který rámečku uděluje trojúhelníková vačka, která je hlavním předmětem našeho patentu* (podtrženo L. Lumièrem). Hroty, které zapadají do perforovaných otvorů, se nerozbíhají a nezastavují náhle, ale postupně a jejich zasunutí a vysouvání se děje až po úplném znehybnění pásu, aby nedocházelo k poškození perforace. Otvory na obou krajích pásu a dva hroty, které se vracejí přesně na výchozí místo, umožňují naprosto precizní zachycení, pohyb a opuštění pásu. Chtěli bychom zdůraznit, že mechanismus je sestaven tak, že pás zůstává nehybný po dobu dvou třetin celkové doby, která odděluje dvě po sobě jdoucí fáze pohybu. Poslední třetina je užita k záměně snímku snímkem následujícím.

Všechny tyto výhody dokazují, že náš kinematograf může být používán bez rizika a že je velmi bezpečný. Srovnatelných výsledků nemůže dosáhnout žádný přístroj kinematografu podobný, u něhož dochází k náhlým nárazům těžkých kovových součástí. Kromě to-

ILUMINACE

Louis Lumière: Princip kinematografu

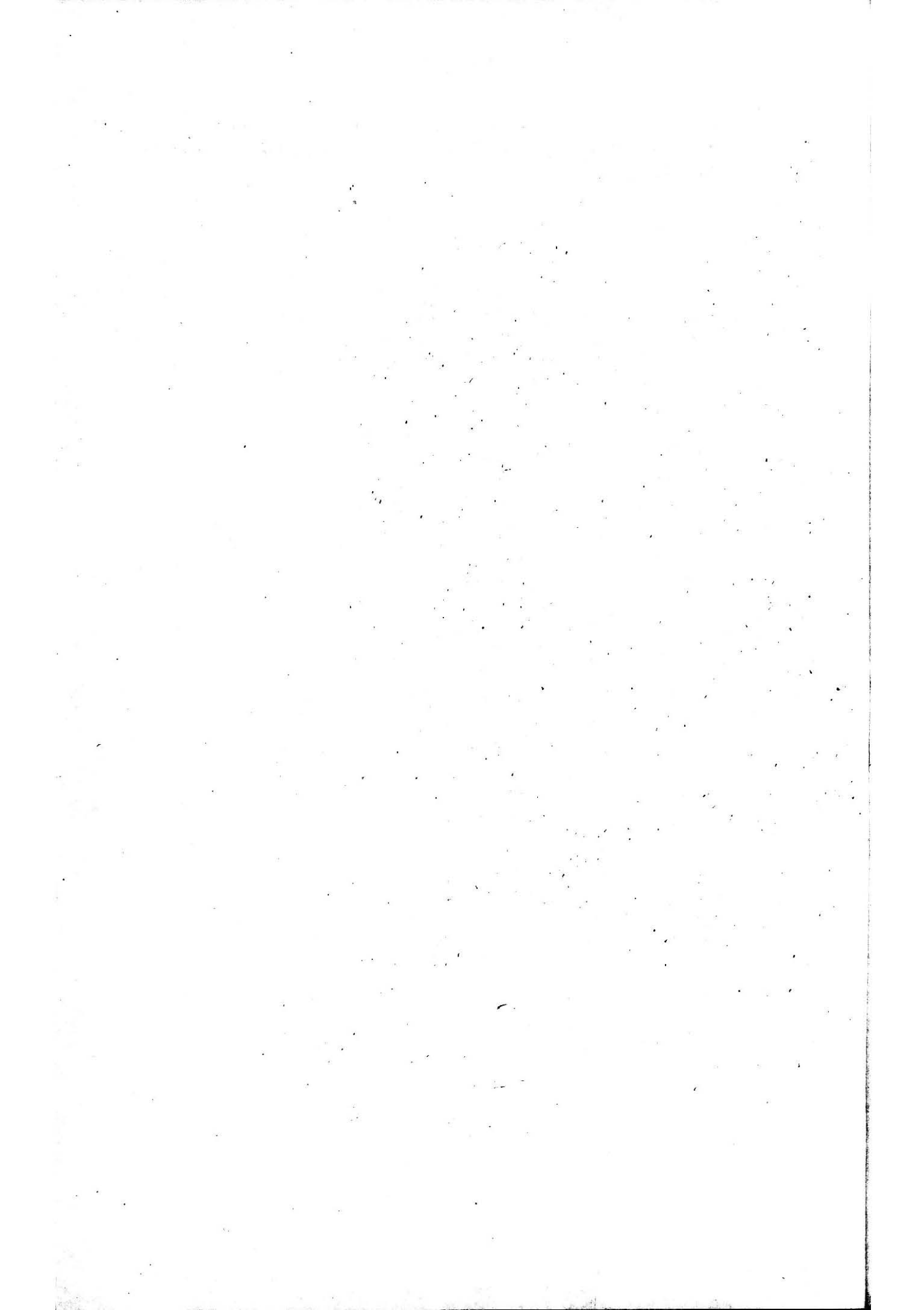
ho, že tento rychlý a necitlivý pohyb uvnitř přístroje způsobuje nárazy, chvění obrazu a škody na přístroji a pásu, vyvolává navíc i deformace a nestálost snímků promítaných na plátno, které ruší kouzlo iluze.

Přeložil Petr Himmel

Překlad textu patentů i Lumièrova článku *Principe du cinématographe* z roku 1898 byl pořízen z knihy:

Georges Sadoul, *Louis Lumière*. Éditions Seghers, Paris 1964, s. 108 – 115.

Odbornou revizi překladu provedl Vladimír Šťovík.



Články

KDYŽ JSEM POPRVÉ NASTOUPIL

Félix Mesguich

Když jsem poprvé nastoupil 5. ledna 1896 do tramvaje číslo 5, která jezdí k laboratořím firmy Lumière ve čtvrti Lyon-Montplaisir, měl jsem na sobě uniformu zuáva. Byl jsem právě na dovolence a za pár dní jsem měl být propuštěn od třetího pluku zuávů, sídlícího v Arles, do civilu.

Pan Louis Lumière mě přijal na základě doporučení od mých příbuzných. Zamýšlí vyškolit několik operatérů. Otázky mi klade laskavým tónem, protože ví, že před ním stojím začátečník. O elektřině nemám ani tušení a o fotografování nevím nic jakbysmet. Pan Lumière mě přesto přijímá s tím, že se určitě rychle zaučím. Když mne propustili z armády, začala má učednická léta v továrně.

Pan Louis Lumière mi slíbil, že mi bude věnována jako začátečníkovi potřebná péče a že mě čeká jednou zajímavé místo. Zároveň mi ale sdělil přátelským tónem: „Víte, Mesguichi, nenabízíme vám bůhvíjakou budoucnost, je to spíše práce pro komedianta na jamarku, může to být na šest měsíců, na rok, možná víc, možná méně.“

Pamatuji si na ta slova dodnes, jako by mi zůstala vyryta do duše. Tehdy si vynálezce kinematografu neuvědomoval, čím se jeho vynález stane pro budoucí generace, anebo pokud to tušil, nedal na sobě nic znát.

Po pohovoru ale neztrácíme čas, a pan Lumière mě vede do předváděcího sálu. Nikdy nezapomenu na své dojetí. Ve tmavém sále probíhají před mýma udivenýma očima na kalikovém plátně živé obrazy. Je to jako zvěstování, jsem okouzlen. Když pomine moje překvapení a zvědavost, padne na mne smutek z toho, že nic neznám a nic neumím. Podaří se někdy mě samotnému něco na tento celuloidový pásek zachytit a umět ho rozběhnout?

Vracím se do kasáren celý neklidný. Každému, kdo mne chce alespoň chvilku poslouchat, vyprávím, že v Lyonu právě založili továrnu na pohyblivé obrázky. V kanceláři mé deváté roty jednou hlásil seržant kapitánovi: „Zrovna vydávám cestovní rozkaz Mesguichovi. Jede do Lyonu, kde právě objevil Ameriku.“

Týden po mé první návštěvě v továrně v Montplaisir jsem nastoupil u firmy Laboratoire Lumière. Má učňovská léta začínají pod vedením pana Promia. Věci dostávají rychlý spád. První veřejné představení Lumièrova kinematografu v Paříži 28. prosince 1895 vyvolalo velký zájem a zvědavost. Nyní záleží na tom, jak vydělat...

Dne 25. ledna 1896, čtyři týdny po Paříži, se otevírá pod vedením pana Périgota promítací síň v Lyonu. Je to poprvé, co asistuji v kabině u promítání. Nastavuji obloukovou lampu, navíjím pásky pomocí ručního zařízení a slepuji je lepičkou. Zvláště si dávám záležet na zařizování promítací kabiny ve speciálně upravených sálech v Mâconu a Cha-

ILUMINACE

Félix Mesguich: Když jsem poprvé nastoupil

lon-sur-Saône, kde jsem už jediným promítačem. Každé promítání se odehrává za bouřlivých ovací publika. Nadšení je takové, že dobrá polovina diváků odmítá ze sálu odejít a zaplatí si podruhé. Potulný život, který skutečně připomíná život pouťových a estrádních umělců, jak o tom mluvil pan Lumière, je pro mne plný půvabu a kouzla. Jsou to dobré časy. Vydělávám sedmdesát franků týdně a jedno procento z tržby. Jsem velmi spokojen.

Přeložil Petr Himmel

Tours de manivelle. Ed. Grasset, Paris 1933. Český překlad byl pořízen z knihy: Georges S a d o u l ,
Louis Lumière, Éditions Seghers, Paris 1964, s. 130 – 131.

DOBÝVÁNÍ AMERIKY

(červen 1896 – říjen 1897)

Félix Mesguich

Na začátku června se naloduji v Le Havru na zaoceánský parník La Bourgogne. V ruce držím kufr, který ukrývá drahocenný přístroj. Tento poklad mě již neopustí.

Při příjezdu do New Yorku musím učinit celní prohlášení na přístroj. Mám k tomu přesné instrukce, jichž se musím držet. Trvám na některých detailech. Jak se ukáže později, bude mít záležitost s proclíváním pro osud Lumièrova kinematografu ve Spojených státech vážné důsledky. Každý operátor kinematografu měl za úkol podepsat při příjezdu do cizí země celní prohlášení, v němž se uvádí, že materiál má být považován za „osobní pracovní prostředek“. Z toho také vyplývala práva pro vstup do země.

Vzpomínám si, že po mně přijelo v několika měsících do New Yorku dvacet jedna operátorů za stejných podmínek. Koncesionáři je měli postupně posílat tam, kde byly na americké půdě dojednány projekce a zařízení nové promítací sály.

Na nástupišti v přístavu se setkávám s panem M. W. Allenem, který byl impresářiema pana Hurda. V autě mi sdělí své plány na rozšíření našeho vynálezu po celé Americe. Rychle si rozumíme. Sdělí mi, jak celý americký národ dychtí po tom, aby poznal kinematograf.

První představení se odehrálo v music-hallu Kisters and Beals Theater¹⁾ na Madison Square v New Yorku. Hned po krátkém slavnostním úvodu provádím první promítací zkoušky. Moje plechová promítací kabina je umístěna uprostřed prvního balkónu. Předemnou je největší promítací plátno, jaké jsem v životě viděl. Abych pokryl celou jeho plochu, musím vyměnit objektiv.

Za účasti několika místních autorit, manažera a šéfa orchestru, promítám úvodní program. Místní publikum, zvyklé na ledacos, s projevy nadšení jen tak nemrhá. Všichni jsou ale překvapeni a okouzleni.

Druhý den, 18. června,²⁾ se poprvé setkávám přímo s americkým publikem. Aby člověk uvěřil, kam až může dojít lidské nadšení, musel by tyto okamžiky kolektivního nadšení sám prožít a těmito vzrušením se chvějícím představením být sám přítomen. Otočením vypínače pohroužím několik tisíců diváků do tmy. Po promítnutí každého snímku následuje hotová bouře potlesku. Po šestém filmu rozsvěcím v sále. Diváci jsou vzrušení. Ozývají se výkřiky: „Lumière Brothers!“ a do sborového hurá se mísí ostrý hvizd,

1) Zde se Mesguich mylí. Lumièrův kinematograf byl poprvé představen v sále Keith (poznámka G. Sadoula).

2) Mesguich se zde zmýlil v datu. Pravděpodobně se jedná o 28. červen 1896 (poznámka G. Sadoula).

který, jak známo, představuje u Američanů nejvyšší míru spokojenosti. Neskutečné ovace. Je to pro mne nezapomenutelný zážitek.

Za ohlušujících výkřiků vycházejících ze sálu, začínám v kabině namotávat filmový pás na cívky. Někdo klepe na dveře. Otevírám. Dovnitř vstoupí ředitel divadla a uštědřuje mi bodré šfouchance. Než jsem stačil něco říci, jsem triumfálně vlečen na pódium a představen publiku. Orchester hraje Marseillaisu. Ředitel mě drží za ruku, asi proto, abych nemohl utéci. Zdá se mi, že se celá budova hroutí, ztrácím půdu pod nohama. Akorát ve chvíli, kdy na mě dopadne kužel prudkého bodového světla, se mi podaří uprostřed všeobecného jásotu vzít nohy na ramena.

Večer jsem pak pozván na večeři. Pije se šampaňské a suchý zákon najednou neplatí. Generální ředitel mi celý šťastný věnuje hodinky: „Jako vzpomínku na tento nezapomenutelný večer“, dodává.

Během několika dní si získá Lumièrův kinematograf své příznivce po celých Spojených státech. Útočiště, které jsem si našel v restauraci na dvacáté třetí ulici, bylo stále obleženo novináři, jejichž články ještě dodávaly našemu podniku na publicitu. Americký tisk sborově oslavuje francouzský kouzelný přístroj.

Ze všech stran přicházejí lidé, kteří si přejí vlastnit tento přístroj a americký podnikatelský duch je drážděn pomalostí, s jakou přistupujeme k veřejnému šíření tohoto vynálezu. Přitom každý týden po dobu takřka šesti měsíců přiváží zaoceánský parník nového promítače. Já sám, například, promítám během jediného večera v New Yorku, v Brooklynu a v New Jersey, ale představení by se sneslo i mnohem víc. Kinematograf se značkou trikolóry se stal idolem Ameriky.

... Moje situace je teď o málo lepší. Vydělávám šest dolarů za den... Život, který nyní vedu, je ale obzvlášť únavný. Jsem zároveň kameramanem, režisérem a promítačem.

Začínají první problémy. Nemáme možnost pravidelně opakovat program a počet promítačů, kteří dojíždějí z Francie, nestačí. Stává se, že jsme nuceni rušit některé závazky.

... Během dne natáčím snímky v prostředí, které jsem si sám vybral. Bavím se filmováním každodenních obyčejných scén ze života lidí jdoucích do práce, dobrovolných herců, kteří ani netuší, že svojí přirozeností slouží mým potřebám.

Nevadí mi ani noční cestování vlakem tam a sem, z New Yorku do okolních měst a zpět. Pokračuji v promítání v dalších městech, ve Willards Hall ve Washingtonu, ve Philadelphii, v kostele v Baltimore, v Chicagu a jedu až do Saint-Louis. Všude se setkávám s nadšeným přijetím a na průčelí všech budov, kde se promítá, svítí nápis Lumièrův kinematograf... Po návratu do New Yorku v listopadu 1896 mě čekají velké změny: naše sídlo je přestěhováno do 13 East, 3th Street, koncesionář pan Hurd zmizel a naším impresáři se stal jistý William Freeman.

Kromě toho přijíždí 1. prosince z Francie nový ředitel pan Lafont, který bohužel neumí anglicky a nezná mentalitu Američanů.

Nakonec se objevuje i konkurence. Na jedné z hlavních tepen města, Broadwayi, je možné číst stručný, ale výmluvný nápis:

American biograph
America for american

Pasívně přihlížíme tomuto „probuzení“ národního instinktu, tak obyčejně příznačnému

pro Spojené státy. Biografy, bioskopy a kinetografy rostou jak houby po dešti a nabízejí často ne nezajímavé programy. Je nám vyhlášena válka na poli reklamy. Noví majitelé kinematografů zřizují stále promítací sály ve velkých městech.

Hrozí nám soudní stíhání. Nejsme na tuto skutečnost, která by vyžadovala potřebnou dávku kuráže a zkušeností, dobře připraveni. Pan Lafont se navíc projeví jako člověk, který se nechá snadno vyvést z míry...

... Na přelomu června a července 1897, shodou okolností rok po mém vyloštění v Americe, udělali úředníci z americké celnice, nevím na čí příkaz, nenadálý objev. Přišli na to, že celní prohlášení, které musel každý z operatérů při svém příjezdu do New Yorku podepsat, nejsou v pořádku. Původně přitom platilo, že se nemusíme po podpisu celního prohlášení dále o nic starat, protože jsme měli na provozování pohyblivých obrázků ve Spojených státech monopol. Souvislost se vznikající americkou konkurencí z toho trčela na všechny strany...

Pan Lafont, který byl zodpovědný za celní prohlášení svých zaměstnanců, je stíhán za porušení celních předpisů.

Cílem toho všeho je, zdá se, nám pobyt v Americe co nejvíce znechutit. Do cesty nám stavějí překážky, manévry, které se ani nikdo nesnaží zakrýt, neúplné informace, jen abychom dostali strach...

Pan Lafont ztrácí odvalu a také má strach z boje mezi patenty. „Edison versus Lumière.“ Někdo ho upozorní, že na něj má být vystaven zatykač. Ze strachu, ať již byl oprávněný či nikoli, se nakonec rozhodne v tajnosti prchnout.

Dne 28. července nasedáme do člunu, který nakonec zakotví v ústí řeky Hudson. Čekáme dlouho. Nakonec se objevuje zaoceánský parník s francouzskou vlajkou. Na „zvláštní rozkaz“ zastavuje a spouští provazový žebřík, po němž pan Lafont, zástupce firmy bratří Lumièrů ve Spojených státech, vystupuje nahoru a tajně odplouvá do Francie.

Zůstávám v New Yorku. Zmizením ředitele získávají útoky na razanci a aktuálnosti. Zřizují ještě poslední promítací stanoviště v Royal Museum na 25. avenue. Kromě mého kinematografu, který jsem včas a dobře uschoval, byly naše přístroje zabaveny, inventarizovány a uloženy do soudní úschovy. Věnuji se úřednímu vyřizování návratu mých kolegů do Francie.

V září 1897 jsem zvedl kotvy směrem k francouzským břehům i já.

Neuplynul však ani týden, a byl jsem vyslán jako operatér ke koncesionáři pro Rusko panu Grunwaldtovi (bratrovi známého kožešníka z rue de la Paix). Procestuji tuto širokou zem od Petrohradu přes Moskvu, Kyjev, Oděsu až na Krym. V měsících červnu a červenci 1898 jsme se na několik dní zastavili ve městě Nižnij Novgorod, kde se koná každým rokem slavný jarmark, na nějž zavítá na 200 až 300 tisíc lidí ze všech koutů evropské i asijské části Ruska. Hned první den jsem natočil několik snímků, které jsem Rusům promítl ještě téhož dne večer. Vesničané se tlačili do našeho stanu, úspěch byl ohromný. Několik dní nato vítr odkudsi přivál podivné zvěsti, které nás rázem postavily, jako kdysi křesťany v římském cirku, do pozice odsouzenců. Avšak my jsme nebyli odsouzeni za víru, ale za „čarodějnictví“...

Byli jsme obžalováni bez řádného soudu a navíc se museli dívat na to, jak polévají naše provizorní promítací stanoviště petrolejem a jak ho stravují plameny.

Po krátkém pobytu na Aljašce, odkud jsem si přivezl několik pěkných snímků, které

jsem nafilmoval za okolností, jež snad ani není možné vylíčit, kdy jsem cestoval pěšky, na saních a někdy i na ubohém oslu, zatoulaném jako já, jsem se vrátil do Petrohradu, kde jsem již dříve podepsal zajímavou smlouvu s Akváriem,³⁾ nejvyhlášenějším music-hallem v celém Rusku. Setkal jsem se tam s mnoha zajímavými lidmi, se španělskou tanečnicí Oterovou, Linou Cavalieri a dalšími.

Jednou večer za mnou Oterová přišla a řekla mi: „Ty, Mesguichi, za několik dní mám galapředstavení a chtěla bych připravit pro diváky nějaké překvapení. Co kdybys mě nafilmoval při tanci.“

Ředitel divadla pan Alexandrov a pan Grunwaldt nebyli proti, a tak jsem tuto nabídku přijal. Už druhý den jsme společně s kytaristy z jejího souboru stavěli scénu.

Filmoval jsem se stejným zaujetím s jakým Oterová tancovala své španělské tance. Zrovna jsme byli v plné práci, když vzduch prořízla ostrá a energická věta: „Soustřeď se na finále!“ Na scénu vyskočil vysoký důstojník ruské armády, carův pobočník a i ve Francii velmi známá osobnost. Nabídl Oterové pohár šampaňského, obrátil do sebe svůj, v mžiku si sundal čepici a pásek a začal s Oterovou tancovat v té době populární místní tanec. Oba znehybněli celí udýchaní v pozici, kdy měl důstojník vpřed nataženou nohu a tělo Oterové v náručí.

Protože jsem si byl jistý, že bude negativ kvalitní, vyvolal jsem film ve sklepě kožešníka Grunwaldta na Něvském prospektu ještě týž večer. Oterová nedovedla zakrýt své nadšení. Na všech zdech oznamovaly plakáty slavnostní galapředstavení s překvapením...

Toto překvapení se mi ale mělo pěkně vymstít.

Nikdy předtím nezažilo Akvárium podobný nával. Mezi diváky byli aristokraté, nejvybranější obyvatelé Petrohradu a bylo možno zahlédnout i francouzského velvyslance a velkoknížete Borise.

Po tanečním vystoupení Oterové, které sklidilo bouřlivý potlesk, jsem začal točit klikou, když jsem najednou ze sálu zaslechl pobouřené výkřiky, a současně se moje promítací kabina začala otřásat pod údery pěstí. Rozsvítil jsem a pohlédl malým kukátkem na scénu, kde se to blyštělo šavlemi, hemžilo papachy a směrem k mé kabině se natahovaly zlověstně napřažené hrozící ruce. Otevřel jsem dveře, ale sotva jsem se v nich objevil, byl jsem hrubě vytažen ven s takovou silou, že jsem zůstal ležet celý omráčený.

Čtvrt hodiny nato jsem stál před nejvyšším policejním náčelníkem, který mi tvrdě, velmi čistou francouzštinou, oznamoval: „Váš případ je velmi vážný. Veřejně jste urazil ruskou armádu. Naši důstojníci, na to si dejte pozor, nejsou žádní estrádní tanečníci. Obávám se, že vás stihne vězení a možná i deportace na Sibiř!“

Druhý den se podařilo francouzskému velvyslanci získat rozkaz k mému vyhoštění ze země, aby z toho nebyl ještě větší skandál, a v doprovodu dvou policistů mě dovezli na hranice.

Přeložil Petr Himmel

Tours de manivelle. Ed. Grasset, Paris 1933. Český překlad byl pořízen z knihy: Georges S a d o u l ,
Louis Lumière. Éditions Seghers, Paris 1964, s. 132 – 138.

3) Akvárium bylo po roce 1920 prvním kinematografickým studiem v Petrohradě.

Články

PRAKTICKÁ FILMOVÁ TEORIE

Barry Salt

Cílem filmového bádání je podle mého získat maximální množství užitečných vědomostí o všech typech filmů, ať už patří do historie nebo byly natočeny v současnosti. Věřím také, že nejlepší znalosti, kterých lze konstruktivně využívat a dále na nich budovat jako na pevné základně, jsou ty, jež jsou jednoznačné a nepřipouštějí žádné pochybnosti. Prakticky to znamená ustavit takovou metodu analýzy, kterou by bylo možno hodnotit filmová díla co nejobjektivněji. Analýza je rozhodně důležitá, nic bez ní nelze seriózně tvrdit. Hodnocení má rovněž svou váhu z toho důvodu, že z nezměrného množství filmů, jež existují, zdaleka ne všechny si zaslouží být uchovány v paměti, být bodem, k němuž se člověk znovu a znovu vrací. A konečně, maximální objektivita je nezbytná, neboť jedině tak lze vědomosti učinit komunikativními pro široký okruh zájemců. (Ve světě, kde vládne naprostá subjektivita a relativismus, žádná smysluplná komunikace není možná.) Díky objektivitě může studium filmů vykazovat nové poznatky, aniž by ovšem mohlo dosáhnout metodologické exaktnosti vědy, jakou je biologie či fyzika, která je stejná v Anglii, Rusku, Americe i Číně. Filmové bádání se nikdy nemůže stát absolutně exaktní vědou, protože povaha předmětu jeho zkoumání je proměnlivá, mnohvrstevná a mimořádně subtilní. Věčné zákony estetiky prostě neexistují.

Principy analýzy a objektivního hodnocení uměleckého díla vedly v tomto století k impozantnímu rozvoji muzikologie a dějin umění. Je důležité si připomenout, že teoretického zázemí se má využívat jen velmi střídmo, vždy jen to, co se bezprostředně vztahuje ke konkrétnímu předmětu zkoumání; nemá smysl snažit se být za každou cenu přísně vědecký a co nejvíce zobecňovat. Jak pozoroval P. B. Medawar, i v exaktních vědách se nezřídka stalo, že problém, který byl uchopen inadekvátně zbytněným vědeckým aparátem, se nepodařilo vyřešit. Ve společenských vědách můžete zdánlivě a jen na chvíli nalézt dav obdivovatelů, složený z těch hloupějších, pokud svou řeč vybavíte dostatečně oslnivou rétorikou, nemluvě o tom, že si tím zajistíte pohodlné živobytí. Další chybou filmových kritiků je, když dávají průchod – částečně i nevědomě – svým osobním preferencím a suverénně třídí filmy na dobré a špatné. Ony dva základní aspekty filmové teorie, analogický a axiologický, by měly být co nejvíce od sebe odděleny, přičemž pro oba by samozřejmě tím centrálním předmětem zájmu měl zůstat konkrétní zkoumaný film, nikoli osobnost režiséra, žánr nebo cokoli jiného.

Analýza

Analýza filmu může postupovat dvěma směry. Směry, jež spolu stojí navzájem v protikladu. Je velmi důležité, aby byly filmy analyzovány, pokud jde o jejich konstrukci a osoby tvůrců: právě tato analýza je ve filmové teorii nejvíce zanedbávána. Je to zvláštní, protože tvrdí-li se, že film je zakódované poselství, pak toto poselství vysílá do světa režisér, a jedinou možností, jak filmu porozumět, je postihnout proces jeho kódování. Na tomto místě připomínám, že filmové médium vzhledem ke své narativní funkci není pouhým prostým komunikativním kanálem, nýbrž složitým objektem, který je rovněž reprezentativním systémem, kde komunikativní rozměr je pouze jedním z mnoha jiných a kde stejně důležitý je jeho rozměr zobrazovací.

Tou druhou méně významnou možností, jak přistupovat k analýze filmu, je zkoumat vztah dílo – divák, učinit předmětem zájmu diváckou reakci na film. K divácké obci patří ovšem i sami filmaři a právě oni jsou tou její částí, která je schopna filmu nejdokonaleji porozumět. A právě ve vztahu k nim se film přiblížil tomu, co si představujeme pod pojmem jazykový systém.

Zřejmé faktory, které ovlivňují vznik filmového díla – předchozí filmová tvorba, různá technická a produkční omezení, tedy na jedné straně všechno to, co je spojeno s filmovým podnikáním, a na straně druhé tlaky obecnějšího rázu, jakými jsou vlivy společnosti a kultury – všechny tyto faktory se dostávají ke slovu, filtrovány tvůrčí individualitou režisérů. Jejich jedinečnost a vzájemná odlišnost je rozhodující pro míru rozmanitosti filmové produkce, pro bohatství variací, o nichž bude řeč v následujících kapitolách. Pokusy o generalizaci typů filmového díla z nejobecnějších hledisek „kulturních dějin“ či „kulturní kritiky“, kdy se ignorovaly individuální vztahy tvůrce k jeho dílu, neboť vše mělo být řečeno takovými matnými pojmy, jako je „buržoazní ideologie“, beznadějně ztroskotaly na skaliskách nekonečné variability filmové tvorby. Tyto generalizace kulturní historie, ať už marxistické nebo jiné, vedou vždy buď k banalitě nebo naprosto falešným závěrům. Mimoto zkušenost ukazuje, že koncepce kulturních dějin jedné generace, jakkoli může ve své době být považována za novátorskou a významnou, znamená pro generaci následující jen hromadu zbytečně popsaného papíru.

Většina z toho množství rysů, formujících filmový tvar, je výsledek vědomých rozhodnutí režiséra, scenáristy, kameramana atd. (Možná, že toto tak úplně neplatí v některých případech z dob raného filmu, ale když člověk viděl dostatek filmů z této doby, je nasnadě, proč tomu tak bylo.) Při konkrétním rozboru filmu je asi dobré soustředit se nejprve na strukturu vyprávění a pojmenovat způsob, jakým byla zkonstruována. Kromě dobře známých pojmů jako „scéna“, „sekvence“ apod., jich byla většina přejata ze slovníku dramatického umění, existují ovšem i další specializované termíny jako například „spínač“.

Konvence, týkající se střihu a osvětlení, jsou poměrně dostatečně podchyceny četnými popisnými termíny, a tam, kde je pocíťován pojmový nedostatek, může prázdné místo zaplnit stávající termín, jehož význam se přirozeným způsobem rozšíří. Například existující označení „core lighting“ lze poněkud rozšířit pomocí výrazu „angled core lighting“, aby se vztahovalo i k jinému běžnému typu nasvícení postav. A nové dimenze filmového média, které se stále rodí, jsou podobně vybavovány příslušnou odbornou

terminologií. Univerzálnější formy klasifikace jako „žánr“ a „styl“, se při analýze filmového díla automaticky dostanou ke slovu poté, co proběhne její primární stupeň. Běžnost a jednoduchost tohoto přístupu neubírá dodnes nic na jeho efektivnosti a věrohodnosti.

Přesvědčení filmařů, estetická či jiná, ovlivňují výsledek, a je jistě nutno vzít je v úvahu, tak jako nepochybně filmařskou osobnost a to, co dělá. To je také důvod, proč, jde-li o poznání filmového díla, je třeba pracovat s psychologickou teorií osobnosti, aniž by přitom bylo ovšem nutné uchýlovat se k těžko ospravedlnitelným freudistickým spekulacím.

Směrem k divákovi

Vztah tvůrce k dokončenému dílu, k procesu jeho vzniku, byl-li dovršen, je dán jednou provždy, je fixní a nezměnitelný. Avšak vztah filmu a jeho publika není proměnlivý jenom v závislosti na nestejně míře intelektu různých diváckých skupin, nýbrž doznává změn i v toku času: reakce současného publika na němý film je jistě značně odlišná od té, jaká byla ve dvacátých letech. Zdálo by se tudíž, že tato stránka filmové analýzy nemá takové důležité opodstatnění, nicméně nebude na škodu se u ní na chvíli zastavit. Kdybychom pokračovali tímto směrem, narazili bychom na kdysi tak populární úvahy o sociologických kvalitách filmového díla, na bádání, jež těsně souviselo s psychologií percepce, a konečně na spekulace o tom, jak různé typy publika vnímají film. Pokud jde o psychologii percepce filmu, je potřebný výzkum, který se v oblasti malířství a hudby začal provádět před několika lety a který směřuje ke zkoumání komplexnějších struktur přes analýzu jejich jednodušších detailů. Navíc v poslední době je mimořádný zájem o tu část percepční psychologie, jež se nazývá kognitivní, jenže výsledkem rozbujelého teoretizování nebyly až dosud pokusně formulované závěry, nýbrž samá vesměs banální konstatování. Nicméně solidní vědecké poznatky z této sféry by měly i nadále zůstat v centru naší pozornosti. Dosavadní zkušenosti z jiných oblastí umění prokazují, že možnost pochopit složité kombinování jednotlivých estetických elementů je determinována schopností vnímat citlivě každý z nich (barvy, tvary), ačkoliv zastánci tvarové teorie (Gestalt theorists) proti tomuto názoru staví své nepodložené spekulace. Nepochybně jde v těchto druzích umění také o to, že individualita diváka silně ovlivňuje jeho umělecké preference (viz D. E. Berlyne: *Aesthetics and Psychology*, Appleton Century Crofts, 1971). Přitom rádo by filmoví teoretikové se neustále tvářili, jako by mezi příslušníky divácké obce nebyl vůbec žádný rozdíl.

Ponecháme-li stranou filmové tvůrce a ty, kteří se filmem profesionálně zabývají, můžeme snad tvrdit, že většina publika vnímá film velmi prostým způsobem: asi jako divadelní představení, intenzivnější co do účinku a atraktivnější. Ačkoliv tento předpoklad ještě čeká na verifikaci, domnívám se, že tzv. masový divák například vůbec v rámci sekvence nevnímá drobné chyby ve střihu nebo v práci s jinými výrazovými prostředky, je-li v ní alespoň zhruba zachována časová kontinuita. Fakt, že si i naivní publikum tak lehce osvojuje schopnost chápat, co se před ním odehrává na plátně, svádí k domněnce, že filmu je skutečně velice snadné porozumět. Ovšem na druhé straně třeba avantgard-

ní film je z pohledu masového publika absolutně významu prostý, protože v takovém případě je pro pochopení nutno znát vazby s širším filmovým kontextem, s jinými uměními, konvencemi atp. Přemýšlet o avantgardním filmu je vůbec to nejtěžší a skoro žádná z filmových teorií, které se dnes pěstují, nemá k tomuto tématu co říci.

Podstata média a filmová forma

Vznikly první jednoduché holografické filmy a můžeme tušit, že někdy v budoucnosti půjde vytvořit dokonalou, všeobklopující iluzi jakéhokoli typu reality. Bude tedy užitečné, když se o filmovém médiu (a totéž se týká i televize) bude uvažovat z hlediska míry jeho věrnosti audiovizuální realitě. Jedním extrémem, dnes už technicky realizovatelným, by byla série 70 mm barevných stereoskopických filmů s multikanálovým zvukem, snímajícím nереžіrovanou skutečnost, a promítaných tak, aby zaplnily prostor věrohodnou vizí, zatímco druhým extrémem by byl nějaký druh abstraktního filmu se syntetickým zvukem nebo zcela beze zvuku, promítaný na malém plátně. Můžeme říci, že všechny filmy leží ve spektru mezi těmito dvěma extrémy, přičemž méně či více deformují (nebo transformují) realitu: střihem mezi dvěma záběry, místo aby skutečnost byla snímána kontinuálně, užíváním transfokátoru a dalších pohybů kamery v rámci záběru, natáčením černobíle místo barevně, užíváním různých typů umělého zvuku, snímáním nainscenovaných a zahranych dějů... tak by šlo samozřejmě pokračovat dále. Míra deformace skutečnosti, tak jak prochází jednotlivými složkami média (střih, kamera, zvuk, herectví, prezentace děje), nemusí nutně souhlasit s mírou deformace výsledného filmového tvaru i když mezi nimi obvykle není velký rozdíl. V mnoha případech lze dokonce tyto složky posuzovat semikvantitativně; například intenzita a frekventovanost práce se střihem může být posouzena jedině v relaci k tomu, do jaké míry je časové a prostorově diskontinuální filmový děj. Jinou eventualitou je vzít z filmu určitý vzorek různě dlouhých záběrů a precizně je analyzovat, anebo v záběrech zkoumat různou míru vzdálenosti kamery od objektu a způsob jejího pohybu. Možná, že se výše navrhované typy observace filmového díla budou zdát poněkud suchopárnými, ale úvahy o tom, jak má být záběr dlouhý či jak se má pohybovat kamera, jsou pro režiséra principiální. (Připomínám, že styl herectví je rovněž zahrnován mezi základní složky filmového média.)

Filmový styl

Otázka stylu vyvstane, když o filmech přemýšlíme ve vztahu k jiným filmům. Kdybych měl postupovat podle metody analýzy, kterou zde výše navrhuji, pak by způsob zacházení s takovými výrazovými prvky jako je délka záběru, sledujeme-li ji třeba v několika dílech jednoho režiséra, potvrzoval existenci jeho individuálního stylu, odlišného od stylu jeho kolegů, natáčejících ve stejném čase na stejném místě; toto všechno vlastně zakládá styl. (Obdobné analýzy stylu byly už před časem aplikovány na díla hudební a literární.) Abych uvedl jednoduchý příklad: v polovině třicátých let byl Mervyn Le Roy

s rychlostí frekvence střihu ve svých filmech (lépe řečeno, s průměrnou délkou svých záběrů) velmi blízko běžné hollywoodské normě té doby (záběr trval devět sekund), zatímco ve filmech Michaela Curtize trvaly záběry šest sekund a u Johna Stahla čtrnáct i více. Ať už bude užito tohoto kritéria či nějakého komplexnějšího, je možné takto porovnávat škálu variací, charakteristickou pro americký film s poněkud jinou škálou, která je charakteristická pro současný francouzský film. A kdyby tato metoda, soustředěná na normy s jejich odchylkami, byla vztažena na všechny kvality filmového díla, nedocházelo by k časté chybě, že se totiž jako jedinečné vyzdvihuje něco, co je ve skutečnosti běžným znakem velké skupiny filmů z určité doby a místa, nebo filmů náležejících ke stejnému žánru. Například Noël Burch popsal užívání prolínačky ve filmu *Kabinet doktora Caligariho* (Kabinett des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1920), kde se celek prolíná do záběrů detailnějších jako „bořící pravidla“, a zatím to bylo takřka příznačné pro americké a německé filmy z období první světové války a pak ve dvacátých letech rozšířené po Evropě. Chyba, jež spočívá v tom, že se nebere v potaz kontext, je velmi častá, zvláště ve studiích, týkajících se starších filmů. Dalšími příklady takových nesprávností jsem se zabýval již v minulé kapitole.

Může být namítnuto, že individualita režiséra je mnohdy uložena v obsahu filmu, který je verbálně vyjádřený, a také tomu tak opravdu částečně je, avšak jde-li analýza dostatečně do hloubky, ukáže se, že individualita, zakódovaná v obsahu, je velmi těsně propojena s individualitou, která se projevuje skrze formální podobu díla.

Význam analýzy formálního stylu (formal style analysis) začíná být reflektován, dosud se však úvahy tohoto druhu nedostaly o mnoho dále než k typu konstatování, že Howard Hawks drží kameru v úrovni lidských očí a pohybuje s ní co nejméně. Jenže je tu mnoho dalších režisérů jeho velikosti, kteří kameru používají stejným způsobem, například Henry Hathaway. (Držet kameru ve výši očí je při natáčení mimořádně funkční, neboť herci jsou takto perfektně drženi v záběru při všech vzdálenostech od kamery, aniž by se s ní muselo hýbat. Mění-li kamera polohu (sklon), musí se někdy přeorganizovat celé osvětlení scény, aby se do záběru nedostalo protisvětlo.) Co ovšem opravdu činí formu Hawksova stylu odlišnou od jiných, je skutečnost, že průměrná délka záběru je u něho o něco delší, než stanovovala tehdejší norma, zatímco Hathaway užíval tehdy obvyklého rychlejšího střihu.

Některé pokusy o analýzu stylu byly bohužel prováděny nesprávně, nebyl brán zřetel na podmínky, jimž musel režisér svou práci přizpůsobit, ani na vztah mezi postupy určitého režiséra a těmi, jež všeobecně převažovaly v příslušné době. Konkrétně třeba styl Douglase Sirkova nemůže být prostě klasifikován tím, že pracoval se záběry přes zrcadlo a s odraznými lesklými plochami, neboť to bylo pro hollywoodské režiséry od třicátých let příznačné (scény natáčené ve studiu tak totiž vypadají z hlediska režiséra zajímavěji). Pokud jde o odraznou lesklou plochu, byl to požadavek výtvarníků Universal Studios a kromě toho i jistý nedostatek způsobený kinemaskopickým objektivem. „Squeeze ratio“ (proměnlivý poměr stran formátu) u kinemaskopického objektivu se proměňoval podle vzdálenosti objektu od kamery, čímž se zdůrazňovala prostorovost obrazu. Ve skutečnosti je forma Sirkova stylu jedinečná užíváním podhledů, ve své době v takové míře neobvyklým. Soudě podle Sirkova výroku, práce s podhledem byla důsledkem jeho touhy po maximální expresivitě výrazu.

Kdybych o spektru forem, které využívá film a které jsem popsal v minulé kapitole, mluvil pojmoslovím týkajícím se stylu, pak bych řekl, že toto spektrum sahá od krajního naturalismu na jednom pólu ke krajnímu expresivismu na pólu druhém.

Jestliže by se člověk probíral všemi těmi nesčetnými úvahami a konstatováními někdejších hollywoodských režisérů, zjistil by, že to zásadní, čím si neustále lámali hlavu a v čem viděli svůj hlavní úkol, bylo zodpovědět otázku, jak převést scénář na plátno co nejúčinněji. Přitom klíčovým bodem jejich sporu bylo stanovit, jaký poměr expresivismu a naturalismu by byl optimální. Největším přáním každého z nich bylo zapůsobit na diváky co nejvhodněji a to znamenalo rovněž aplikovat zde dosud nezmíněné podpůrné postupy, nezmíněné proto, že jde o tradiční pravidla výstavby dramatu, která důvěrně znají všichni filmaři, pravidla toho typu jako je vnitřní konzistence všech složek dramatické struktury, jež mají udržovat dojem věrohodnosti líčeného příběhu. Právě řečené se velmi úzce vztahuje k zásadám vnitřní koherence Victora Perkinse. Mimochodem, mnoho příkladů, o nichž je řeč ve spise *Film as Film*, patří mezi ony případy, kdy je obsah scénáře vyjádřen formálními prostředky. Diskuse o roli detailu ve filmu by jistě nebyla ničím novým, avšak téměř vždycky probíhala uvnitř konceptu, který nešťastně připisoval estetické hodnoty určitým způsobem stylům a obsahům.

Je nasnadě, že drtivá většina komerčních filmů zabírá poměrně malou centrální část spektra stylu a formy, zatímco směrem k okrajům se umisťují ve stále větší míře avantgardní filmy. Smysluplná diskuse je jim stále upírána, částečně i proto, že zde chybí terminologie, částečně ještě z méně důvěryhodných důvodů.

Prozatím jsou otázky estetických hodnot vyloučeny, ale zůstává toho pořád ještě mnoho, o čem lze přemýšlet v souvislosti s filmem, a to dokonce v obecnější rovině. Můžeme například říci, že Bergman dával přednost černobílému filmu před barevným v době, kdy už si mohl mezi těmito dvěma možnostmi volně vybrat, a že tak činil proto, aby jeho filmy byly expresivnější než běžný standard. Můžeme mluvit o tom, jak se během let proměnila míra naturalismu v průměrných zábavných filmech a o mnoha dalších zajímavých tématech. A můžeme rovněž mluvit o takových filmech, jaké natáčel Godard, jejichž jednotlivé části vykazují stylovou různost.

Jinými slovy, vzájemné ovlivňování stylu a obsahu je co do zkoumání záležitostí až druhotnou, nejprve je třeba udělat první krok analýzy: zkoumat styl a obsah odděleně.

Hodnocení filmů

Poté, co se zde uvažovalo o formě a stylu, lze nyní pojednávat o estetickém hodnocení, aniž by došlo ke zmatení pojmů. Tady jsou má kritéria pro takové hodnocení, seřazená za sebou podle míry závažnosti: za prvé všestranná originalita filmu, za druhé jeho vliv, který má na jiné filmy, a za třetí to, jak se režisérovi podařilo v dokončeném díle realizovat jeho záměry. Druhé kritérium by mělo být také zvažováno podle toho, jaký význam mají ve světle těchto kritérií filmy ovlivňované dílem, o němž je řeč. Tato kritéria jsou maximálně objektivní a jsou aplikovatelná na jakýkoli typ filmu, což nelze říci o žádném jiném z dosud navrhovaných kritérií. První dvě jsou v zásadě realizovatelná beze zbytku s výhradou, že ta část druhého kritéria, jež se stále opakuje, musí mít redukovanou plat-

nost při každém takovém opakovaném použití, takže dobrat se uspokojivého poznatku lze i tak, že bude v pevně daném počtu cyklů vypuštěna.

Aplikace třetího a nejméně závažného kritéria je skutečně provázena určitými potížemi. Nicméně pro praktické účely může fungovat velmi dobře, a to i v případě, kdy získá na závažnosti tím, že druhé kritérium u nových filmů nepřipadá v úvahu. Vědomé záměry filmařů mohou být celkem bez problémů vypátrány či rekonstruovány s přesností dostačující pro naše účely. Kus práce byl v tomto směru vykonán díky rozhovorům s tvůrci, ovšem tento pramen obsahuje i četné zavádějící informace, protože ti, kteří rozhovory s filmaři dělají, nebývají dostatečně zasvěceni do tématu, na něž se dotazují. Příkladem může být celá řada přímo demonstrativně nepravdivých tvrzení, jež byla řečena o „north light“ (světlo ze severu) v knize *Hollywood Cameramen* od Charlese Highama. Takové chyby jsou částečně zapříčiněny vychloubačným přeháněním, chorobně rozšířeným v Hollywoodu, částečně chybně položenými otázkami, na které hollywoodští filmaři měli tendenci dávat odpovědi, jaké se od nich očekávaly. Moje kritéria rozhovory s režiséry ospravedlňují, což jinde postrádám.

Ačkoliv mnou zde předložená kritéria dosahují nejvyššího možného stupně objektivity, nejsou přesným návodem, který by mohl být mechanicky aplikován za účelem odhalení hodnot. Mohou být používána lidmi, kteří zhlédli velké množství filmů a mají schopnost analytického pohledu toho typu, o němž jsem mluvil. Takoví lidé se vždycky našli a vyslovili o filmu ledacos pozoruhodného, i když nejasné postupy bádání je někdy svedly na scestí.

Hodnotit filmy estetickými kritérii, k jejichž podobě filmaři nikterak nepřispěli, zdá se rovněž pochybené, ba jeví se ve světle historie jako pošetilé. Asi nejznámější je příklad socialistických kritiků a jejich postoje k filmům von Sternberga na začátku třicátých let. Podobně se dnes ukazuje, že Bazinovy úvahy o dílech Wylera a Wellese, vycházející z představ, jež však nebyly jejich představami, jsou fakticky správné a logicky konfúzní. V nedávné době vzniklo a zase zaniklo hodnocení filmů čistě z pozic mravně výchovných pojmů jako je „zralost“ a teď se už opět dostávají do popředí ryze politické hodnoty. Není pochyb o tom, že politikum mnoho filmařů vůbec nezajímá, takže je více než zřetelné, jak úzce je limitována užitečnost takových přístupů k filmovému dílu.

Revize teorie autorského filmu

Zatím nebylo dostatečně reflektováno, že koncepce autorského filmu tak, jak byla rozvíjena v *Cahiers du cinéma*, byla ovlivněna tím, jakým způsobem se filmaři dívali na film. Jeho klíčové osobnosti tehdy s vlastním natáčením teprve začínaly nebo o něm teprve přemýšlely a přitom se dívaly na filmy minulé i nedávné, aby se naučily zacházet s kamerou, stříhat apod. Díky tomuto zájmu se mladí naučili vidět jedinečnost a dovednost tam, kde byla neviditelná pro průměrné kritiky, ovšem na druhé straně je tento zájem vedl k jistému přecenění mnoha amerických filmů z padesátých let.

Duch aplikace přístupů, jichž filmoví tvůrci užívali ne zcela vědomě, přežíval ve formě, kterou dal Andrew Sarris autorské teorii. Mezi mnoha doplňkovými hodnotícími hledisky, jež uvedl většinou proto, aby devalvoval kvalitu filmařů, kteří mu nebyli nesympatič-

tí, bylo hledisko řemeslné zručnosti. Toto hledisko má samozřejmě svou váhu, v případě mých kritérií je včleněno do třetího z nich, kde se hodnotí, jak filmař uspěl při naplňování svých záměrů.

Vzhledem k tomu všemu je má teorie, byla-li by aplikována na americký zvukový film, dosti blízká Sarrisově, pokud by předmětem zájmu byla vyšší kvalitativní třída režisérů. Stroheim a Wilder takto na žebříčku kvality postoupí o jeden stupeň nahoru, zatímco Raoul Walsh naopak o jeden stupeň dolů, protože je jenom o malinko více než zručným řemeslníkem, mám-li se zmínit jen o těch nesporných posunech. Jelikož můj přístup je především ve vztahu k jednotlivým filmům; významnými filmovými tvůrci se ukáží být jen ti, kteří vytvořili významná díla. Má teorie neobsahuje žádné tvrzení, že všechny filmy konkrétního režiséra musí být výjimečné a zajímavé. U většiny filmařů je tomu tak, že jejich nejvýznačnější díla vznikla v časnější éře jejich tvůrčí kariéry, neboť síla vůle i síla fyzická, jichž je zapotřebí ke zvládnutí výrobního procesu, a to ve větší míře než u kteréhokoli jiného umění, se postupně vytrácejí se vzrůstajícím věkem.

Hlavním důvodem, proč se má teorie hodnocení filmu podobá Sarrisově „Teorii autorského filmu“, je to, že míra „originality“ (termín užívaný B. Saltem – viz jeho první hodnotící kritérium, pozn. překl.) a míra „vyjádření autorovy osobnosti“, znamenají v praxi téměř (nikoliv zcela) totéž. Sarris zná velké množství filmů a je neobyčejně citlivý pozorovatel, je jenom škoda, že jeho práci kazí určitá zmatenost a nelogičnost. Sám však připouští, že existují výjimky, jež se vymykají jeho teorii: filmy jako *Casablanca* (Casablanca; Michael Curtiz, 1942) jsou lepší než jejich tvůrci. Teorie, kterou navrhuji já, nemusí vůbec pracovat s pojmem „výjimka“. Důležitost a mimořádná kvalita *Kabinetu doktora Caligariho* neplyne z toho, že Robert Wiene byl velikým režisérem, lze ji vyčíst z originality tohoto filmu a z jeho vlivu na další filmová díla.

Závěrem

Jednou z předností zde předloženého teoretického systému je, že umožňuje přizpůsobovat kvantitu užitečné literatury a informace, které vznikly v minulosti a které jsou stále produkovány množstvím těch, kdo se filmem zabývají. Pochopitelně si nelze myslet, že inteligentní lidé s velkými znalostmi o filmu by se mohli mýlit ve všem, co říkají. Nicméně se zdá, že to platí pro ty, kteří zastávají názory, popsané v první části této knihy. Ba tihle „odborníci“ jsou dokonce přesvědčeni, že stačí přečíst si pár doporučených knih a článků, zhlédnout pár vybraných filmů a hned jsou schopni pochopit samu podstatu filmu. Taková koncepce redukuje význam kinematografie na službu momentálním mimofilmovým zájmům a je vlastně krajním výrazem přání diktovat filmařům, jaké filmy mají natáčet.

K poznání tohoto druhu umění stejně jako k poznání kteréhokoliv jiného nemůže vést a nevede žádná prošlapaná cesta.

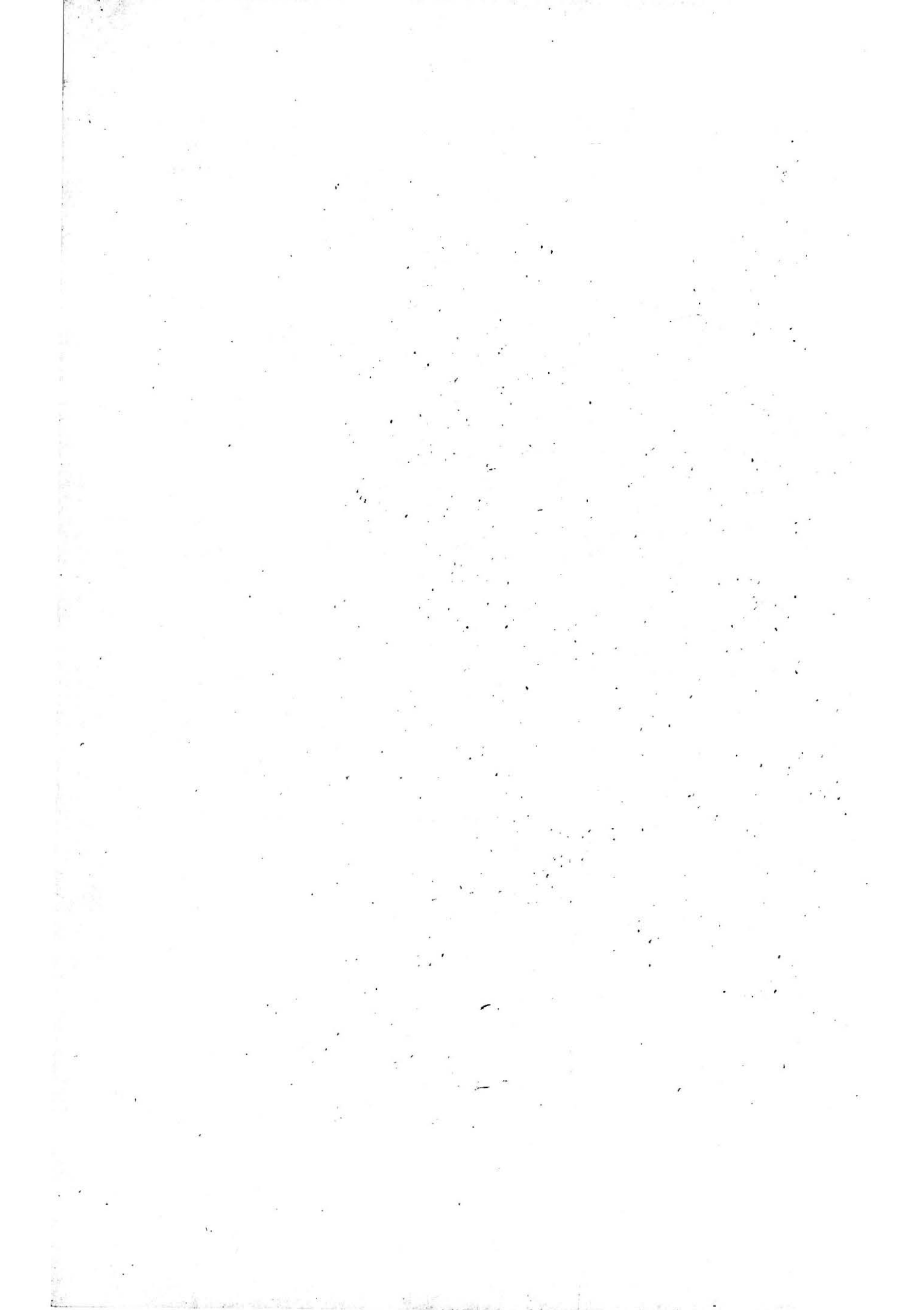
Můj teoretický systém naopak žádné složitosti nezastírá a nezjednodušuje. Zabývá se zevrubně jednotlivými problémy a ukazuje, jak je lze jeden po druhém řešit přirozeným a užitečným způsobem – doufám, že toto budou demonstrovat následující stránky této knihy.

Kdyby filmaři nenatáčeli filmy, řídíce se svými vlastními představami a myšlenkami, rádo by teoretikové by neměli o čem psát. V době kdy natáčí spousta vzdělaných a inteligentních režisérů, kteří jsou stejně vzdělaní jako mazaní a jistě vědí o filmu více než většina teoretiků, by jistá pokora a skromnost měla být na místě.

Přeložila Zdena Škapová

Přeloženo z anglického originálu: Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*.
Starword, London 1992 (2. vyd.), s. 23 – 27.

The editorial board wishes to express thanks to Barry Salt for his kind permission to publish Czech translation of the fifth chapter of his book *Film Style and Technology: History and Analysis* (2nd edition).



*Články***FILMOVÝ STYL A FILMOVÁ TECHNIKA
V LETECH 1895 – 1900**

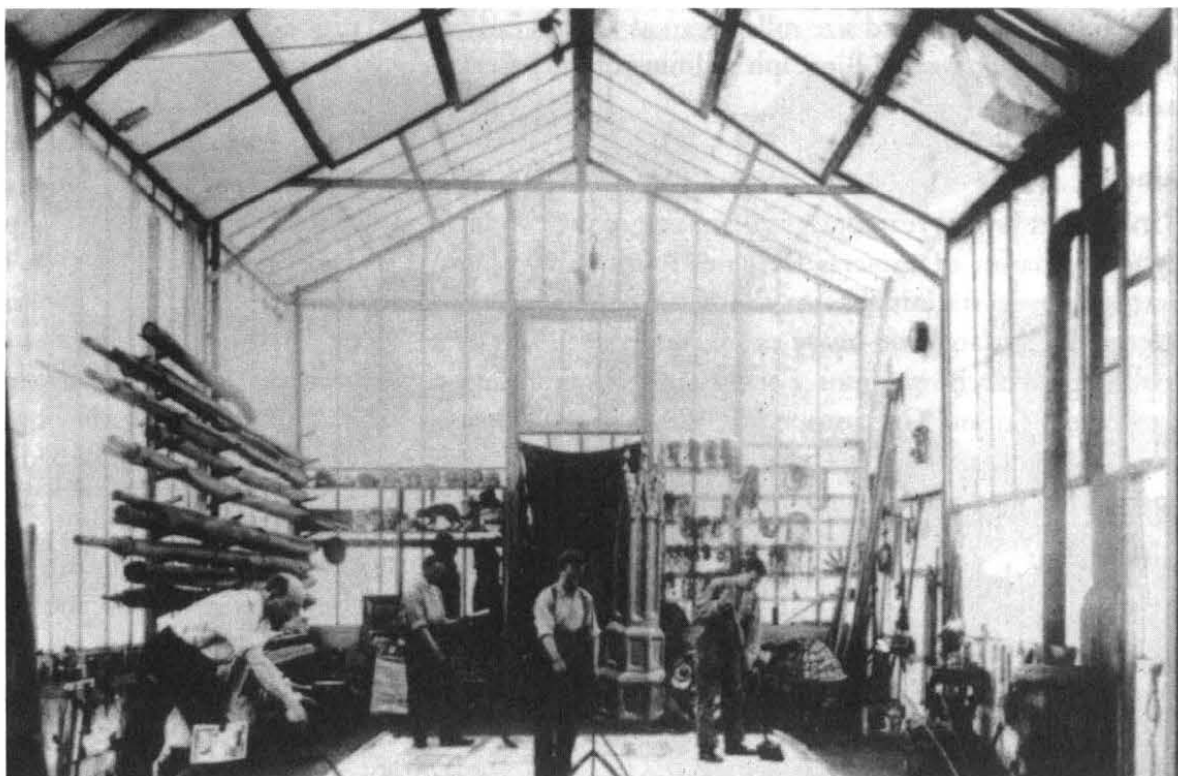
Barry Salt

Před rokem 1900 byl objem filmové produkce malý, srovnáme-li jej s obdobím o pár let později, a forma filmu se rozvíjela jen omezeně a nesoustavně. Několik tvůrců hraného filmu, aktivních v té době, se většinou zabývalo dosti věrným kopírováním filmů těch ostatních, tak, že je nově nafilmovali, i když se už objevovaly náznaky jistého zdokonalení i variací, které se pro dějiny filmu později staly tak významné. Na druhé straně se nepochybně právě v této době uplatňovaly nanejvýš výrazně vlivy ostatních uměleckých druhů.

Fotografie a film

Na počátku film těžil z pružného filmu vyrobeného v roce 1889 pro kamery Kodak a ostatní ruční kamery konstruované pro jeho použití. Zdá se, že tatáž negativní emulze byla užita jak v případě filmu Eastman pro kamery, tak i filmu Kodak pro fotografické přístroje; rozhodně je jisté, že byly vyrobeny stejným způsobem, pokud jde o expozici. U tohoto ortochromatického filmu omezení barevné citlivosti na modrou a zelenou nehrálo takovou roli, jak se obvykle předpokládá, neboť v té době, mnohem více než teď, byly jasně červeně nebo oranžově zbarvené předměty spíše vzácné, či malé, takže jejich reprodukce sytými odstíny černé nebyla opodstatněná. Citlivost tohoto filmu podle našich současných měřítek nehrála převážně takovou roli, jelikož byl vyvoláván na správnou hustotu za stálého prohlížení pod červeným ochranným světlem tak, jak se děje nyní ve fotografii při pozitivním procesu. Vyvolávání kamerového negativu bylo v té době vlastně výhodnější než vyvolávání běžného filmu do fotografického aparátu či desek, protože bylo vždy možno na začátku každého záběru odstříhnout několik palců na test a ten nejprve odděleně vyvolat. Tento postup se udržel jako standardní až do konce éry němého filmu.

Pokud jde o viditelné efekty, jichž bylo možno ve filmu užít, je důležitá především clona. Byla prakticky stejná jako clona ve fotografickém přístroji té doby: od f 11 do f 16 pro běžné scény za běžného denního světla. Většina hraných filmů byla zprvu natáčena v exteriérech, s výjimkou filmů natáčených v Edisonově společnosti v jejich známém studiu Black Maria. Toto studio nebylo postaveno podle tehdejšího typického fotografického ateliéru, ale projevovala se v něm zřejmě jistá obsedantní Edisonova idea o pevně daných podmínkách vědeckého experimentu. Studio se otáčelo za sluncem a bylo opatřeno



Pohled do ateliéru Georgese Mélièse kolem roku 1900, který ukazuje sektor kamery. (Kamera je umístěna v přístěnku za černým závěsem ve středu.) Pohyblivé čtvercové rámy s difuzory z průsvitné bavlny jsou zavěšeny těsně pod skleněnou střechou vpředu.

skleněným průhledným stropem, takže filmování vždy probíhalo pod přímými slunečními paprsky, dopadajícími svrchu na herce i výpravu. Tento model napodobovala některá menší studia, postavená v nejbližších letech pro jiné společnosti, ale od přelomu století byl již tento model považován za nepraktický. Nový standard přineslo studio Georgese Mélièse, postavené v roce 1897. V květnu toho roku zkonstruoval Méliès studio se skleněnou střechou i skleněnými zdmi po vzoru tehdejších velkých fotografických ateliérů. Bylo vybaveno rolemi bavlněných látek, které bylo možno roztáhnout a rozptýlit tak přímé sluneční paprsky ve dnech, kdy svítilo slunce. Měkké celkové světlo bez vyznačených stínů, které toto uspořádání umožňovalo a které se blížilo přirozenému, měkkému světlu zatažených dní, se stalo standardem v osvětlování pro celou dekádu. Ale v letech bezprostředně po roce 1897 měl technické prostředky pro jeho produkci jen Méliès.

Je zajímavé, že některé dobře zavedené techniky statické fotografie té doby nebyly převzaty filmovou kamerou; mezi jinými například obloukové světlomety s předsazenými difuzory, které byly standardním základním světelným zdrojem ve statické fotografii do roku 1894, nebo záměrné měkké zaostřování (soft focus), dosažené manipulací s objektivem, které se udrželo jako standard ve statické fotografii až do roku 1898. Do konce století se též v portrétní fotografii udržovaly reflexní plochy, které měly odrážet světlo na stínové partie postavy. (Je nanejvýš politováníhodné, že žádná z existujících historických prací o statické fotografii se nezabývá standardními technikami a styly statické fotografie v tomto století, ale na místo toho soustředí pozornost jen na specifickou tvorbu Steichenů, Westonů a jim podobných.)

Mám-li shrnout otázku vlivu osvětlení ve statické fotografii na film, pak se domnívám, že mezi nimi neexistoval žádný úzký vztah, neboť filmové osvětlení se omezovalo na frontální denní světlo, ať už difúzní či ne, zatímco studiová statická fotografie většinou užívala bočních nebo frontálně bočních lamp. Než opustíme téma filmové suroviny ve filmu, je třeba se zmínit o tom, že původně, od roku 1895, se negativní a pozitivní film dodával v cívkách o průměrné délce 65 stop u Eastmana a 75 stop u anglické Blairovy společnosti. Pozitivní film byl, jak je tomu dosud, mnohem nižší cilivosti, jemnějšího zrna a vyšší tvrdosti, než negativní film. Neexponované svitky negativu bylo možno slepit dohromady v temné komoře a prodloužit tak jejich délku, pokud to bylo absolutně nevyhnutelné, i když hraný film se této dosti komplikované proceduře zřejmě spíše vyhýbal. V reportážním filmu se s vytvářením svitků o délce řádově tisíc stop ze svitků standardní délky započalo nejpozději při filmování souboje Jefferies – Sharkey v listopadu roku 1899 společností American Mutoscope and Biograph.

Kamera

V počátečních letech filmu byl jeden ze dvou základních druhů kamery odvozen z Edisonova kinetografu. Ve své původní formě obsahoval kinetograf mohutné a těžké pouzdro a byl poháněn elektromotorem s proměnlivou rychlostí. Pro účely produkce filmů pro Edisonův kukátkový kinematograf (kinetoskop) běžel rychlostí 46 obrázků za sekundu, ale od roku 1898 se jej také užívalo k natáčení filmů určených k projekci obvyklou rychlostí přibližně 16 obrázků za sekundu. Jeho mechanismus užívající maltézského kříže k pohonu ozubeného bubínku, který transportoval film napříč expoziční komorou, nebyl schopen zpětného chodu. Tato poslední nevýhoda neplatila pro kameru, kterou v roce 1896 vyvinul na základě Edisonovy konstrukce R. W. Paul, protože Paulova kamera synchronizovala ozubený náhon filmu na horním i dolním okraji expoziční komory. Georges Méliès postavil pro sebe svou první kameru podle Paula a nakonec, i když ne před rokem 1898, využil takto kontrolovaného zpětného převíjení ke dvojexpozičním v kameře. Ačkoli Paulův mechanismus dvojitého maltézského kříže měl výhodu zpětného chodu, měl také nevýhodu špatného zaskakování perforace, alespoň srovnáme-li jej s mechanismem Lumièrovým. Je to zcela zřejmé při pohledu na trikové filmy Roberta W. Paula, obsahující tyto dvojexpoze.

Druhý hlavní typ kamerového mechanismu představovala Lumièrova kamera z roku 1895. Zde bylo dosaženo přerušovaného posuvu filmu drapákem poháněným dvěma vačkami, z nichž jedna zajišťovala vertikální pohyb drapáku a druhá jeho vsunutí do perforace filmu ještě před posuvem a jeho následným vysunutím. Také tento mechanismus mohl dosáhnout zpětného chodu, ale všechny ostatní typy kamerových přerušovačů – Demenyho přerušovač či „psí“ pohyb, Dicksonova kamera, Mutoskop (později Biograf), Prestwichův epicykloidální ozubený bubínek a ostatní – zpětný chod nezvládaly.

Všeobecně řečeno, kamery prvních několika let neměly oddělený hledáčkový systém, kterým by bylo možno sledovat, co je v záběru v okamžiku natáčení. Záběr bylo nutno přesně vymezit a zaostřit předem tak, že se otevřela zadní část kamery a prohlédnul se

obraz dopadající do komory otvorem stejných rozměrů jako rámeček, který byl vyříznut na zadní přítlačné desce. Při vlastním snímání záběru, pokud jde o to, co přesně se ocitlo uvnitř a co vně, to byla spíše věc intuice a odhadu, jestliže nebyly hranice záběru vyznačeny přímo na scéně.

Stativ a pohyb kamery

První filmové kamery byly připevňovány přímo na hlavu trojnožky nebo jiné konstrukce, vybavené jen nejprimitivnějším zařízením pro změnu polohy, na způsob dobových trojnohých stativů. Filmové kamery tak byly účinně fixovány v průběhu záběru a první pohyby kamery byly proto výsledkem až jejího připevnění na jedoucí vozidlo. Udržuje se tvrzení, že toto učinil poprvé Eugène Promio, jeden z Lumièrových cestujících kameramanů-promítačů, když umístil kameru do gondoly při natáčení filmu *Canal Grande v Benátkách* (Le Grand Canal à Venise) v roce 1897, ale jistě vzniklo do roku 1898 několik filmových záběrů z jedoucích vlaků, natočených jak anglickými, tak francouzskými filmaři. I když jsou uváděny v katalogích pod všeobecným označením „panorámy“, čelní záběry přímo z předku jedoucí lokomotivy se obvykle označovaly specificky jako „fantomové jízdy“.

V roce 1897 také R. W. Paul vyrobil první skutečnou panoramatickou hlavici pro trojnohý stativ, takže byl schopen snímat procesí při oslavách šedesáti let vlády královny Viktorie v jediném nepřerušném záběru. Tímto zařízením byla kamera připevněna na vertikální osu, kterou bylo možno otáčet prostřednictvím šnekového převodu poháněného klikou. Paul ji uvedl na trh následující rok. Někteří evropští filmaři si toto zařízení pořídili v příštích letech, ale, všeobecně řečeno, před rokem 1900 bylo velmi vzácné. Záběry snímané pomocí panoramatické hlavice jsou také často označovány ve filmových katalogích první dekády filmové produkce jako „panorámy“, ačkoli popis dotyčného filmu téměř vždy objasňuje, o co tu přesně šlo.

Objektivy

Objektivy s ohniskovými délkami od 50 mm do 75 mm byly zřejmě považovány za standard již před koncem století a nezdá se, že by se byly používaly jakékoli dostupné objektivy i jen nepatrně kratšího ohniska. Naproti tomu dlouhé objektivy, označované již tehdy jako „teleobjektivy“, byly příležitostně užívány ve filmové reportáži, ačkoli jsem se u dochovaných filmů nesetkal s ničím, co by překračovalo délku 100 – 150 mm. Mnoho filmařů mělo zřejmě řadu objektivů pro své kamery, i když neexistovaly žádné standardní závity, a každý majitel musel svůj objektiv individuálně upevnit a přizpůsobit své kameře. V důsledku toho objektivy nebyly vybaveny zaostřovací stupnicí na svých kroužcích, a tak bylo nutné zaostřovat přímo na film v komoře. Maximální světelnost se pohybovala většinou v rozsahu od $f\ 4.5$ – $f\ 5.6$, některé, jako Lumièrova kamera, měly světelnost dokonce ještě nižší. Natáčení bylo u těchto typů omezeno na jasné dny.

Projektory

Mnoho raných kamer mohlo být rychle přeměněno na projektory tím, že se otevřela jejich zadní část a připevnilo se svítidlo a umístila se tam projekční žárovka a objektiv ze spojovacích čoček. Světelným zdrojem bylo buď obloukové světlo, nebo křídové světlo produkované vysokotemperovaným vodíkokyslíkovým plamenem hořící tyčinky s vápnem, přičemž byla téměř vždy mezi spojkou a film umístována komora s vodní náplní, která pohlcovala vyzařování tepla. Jednouúčelově stavěné projektory užívaly stejných druhů přerušovacích mechanismů, které jsme již probrali, když jsme hovořili o dobových kamerách. Problém posunu filmu z cívky o více než 100 stopách, plynule přerušovaného, aniž by docházelo k náhlým škubnutím, které by film trhaly, byl vyřešen roku 1896 díky vynálezu „Lathamovy smyčky“. Byla to volná smyčka filmu mezi nepřetržitě poháněným ozubeným bubínkem, nyní umístěným pod cívkou, z níž byl film průběžně odvíjen, přičemž drobné změny velikosti volné smyčky pohlcovaly efekt přerušovaného vtahování do komory. Tento dodatek k mechanismu projektorů byl široce rozšířen již v roce 1897, dlouho předtím než kdokoli začal pomýšlet na výrobu delších jednotlivých filmů, což se nestalo před rokem 1899. Potřebu takového zlepšení projektorů vyvolalo přání spojit několik krátkých jednotlivých filmů do jedné cívky pro pohodlnou projekci, jak vyplývá z Hepworthovy knihy *Animated Photography* (1897).

Fotografické rámování

Byla často zdůrazňována příbuznost rámování v prvních filmech, které natočil Louis Lumière – *Příjezd vlaku* (*L'Arrivée d'un train*, 1895), *Rodinná snídane* (*Le Déjeuner de Bébé*, 1895), *Pokropený kropič* (*L'Arroseur arrosé*, 1895) – s druhem rámování, které se vyskytovalo v amatérské a profesionální fotografii před zrodem filmu, a toto je jeden z mála případů, kdy jsou, myslím, přijaté závěry správné. Pro úplnost musím též zmínit použití téměř axiálních pohybů vzhledem k objektivu v prvním z těchto filmů; byl to postup, jehož síla byla okamžitě rozpoznána, ale do konce století nebyla v hraných filmech plně využita. Nicméně nebylo zřejmě dosud konstatováno, že pokud jde o Mélièsovu *Dreyfusovu aféru* (*L'Affaire Dreyfus*, 1899), jsou tyto postupy reprodukovány ve výpravném příběhu. Ve scénách útoku na právníka Laboriho a bitky u soudu v Rennes je kamera umístěna v úrovni očí a pozorovatelé akce vyplňují prostor mezi hlavními herci daleko v pozadí a popředím scény takovým způsobem, který se běžně vyskytoval v reportážních záběrech dobových pouličních výjevů. Ve scéně u soudu v Rennes se také odchody ze záběru kamery dějí tímto způsobem, který se stal standardem v „honičkových“ filmech po roce 1903. Je možné, že tyto náznaky hloubkového aranžmá a užití skutečného „kinematografického“ úhlu byly u Mélièse vynuceny původně malými rozměry jeho studia, i když méně přesvědčivé formy tohoto způsobu aranžmá se jednou či dvakrát vyskytují v Mélièsových velkých filmech následujících dvou let, jako je *Johanka z Arku* (*Jeanne d'Arc*, 1900); poté, co přistavěl doplňky po stranách své scény v roce 1902, se již nevyskytují. Od té doby se příchody i odchody ze záběru v Mélièsových filmech vždy odehrávají ze strany, což je vlastně ekvivalent kulis na divadelní scéně.



Ve scéně soudu v Rennes v Mélièsově filmu Dreyfusova aféra (1899) vycházejí bojující reportéři směrem ke kameře a míjejí ji. V záběru je užito denního světla rozptýleného pomocí průsvitného bavlněného stínidla, které bylo nataženo nad dekorací.

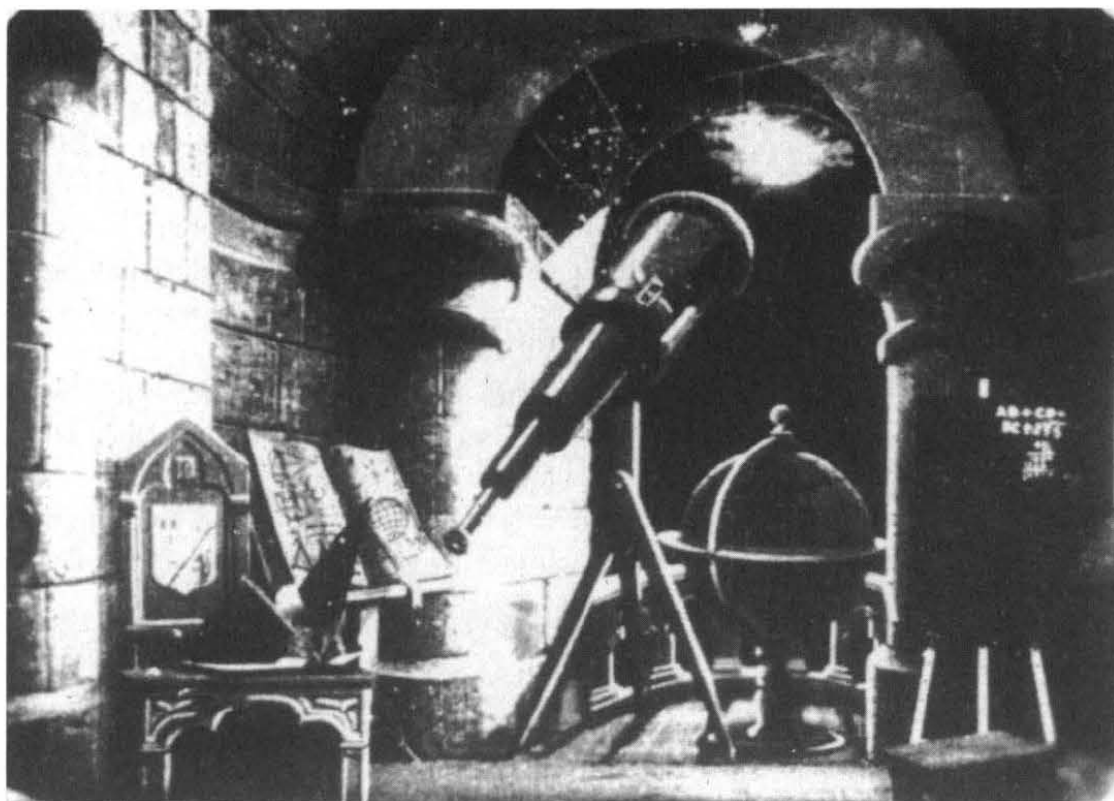
Divadlo a film

Dříve existující divadelní formy silně ovlivňovaly pouze rozvoj filmové formy ve filmech Georgese Mélièse a jeho napodobitelů. Jak je dobře známo, nejstarší Mélièsovy jednozáběrové trikové filmy jsou natočeny na způsob přímého záznamu jeho dřívějších jevištních vystoupení v Théâtre Robert Houdin, ale důležitý mezník představuje přechod k vícezáběrovým filmům v roce 1898. Další aspekty toho budou probrány později, ale roku 1898 Méliès natočil film nazvaný *Měsíc z jednoho metru* (La lune à un mètre), který vycházel z miniaturních fantaskních show, které předtím ve svém divadle režíroval. *Měsíc z jednoho metru* byl vytvořen ze tří scén. První představovala „Observatoř“, ve které starý astronom pozoruje měsíc teleskopem a potom usne; následoval „Měsíc z jednoho metru“, ve kterém měsíc sestupuje z oblohy a spolkne ho; a konečně „Phoebus“, ve kterém se setká s bohyní měsíce. Druhá scéna a začátek třetí byly zamýšleny jako sen astronoma, který se probudí uprostřed finální scény, když bohyně, kterou pronásleduje, zmizí pomocí stop-triku.

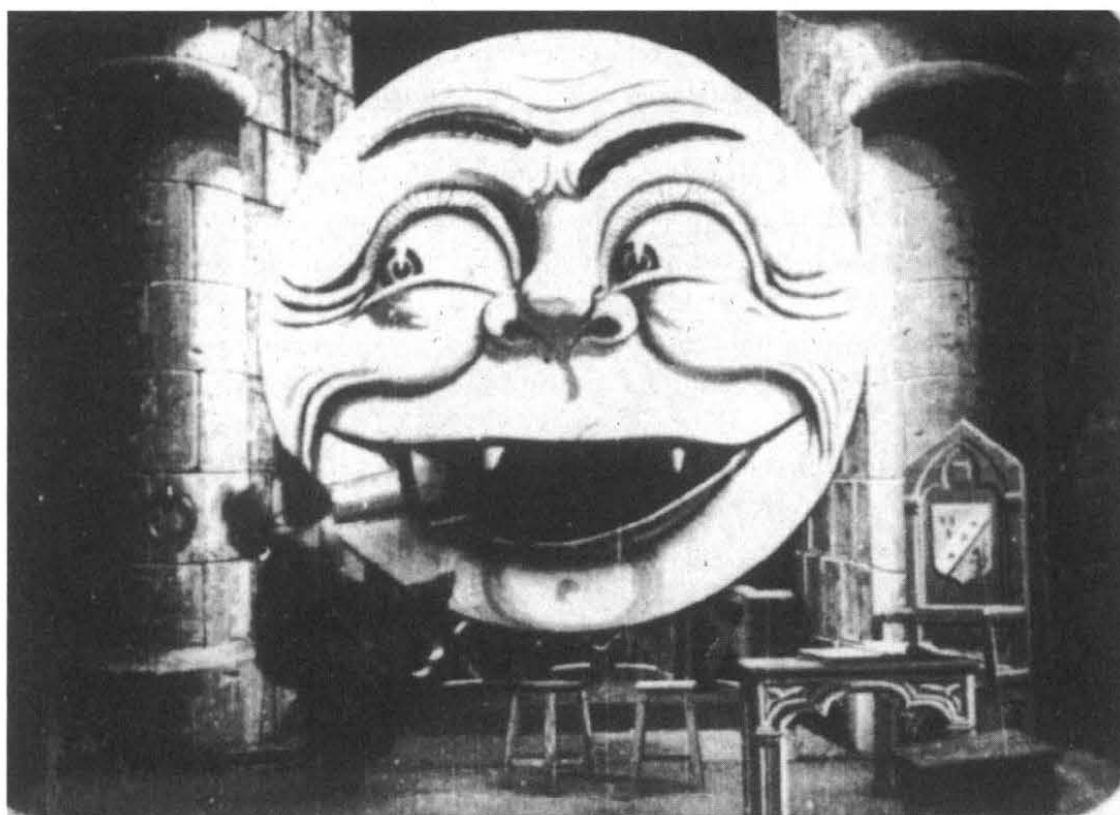
Toto byl první z dlouhé řady filmů, natočených v příštích dekadách, které využívaly snového příběhu vracejícího se do reality v klíčovém okamžiku děje, ale u filmu *Měsíc z jednoho metru* je nejvýznamnější to, že celý tento koncept nebyl z filmu samého ihned patrný. Bylo to způsobeno tím, že mezi první a následující scénou byly provedeny jen malé změny v dekoracích, takže divák nemohl okamžitě postřehnout přechod mezi tím,

ILUMINACE

Barry Salt: Filmový styl a filmová technika



„Observatoř“, první scéna Mélièsova filmu Měsíc z jednoho metru (1898).



Druhá scéna téhož filmu. Tento záběr je připojen k prvnímu ostrým stříhem. Povšimněte si rozmístění nábytku před stříhem a po něm a toho, že výprava je přes veškerou podobnost vystavěna znovu.

co se odehrávalo, když byl astronom bdělý a tím, co se odehrávalo, když usnul. Jelikož filmy v těchto letech byly skoro vždy promítány s doprovodným komentářem showmana, který je promítal (podobně jako u dřívějších lantern-slide shows) nebyl to příliš velký handicap, ale Méliès jistě cítil, že tento způsob není ideální, neboť ve svém dalším fantastickém filmu *Popelka* (Cendrillon, 1899) spojil všechny scény prolínačkami tak, jak tomu bylo zvykem u většiny slide shows. V tomto a všech následujících dlouhých filmech, které natočil Méliès během dalších sedmi let, byly prolínačky užívány bez rozmyslu u každého záběru, dokonce i když akce kontinuálně přecházela z jednoho záběru do dalšího – tj., když mezi záběry neuplynul žádný čas. Prolínačky se užívalo stejně nesmyslným způsobem ve slide shows, které předcházely filmu, a proto ani v jednom z případů prolínačka rozhodně neznamenala časový interval mezi záběry. Divadelní styl scén natočených v tomto a následujících dlouhých Mélièsových filmech byl rozšířen až na plný filmový arzenál, protože všechny končily apoteózou, připojenou k vlastnímu příběhu, a tento úzus byl pak převzat v Pathého filmech, které vznikly už v tomto století jako jejich nápodoba.

Trikové efekty

I když je nepochybné, že Mélièsovy trikové filmy byly zdrojem velkého rozšíření trikových efektů během prvního desetiletí filmu, jeho autorství je u všech těchto triků rozhodně nejisté. Zjevná transformace objektů uprostřed záběru, dosažená zastavením kamery a přidáním či odstraněním daných objektů ze scény, dříve než se kamera opět rozjede, byla poprvé provedena ve filmu *Poprava skotské královny Marie* (Execution of Mary, Queen of Scots), natočeném Edisonovou společností v roce 1895. Tento film pravděpodobně dorazil do Evropy spolu s kinematografem podstatně dříve, než Méliès zahájil natáčení filmů v roce 1896. Jeho první film, kde se užívá kamerové techniky stop-triků bylo *Zmizení dámy* (Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin, 1896).

Pokud jde o trikové efekty založené na dvojexpozici, nějaký čas před červencem roku 1898 natočil G. A. Smith v Anglii film *Korsičtí bratři* (The Corsican Brothers). Tento film je popsán v katalogu Warwick Trading Company, který se zabývá distribucí Smithových filmů v roce 1900, takto: „Jeden z dvojčat se vrací domů ze střelení v korsických horách a je navštíven duchem druhého dvojčete. Zásluhou nanejvýš pečlivé kamery se duch zjevuje zcela transparentní. Poté, co naznačí, že byl zabit úderem meče a dovolává se pomsty, duch zmizí. Potom se objeví ‚vize‘, ukazující fatální souboj ve sněhu. Ke Korsičanovu překvapení je zde souboj a smrt jeho bratra živě vylíčena; a konečně, přemožen svými city padá k zemi, právě ve chvíli, kdy jeho matka vstupuje do místnosti.“

Průvodní zvětšeniny rámečku v katalogu ukazují dva hlavní efekty. Duchový efekt byl dosažen prostým zahalením scény do černého sametu poté, co se natočila hlavní akce a pak reexpozicí negativu hercem hrajícím ducha, který prochází záběrem až do určitého bodu, což byla známá technika již ve statické fotografii, označovaná jako „spirit photography“. Podobně vize, která se objeví uvnitř cirkulující přední masky, byla podruhé exponována přes černou oblast v pozadí scény, spíše než přes část scény s nějakými detaily, neboť se neobjevilo nic na obrazu, který působil zcela jednolitě. Také tento ná-

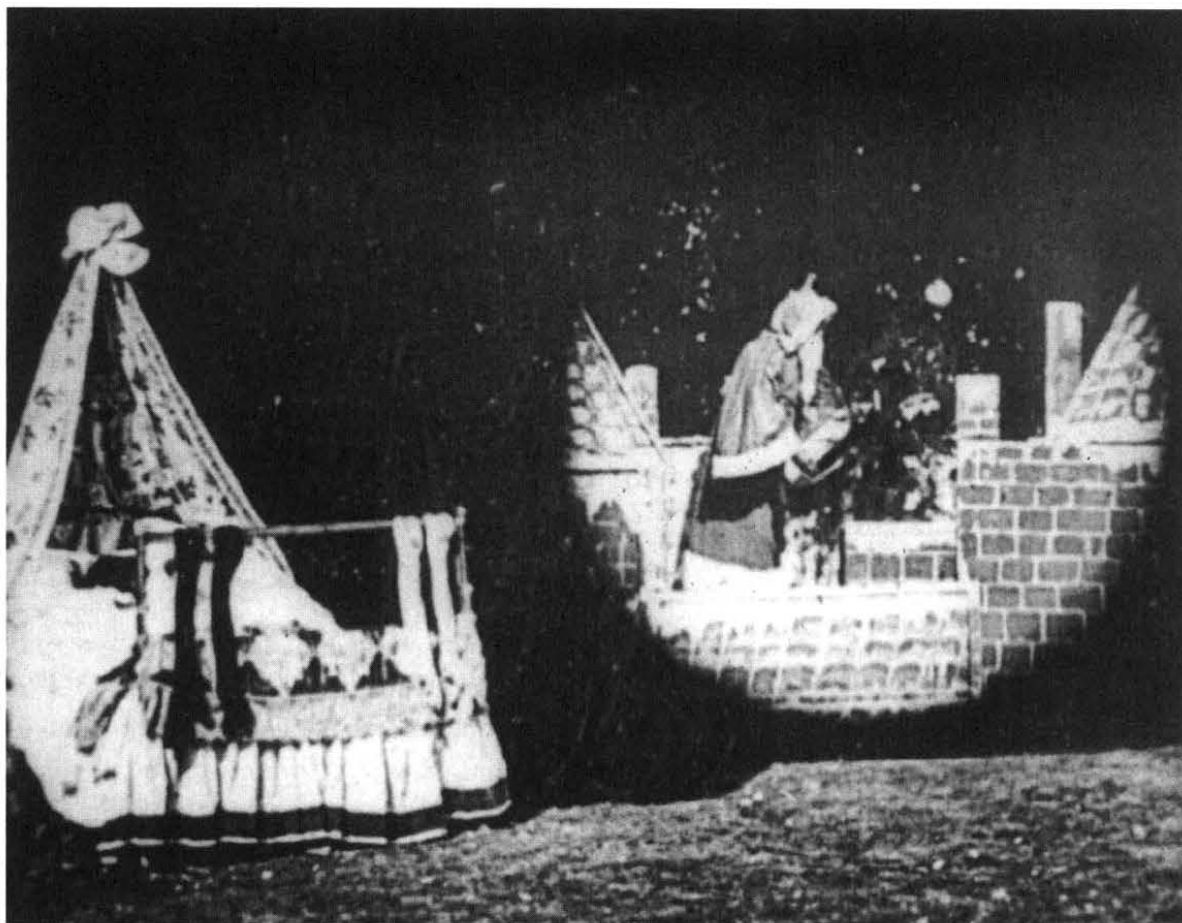
pad byl již využíván v lantern-slide shows a v grafických ilustracích, aby vyvolal vizi a také někdy paralelní akci. Nicméně Smith podal žádost o dočasný patent na tyto techniky, pokud byly užity ve filmu, ale to nezabránilo ostatním filmařům k následnému použití těchto nápadů, když se k tomu cítili puzeni. Ačkoliv v té době Georges Méliès vytvářel trikové filmy již více než rok, zdá se, že v jeho filmech se používá technika „kamera stop a náhrada objektů“ výlučně a jeho první filmy založené na dvojexpozici na temném pozadí, což byly *Proklatá jeskyně* (La caverne maudite) a *Muž s gumovou hlavou* (Un homme de tête), byly natočeny krátce po *Korsických bratřech*.

Jediný dochovaný film toho druhu, natočený Smithem, je *Ježíšek* (Santa Claus), natočený později v roce 1898. Zde se „snová vize“ Santa Clause na střeše, spouštějícího se dolů komínem, jak to popisuje katalog, zjevuje dvěma malým dětem ve spánku o Štědrém večeru. V tomto případě možno cirkulární vsazenou masku také považovat za vylíčení paralelní akce, i když jako taková není popsána, jelikož Santa Claus se nejprve ztratí v komíně, potom maska zmizí a on se pak objeví na scéně u krbu a naplní dětem punčochy spoustou dárků.

Méliès vlastně totální přímou dvojexpozici využíval jen velmi málo, ale skvělým způsobem zdokonalil užití dvojexpozice na viditelném černém pozadí, a to od filmu *Muž s gumovou hlavou*. Hlavně tehdy, chtěl-li dosáhnout oddělení a rozmístění částí lidského těla. Tyto všechny triky jsou založeny na zpětném převíjení filmu a druhé expozici v kameře a kromě toho na filmovou techniku nekladou žádné další nároky.

G. A. Smith také natočil první filmy pomocí trikových efektů v akcích se zpětným časovým průběhem. Jeden motiv pro vytváření pozitivních kopií poskytl veřejná obliba zvyku Lumièrových kameramanů-promítačů, který spočíval v tom, že poté, co promítli dokumentární film normálním způsobem, následovalo zpětné převíjení v projektoru, čímž byl vrácen chod akce lidí a objektů ve filmu. Oblíbeným Lumièrovým tématem pro tento postup byl od roku 1896 dokument *Dianiny lázně v Miláně* (Le bains de Diane à Milan), který ukazoval plavce potápějící se do vody. Ale jak už bylo poznamenáno dříve, některé typy projektorů neuměly zpětný chod, a proto ono přání mít reverzní sekvence na pozitivní kopii. V prvních příkladech u G. A. Smithe bylo tohoto triku dosaženo opakováním akce, zatímco byla filmována opačným chodem kamery, a poté připojením konce druhého negativu ke konci prvního. První filmy, které užívaly tohoto postupu, byly *Tipsy*, *Topsy*, *Turvy* a *Nešikovný písmomalíř* (The Awkward Sign Painter). Druhý film ukazoval písmo malíře, který právě maloval písmeno a v reverzní pozitivní kopii téhož záběru připojené ke standardní kopii malba mizela pod malířovým štětcem. Nejstarší dochovaný doklad této techniky je ve Smithově filmu *Dům postavený Jackem* (The House That Jack Built), který byl natočen před zářím 1900. Zde se ukazuje malý chlapec, který zboří hrad právě vystavený holčičkou z dětské stavebnice. Pak se objeví titulek „zpětný chod“ a akce je zopakována obráceně, takže hrad se po své demolici znovu vztyčí.

Robert W. Paul přispěl k trikovým efektům trochu podobnou technikou ve snímku *Vzhůru nohama aneb člověk létá* (Upside Down; or The Human Flies), natočeném někdy před zářím 1899. Zde se ukazují lidé v interiéru, kteří skáčou od podlahy ke stropu, po kterém chodí vzhůru nohama. Toho bylo dosaženo trikovým střihovým spojením záběru akce, kdy všichni vyskakují vzhůru s druhým, reverzně natočeným, záběrem pozadí



Scéna se vsazenou maskou, jež byla umístěna pomocí dvojexpozice na černé pozadí původního záběru Ježíška (G. A. Smith, 1899). Obě scény byly natočeny za přímého denního světla v exteriéru.

ukazujícího zeď za nimi a nábytek vzhůru nohama. Tento nápad byl okopírován s variacemi společností Pathé a Georgesem Mélièsem v roce 1902 ve filmech *Geniální subreta* (La Soubrette Géniale) a *Člověk-moucha* (L'Homme à la mouche).

Kopírování

Na samém začátku vznikala pozitivní kopie z negativu tak, že se prováděl průchod vyvolaného negativu skrz komoru projektoru nebo kamery. Jeho emulze byla přitom v kontaktu s emulzí neexponovaného pozitivu a negativní obraz byl prosvícen na pozitiv. Toto byl standardní způsob kontaktního kopírování a expozice byla upravována jednak podle vzdálenosti světelného zdroje od clony kopírovací komory, jednak podle rychlosti, kterou byly oba filmy převíjeny klikou skrz komoru. Jednouúčelové kopírovací přístroje se vyráběly od roku 1896 na základě různých projektorů, expozičních komor a druhů posunu, ale takřka vzápětí si výrobci uvědomili, že jediný mechanismus, který poskytuje spolehlivé zachycení perforace u negativu i pozitivu, je intermitentní ozubený bubínek s vačkou, jako je tomu v Lumièrově kameře či projektoru.

Od dokumentu k hranému filmu

Vliv dokumentárního filmu a jeho působení na hraný film má svůj výchozí bod, podle současných znalostí, v tvrzení Francise Doubliera, jednoho z Lumièrových cestujících kameramanů-promítačů, že v roce 1896 promítal řadu dokumentárních záběrů vojáků, bitevní lodi, Justičního paláce a jakéhosi vysokého šedovlasého muže, jakožto film o Dreyfusově aféře. Takováto vícezáběrová spojení, kterých pravděpodobně bylo v prvních letech více, získávala veřejný ohlas bezpochyby díky průběžnému mluvenému komentáři, který obvykle doprovázel projekci filmu. Dalším krokem byla reprodukce událostí ve filmu či „drama documentaries“ (dokumentární černá kronika), jak bychom to dnes nazvali. Také zde byl Méliès prvním mužem, kdo sem pronikl, a to svou sérií jednotlivých záběrů z řecko-turecké války, natočených v roce 1898 a také podobnou sérií z potápění americké bitevní lodi Maine v havanském přístavu během španělsko-americké války. Tyto další filmy byly, jak je uvedeno v Star Films Catalogue z roku 1898: č. 143 *Srážka a ztroskotání lodi* (Collision and Shipwreck at Sea); č. 144 – 145 *Exploze lodi „Maine“ v havanském přístavu* (The Blowing-up of the „Maine“ in Havana Harbour); č. 146 *Ztroskotání lodi „Maine“* (A View of the Wreck of the „Maine“) a č. 147 *Potapěči při záchraně vraku lodi „Maine“* (Divers at Work on the Wreck of the „Maine“).

Tyto čtyři filmy byly nepochybně často spojovány dohromady těmi, kdož je zakoupili a promítali jako jeden film, ale v každém případě během následujícího roku Méliès natočil *Dreyfusovu aféru* s použitím téže formy jednoduchých záběrů scén, aniž by mezi nimi bylo průběžné spojení příběhem, a toto bylo prodáváno jako jeden celek. S takto rekonstruovaným dokumentem Méliès podnikal již málo, ačkoli záběry se u některých ostatních filmařů těšily po několik let jen krátké a omezené oblibě.

Vícezáběrový film a filmová kontinuita

Nejstarší film, u kterého si můžeme být jisti, že byl vytvořen z více než jedné scény, byl *Pohni, dělej!* (Come Along, Do!) R. W. Paula, natočený asi v dubnu 1898. Tento film byl nepochybně vytvořen ze dvou scén, z nichž každá sestávala z jednoho záběru a byl nafilmován s užitím staveb. Zdá se až dosud, že zachován je pouze první záběr, ukazující starý pár obědvající před malířskou galerií a poté vcházející s ostatními lidmi hlavní branou dovnitř. Nicméně existují také fotografie, ukazující obě scény a z nich je jasné, že druhá scéna byla natočena ve stavbách představujících interiér galerie, kde starý muž zblízka zkoumá nahou sochu, dokud ho neodvede jeho žena. Je pravděpodobné, že tyto dva záběry byly spojeny jednoduchým střihem, jelikož nejsou známky toho, že by po odchodu herců ze záběru první scény začínala prolínačka, ale pravou povahu přechodu je teprve nutno přesně určit. Tomuto filmu předcházela Mélièsova *Záchrana na riviéře* (Sauvetage en riviére) ze začátku roku 1896, která byla dvakrát tak dlouhá než standardní délka a prodávána ve dvou oddělených částech. Nemůžeme však v žádném případě říci, zda to byly opravdu dvě různé scény či zda zde byla mezi nimi souvislost jakéhokoli druhu. V každém případě dostupné fotografie

dokazují, že Paulův *Pohni, dělej!* byl prvním filmem sestaveným z více scén a také tak prodáváný.

Přibližně v červenci 1898 Paul vytvořil též sérii čtyř filmů, z nichž každý byl vytvořen z jedné scény a záběru o 80 stopách pod všeobecným titulkem *Sluhův problém* (The Servant Difficulty). Tyto filmy byly prodávány samostatně, ale pojednávaly o řadě incidentů týkajících se těchže postav. Ale takové věci byly výjimečné u R. W. Paula, který točil, jak před, tak i po roce 1900, převážně reportážní filmy nebo jednozáběrové „knockabout comedies“.

Ve Francii a Anglii byl tedy vývoj vícezáběrového hraného filmu v roce 1899 definitivně rozběhnut, ale nebylo tomu tak ve Spojených státech, kde Edisonova společnost stále jen natáčela jednozáběrové „knockabouts“ a podřadné imitace Mélièsových jednozáběrových trikových filmů. Mélièsovy filmy *Dreyfusova aféra* a *Popelka* byly zde již zmíněny – ve druhém filmu, ačkoli je to spíše souvislý příběh než první film, kauzální dějová spojení jednoho záběru s následujícím jsou stále pozoruhodnou měrou znejasněny zdoluhavými příchody a odchody, zcela irelevantními k hlavní dějové linii příběhu. Kromě toho neexistuje v *Popelce* žádná akční kontinuita napříč prolínáčkami, jimiž jsou záběry spojeny.

Další film, následující po *Pohni, dělej!*, v němž se rozvíjí akční kontinuita mezi záběry, byl G. A. Smithův *Polibek v tunelu* (The Kiss in the Tunnel), natočený před listopadem 1899. Smithův film ukazuje stavby představující interiér kupé ve vlaku, v němž vidíme čern za okny a muže líbajícího ženu. Katalog obchodní společnosti Warwick uvádí, že film měl obsahovat i „fantomovou jízdu“, zařazenou mezi časové body, ve kterých vlak vyjíždí a opouští tunel, což je děj obsažený v mnoha „fantomových jízdách“ a tak tomu je skutečně i v případě jediné zachované kopie tohoto filmu. (G. A. Smith natočil film s „fantomovou jízdou“, který vznikl tak, že upevnil filmovou kameru zepředu na vlak o rok dříve než ostatní filmaři, ale je obtížné rozhodnout, které „fantomové jízdy“ jsou mezi těmi několika, které se dosud zachovaly z první filmové dekády.) V každém případě popis v katalogu, vztahující se k okamžiku, kdy měl být proveden střih, naznačuje, že Smith pochopil, o co jde při akční kontinuitě. O několik měsíců později natočila Bamforthova společnost imitaci Smithova filmu pod stejným názvem a zde byl tento nápad ještě dále rozvinut. Bamforthova společnost byla dobře zavedená firma, která předtím než její vlastník, James Bamforth, s ní začal natáčet filmy, natáčela a prodávala diapozitivy a pohlednice v Holmfirthu v hrabství Yorkshire. Tato verze G. A. Smithova *Polibku v tunelu* byla natočena na samém konci roku 1899. V jejich verzi je scéna v železničním kupé umístěna mezi dva speciálně natočené záběry vlaku vyjíždějícího do tunelu, a poté z něj druhým koncem vyjíždějícího. Jelikož tyto záběry v Bamforthově filmu byly spíše objektivními záběry s kamerou po straně kolejí než „fantomové jízdy“, je v nich kontinuita celé akce dobře patrná a nenutí diváka, aby si ji sám odvozoval logikou dedukcí.

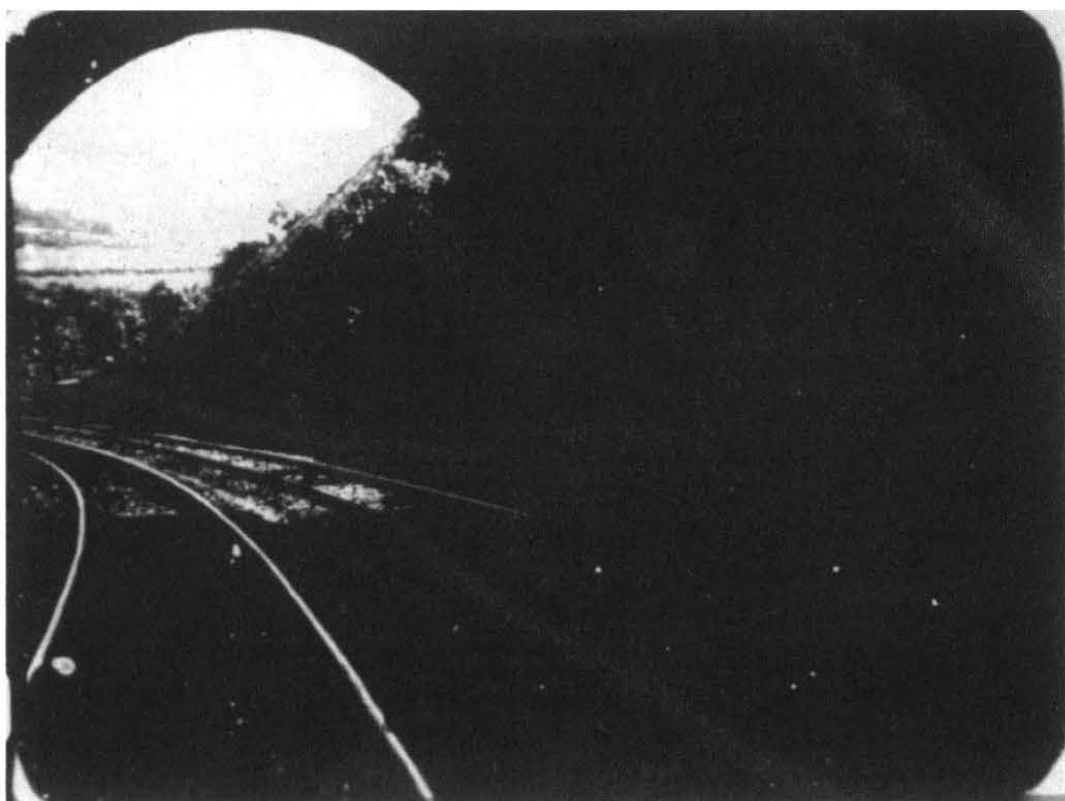
A konečně je třeba zmínit další film v katalogu Warwickovy obchodní společnosti z roku 1899, *Hasičská akce* (Fire Call and Rescue by Fire Escapes), neboť název a délka 175 stop naznačují, že musel vzniknout z více než jednoho záběru – při této délce je téměř jisté, že to byly záběry nejméně dva. Za daných okolností se lze domnívat, že byl natočen Jamesem Williamsonem.

ILUMINACE

Barry Salt: Filmový styl a filmová technika



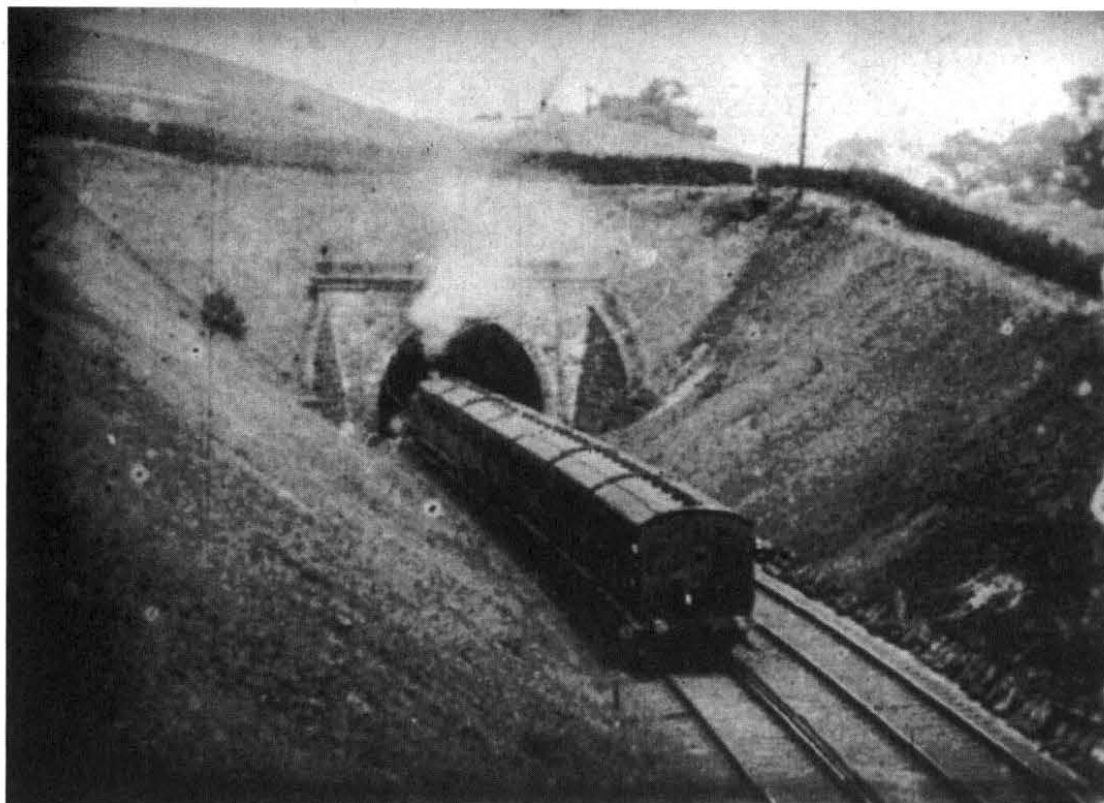
Scéna zobrazující kupé ve vlaku ve Smithově filmu Polibek v tunelu (1899), která byla znovu natočena za denního světla v exteriéru.



Třetí a závěrečný záběr dochované kopie Smithova Polibku v tunelu. Tento záběr tvoří část „fantomové jízdy“ snímané z čela vlaku vyjíždějícího z tunelu.

ILUMINACE

Barry Salt: Filmový styl a filmová technika



První záběr z filmu Polibek v tunelu (The Bamforth company, 1899).



Druhý záběr z filmu Polibek v tunelu (The Bamforth company, 1899).

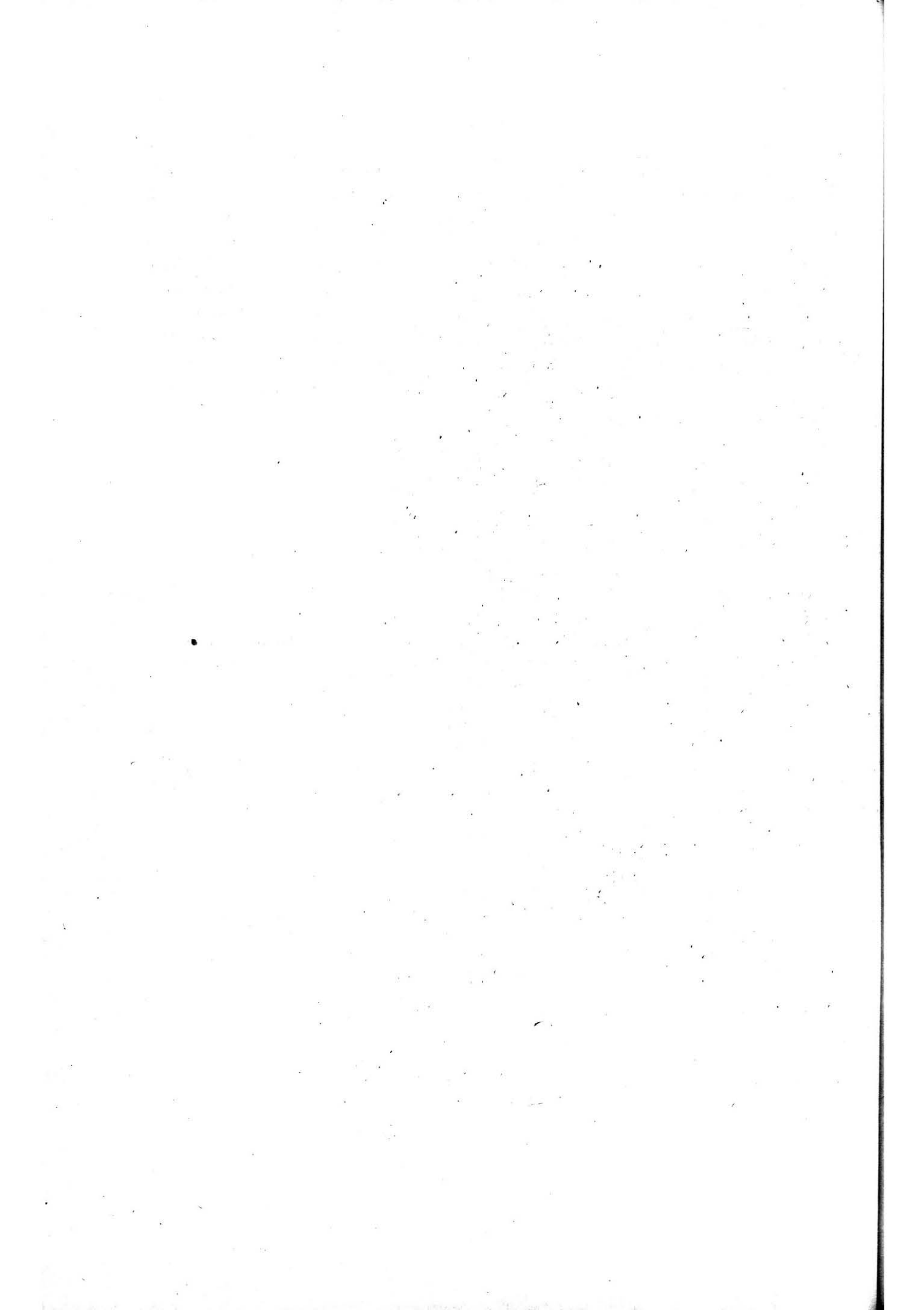
Závěr

Sporadická a omezená povaha filmové produkce většiny filmařů až na Mélièse v posledních čtyřech letech před rokem 1900 potvrzuje naše očekávání, že v tomto období nedochází k výraznějšímu filmovému rozvoji – neboť výrazné rysy jednotlivých filmů jsou odvozovány více z ostatních filmů než z vnějších zdrojů. Již zmíněné kopírování námětů – Méliès kopírující Lumièra a Paula, Edisonova společnost kopírující Mélièse – nebylo ničím jiným než primitivním plagiátorstvím a nedalo vzniknout žádným variačním obměnám, zdokonalením či kombinacím, které se teprve po roce 1900 staly mocným motorem rozvoje filmové formy. Většinu rysů filmů před rokem 1900 možno těsně spojit s postupy předfilmových umění, ale ve filmu *Polibek v tunelu* se v kontinuálních střizích z reálného exteriéru do studiového interiéru nepochybně objevil první čistě filmový výrazový prostředek.

Přeložil Ivan Žáček

Přeloženo z anglického originálu: Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*.
Starword, London 1992 (2. vyd.), s. 31 – 39.

The editorial board wishes to express thanks to Barry Salt for his kind permission to publish Czech translation of the seventh chapter of his book *Film Style and Technology: History and Analysis* (2nd edition).



Články

IDEA FILMOVÉHO ARCHIVU
V ČECHÁCH

Pavel Zeman

Otázka zřízení filmových sbírek a archivů se stala předmětem diskuse již v raném stadiu vývoje kinematografie, kdy dokumentární hodnota filmu byla vyzdvihována dříve než jeho stránka umělecká. Takovýto přístup k filmu v prvních letech jeho existence byl možný díky kladnému přijetí nového média řadou současníků, kteří si byli vědomi jeho schopnosti uchovávat pro budoucnost na filmovém pásu rozličné události ze života tehdejší společnosti. Uvedený přístup k filmovému záznamu s sebou nesl i pojmání filmu jako nového typu historického pramene rozšiřujícího možnosti historického studia života a jevů soudobé společnosti. V tomto duchu byl také koncipován jeden z prvních návrhů na světě na zřízení kinematografického muzea. Bývalý fotograf ruského cara Boleslas Matuszewski doporučoval na jaře 1898 zřídit v Paříži depozitář historické kinematografie, díky němuž by se Paříž stala celosvětovým filmovým dokumentačním centrem. Požadavek systematického shromažďování filmové dokumentace byl motivován Matuszewského pojetím „oživené fotografie“ jako významného historického pramene: „Jde o to, aby se tento možná výsadní historický pramen stal stejně uznávaným, stejně oficiálním a stejně přístupným jako ostatní, už uznávané archivy.“¹⁾ Kromě uvedeného přístupu začal být díky nástupu hraného filmu postupně přikládán význam dalším možnostem využití filmu, které přinášely nové pohledy na potřebu uchovávání natočených filmů pro budoucnost. Vedle výchovné, osvětové i vědecké úlohy filmového díla to byly otázky historického vývoje kinematografie, umělecké úrovně hraného filmu ve srovnání s ostatními druhy umění a později i otázky zachycení vývoje a proměny filmových druhů a žánrů. Výmluvně dokládají tento posun v chápání filmu a potřeby jeho zachování pro další období slova Maurice Maeterlincka z počátku třetího desetiletí 20. století: „Myslím, že bylo by také záhodno zařídit jakési museum nebo Pantheon či Louvre pro opravdu dobré filmy, neboť nedá se popřít, že filmové umění, ačkoliv narozené teprve včera, vytvořilo již některé momenty a některé obrazy, vyrovnávající se mnohým mistrovským dílům jak v literatuře, tak malbě i sochařství.“²⁾ Přesto ale po celou éru němého kinema-

1) Boleslas Matuszewski, *Nový historický pramen (Zřízení depozitáře historické kinematografie)*. „Iluminace“ 5, 1993, č. 2, s. 87 – 91. K Matuszewského návrhu viz též Jiří Rak, *Myšlenka filmového archivu (K článku B. Matuszewského)*. Tamtéž, s. 83 – 85.

2) Maurice Maeterlinck o filmu. „Čas“ 31, 12. 4. 1921, č. 84, s. 4.

tografie zůstala pro vytváření více či méně ucelených filmových sbírek hlavním motivem dokumentární a výchovně osvětová úloha filmu.

Již na počátku dvacátého století zřídila americká továrna Eastman Kodak Company v Rochesteru výstavní síň, ve které se kromě kinematografických přístrojů vystavovaly i svitky nejstarších filmů vyráběných jako želatinová folie bez celuloidového podkladu³⁾ a Kongresová knihovna ve Washingtonu od stejné doby sbírala fotografie, scénáře a další filmovou dokumentaci.⁴⁾ Ovšem rozhodující kroky vedoucí ke vzniku prvních filmových sbírek byly podniknuty v Evropě. Jen o několik málo let později, v roce 1910, začal ve Francii vytvářet soukromou sbírku filmů Albert Kahn, ve stejném období navrhoval pařížský radní Henri Turot zachovávat filmy zachycující rozličné pařížské události, v Basileji se věnoval sbírání filmů jezuita abbé Joseph Joye a v Kodani organizoval v roce 1911 Anker Kirkebye archiv filmů koncentrovaných na život Dánska. Nešlo ovšem ještě o klasické filmové archivy, stejně jako v případě sbírek válečných filmů vzniklých v průběhu první světové války a uložených ve vojenských archivech Úřadu pro fotografii a film pruského ministerstva války, londýnského Imperiálního válečného muzea a francouzské Správy filmového a fotografického archivu ve Fort d'Ivry.⁵⁾ Tyto sbírky přesto zaujímají v historii vytváření filmových sbírek významné postavení, neboť dokládají využívání dokumentační schopnosti filmu ve větším měřítku především v době první světové války, která násobila potřebu archivování filmových dokumentů. V obdobném duchu byly zakládány podobné instituce i ve dvacátých letech, mimo jiné v roce 1925 pařížská Filmotéka pro distribuci vzdělávacích filmů do škol a o rok později sovětskou vládou iniciovaný Fotografický, fonografický a filmový archiv specializovaný na filmové dokumenty.⁶⁾ Přesto dvacátá léta projevující se v kinematografii rostoucím počtem hrané filmové produkce a ve svém konci nástupem zvukového filmu vnesla do vytváření filmových sbírek nový prvek. Vítězství zvukového filmu odsoudilo němé filmy k záhubě. Tato skutečnost vedla řadu osobností k tomu, aby se začala zajímat o to, kde je možné najít filmy z němé éry. Distribuční firmy, stejně jako řada soukromníků, sice vlastnily soubory filmů, mezi nimiž se nacházely i starší tituly, ale tyto byly ve většině případů využívány pro komerční účely a po svém opotřebení přicházely vniveč. Myšlenka zachovat filmové dědictví a zároveň ho zpřístupňovat odborné i laické veřejnosti tak díky nástupu zvukového filmu dostala nový náboj a dymaničtější rozměr. Pokud by totiž existovaly filmové archivy shromažďující filmovou produkci od počátků kinematografie, bylo by možné nejen zhlédnout nejlepší filmy minulosti a tím i studovat umělecký vývoj filmu jako svébytného uměleckého druhu v jeho proměnách. Zároveň by existovala příležitost zachovat pro budoucnost i národní filmovou tvorbu v reprezentativním zastoupení.

Tyto argumenty se staly na konci dvacátých a v průběhu třicátých let rozhodujícími při budování nových filmových archivů, které začaly mít podobu skutečných národ-

3) M. Malík, *Interkamera. O historii kinematografického muzea*. „Dějiny a současnost“ 5, 1963, č. 9, s. 12.

4) *Film a filmová technika*. Praha 1974, s. 16.

5) Blíže viz Raymond B o r d e, *Les Cinémathèques*. Bordeaux 1983, s. 35 – 41.

6) Tamtéž, s. 37 a 46.

ních filmových archivů. K jejich zrodu došlo přes dílčí snahy ve druhé polovině let dvacátých⁷⁾ až ve třicátých letech, prvním skutečným filmovým archivem byla Švédská filmová akademie uvedená v život roku 1933. Konstituování těchto archivů bylo kromě aktivit v jednotlivých, především evropských zemích, umožněno i díky počínající mezinárodní spolupráci na poli filmového archivnictví. Ta našla svůj výraz v činnosti Mezinárodního ústavu výchovného filmu, fungujícího pod záštitou Společnosti národů.⁸⁾ Dne 6. 12. 1934 byl založen Říšský filmový archiv v Berlíně a v témže roce byla v rámci Britského filmového ústavu uvedena v činnost Filmová knihovna. Z ní pak byl o rok později zřízen britský Národní filmový archiv a ve stejné době Iris Barry s Johnem Abbotem v rámci Muzea moderního umění v New Yorku založili Knihovnu moderního filmového umění. V roce 1936 začala v Paříži fungovat Francouzská kinematéka, na jejímž zrodu se podíleli Henri Langlois, Georges Franju, Paul-Auguste Harlé a Jean Mitry.⁹⁾ Ke konstituování filmových archivů nebo jejich zárodků docházelo i v Mexiku, Itálii či Rusku. Meziválečné aktivity v oblasti filmového archivnictví nakonec vyvrcholily 17. 6. 1938 založením Mezinárodní federace filmových archivů se sídlem v Paříži,¹⁰⁾ k jejímuž vytvoření vedla snaha stanovit jednotný postup při evidenci filmových dokumentů. Práce tohoto sdružení byla přerušena za druhé světové války a jeho činnost byla poté obnovena v červenci 1946 za účasti předválečných zakládajících členů, s výjimkou Německa, a řady dalších národních filmových archivů vzniklých po druhé světové válce.¹¹⁾

Na rozdíl od zemí s rychle se rozvíjejícím filmovým průmyslem začala v Čechách být otázka uchování filmů formou filmového archivu nastolována až po první světové válce. Přes toto zpoždění je ovšem možné konstatovat, že tak jako ve vyspělých filmových zemích, tak i v Čechách byla myšlenka vybudování filmového archivu či podobné instituce kontinuálně přítomná mezi některými představiteli filmových kruhů od první poloviny dvacátých let. Přítomná v podobě slovních proklamací či předkládaných návrhů a aktivit filmového historika a kameramana ing. Jindřicha Brichty v kinematografickém oddělení Technického muzea československého a Československé společnosti pro vě-

7) Např. v roce 1925 navrhoval v Paříži Henri Clouzot vybudovat muzeum filmu, jehož náplní by bylo i uchovávání filmů pro budoucnost. O tři roky později byl v Anglii založen Britský filmový ústav, který ovšem díky finančním problémům fungoval spíše jako filmová knihovna.

8) Poslední mezinárodní kongres výchovného filmu v Římě v roce 1934 doporučil všem státům zřízení národních filmových archivů. Stejně doporučení adresoval jednotlivým zemím o rok později i mezinárodní filmový kongres v Berlíně.

9) Ve francouzském prostředí byla myšlenka zřízení národní filmotéky živá již od druhé poloviny dvacátých let. Např. v roce 1927 uvažoval Jean Mitry s Jeanem-Placidem Mauclairem o založení filmového archivu. O pět let později ředitel Francouzské kinematografické agentury André Haguët považoval za nepřijatelné, že ještě neexistuje ve Francii národní filmotéka. 10. ledna 1933 pak byla v paláci Trocadero založena francouzská Národní filmotéka. Ovšem její činnost skončila díky nedostatku finančních prostředků.

10) První kongres Mezinárodní federace filmových archivů proběhl 26. 7. 1939 v New Yorku.

11) K problematice zrodu, činnosti a mezinárodní spolupráci filmových archivů podrobněji Raymond B o r d e, c. d.; Ernest L i n d g r e n, *Importance of Film Archives*. „The Penguin Film Review“ 1948, č. 5, s. 47 – 52; Naďa H a v l í k o v á, *Přehled činnosti archivních kin v zahraničí a v ČSSR*. Bratislava 1983. Obecnější náhled na tuto problematiku viz např. Eva S t r u s k o v á, *Notes on the conception of the object of archivism in relation to film, and other audiovisual, recordings*. In: *Film Archive and archivism*. Praha 1977, s. 16 – 47.

deckou kinematografií. Shodným rysem českého a zahraničního prostředí byla i obdobná proměna názorů na nutnost existence filmového archivu, která až do nástupu zvukového filmu zdůrazňovala potřebu uchovávání filmů především pro jejich dokumentární a osvětově vzdělávací a výchovnou úlohu.

V průběhu dvacátých a třicátých let proběhla na stránkách českého denního a filmového tisku diskuse o potřebě založení filmového archivu. A podobně jako v zemích s velkým filmovým průmyslem i zde se v argumentech uváděných v jeho prospěch zrcadlily proměny filmu a jeho postavení v životě meziválečné společnosti v návaznosti na dynamický rozvoj filmového průmyslu a oborů s ním spojených. Meziválečná diskuse o potřebě vzniku filmového archivu umožňuje sledovat reflexi nového jevu západní civilizace z hlediska jeho historicko-dokumentační a postupně stále více respektované umělecké hodnoty a možností jejího využití. Zároveň však vypovídá o snahách dosadit stát do role zřizovatele a provozovatele filmového archivu, čímž měl být zaručen nekomerční přístup k filmové produkci.

Jeden z prvních návrhů na zřízení filmového archivu v Čechách pochází z roku 1921 a požadoval, aby se ministerstvo školství a národní osvěty (MŠaNO) staralo o „zakoupení a řádné uložení několika českých filmů, v nichž je zahrnuta historie našeho národního osvobození“ s odvoláním, že „film jest nejlepším pramenem pro příští historiky“. ¹²⁾ Nebyla to ovšem první aktivita MŠaNO na poli nového média, které bylo možné použít k výchovně osvětovým účelům. Již rok předtím se ministerstvo podílelo na založení Státní ústředny diapositivů, která začala brzy využívat ve své činnosti kromě diapositivů i úzké filmy. ¹³⁾ O dva roky později České slovo 12. června v článku pod příznačným názvem Filmový archiv uvedlo, že v „ministerstvu školství a národní osvěty započalo se s důkladným a systematickým uspořádáním filmového archivu, na nějž pamatováno je v budgetní položce 50. 000 Kč. Ministerstvo zakoupilo především snímek příjezdu pana presidenta do republiky v prosinci 1918. Je to jedinečná kopie toho druhu s českými a francouzskými titulky. Kromě toho stará se ministerstvo o filmy, zachycující prvé události popřevratové, pak zakoupilo snímky z našeho vojenského života, zejména návrat I. pluku Mistra Jana Husi, pohřeb ministra dra Rašína, pobyt pana presidenta v Lánech a p.“ ¹⁴⁾ Podobnou zprávu přinesla o den později i Národní politika. ¹⁵⁾ Že tato aktivita nezůstala omezena jen na MŠaNO, dokládá dochovaná korespondence mezi tímto ministerstvem a ministerstvem zahraničních věcí (MZV) z července 1923 až listopadu 1924. ¹⁶⁾ MZV se zajímalo o snahu MŠaNO založit filmový archiv, neboť samo přikládalo archivu velký význam z hlediska jeho možného propagačního využití. Po výměně několika dopisů ovšem celá akce, kromě nákupu několika filmů pro MŠaNO, skončila v roce 1924 údajně pro nedostatek finanč-

12) „Československý film“ 3, 24. 2. 1921, č. 3, s. 10.

13) Státní ústředna diapositivů byla založena společně MŠaNO a MNO 28. dubna 1920. Později přešla zcela pod MŠaNO jako Státní ústředna diapositivová a filmová a od 13. května 1929 fungovala pod názvem Státní diapositivový a filmový ústav. Náplní jeho činnosti bylo nejen půjčování diapositivů s osvětovými a výchovnými přednáškami, ale též využívání úzkých filmů vlastní i cizí produkce.

14) *Filmový archiv*. „České slovo“ 15, 12. 6. 1923, č. 136, s. 4.

15) *Filmový archiv*. „Národní politika“ 40, 13. 6. 1923, č. 160, s. 8.

16) Korespondence MZV a MŠaNO v otázce filmového archivu. Archiv ministerstva zahraničních věcí (MZV), karton 399, č. 49 097, 140 098, 97 093 a 194 559.

ních prostředků. Nerealizovaný plán filmového archivu MŠaNO dokládá oproti návrhu z roku 1921 posun v chápání filmu, na který již nebylo nahlíženo pouze jako na historický pramen, ale byla také zdůrazněna možnost jeho využití pro školní a osvětové účely.¹⁷⁾ Ve stejné době začal být film navíc využíván i pro odborné a vědecké účely, jak dokládá zpráva Lidových novin z 19. července 1923 o existenci filmového archivu ministerstva zemědělství, založeného v roce 1920,¹⁸⁾ jenž shromažďoval velké množství odborných zemědělských filmů.¹⁹⁾

V roce 1923 nezůstalo pouze u filmového archivu MŠaNO. S myšlenkou vybudovat pražský filmový archiv přišlo též Muzeum hlavního města Prahy. Jeho ředitelství vycházelo z představy, že archiv bude sbírat pouze „filmy týkající se Prahy, hlavně již zbořené, nebo ke zbourání určené“.²⁰⁾ Ovšem ani v tomto případě se archiv nepodařilo konstitovat. Za to se začal ve dvacátých letech realizovat projekt, který sice neměl nic společného se snahami o vytvoření filmového archivu, ale který využitím dokumentační schopnosti filmu pro zachycení současnosti nastoloval otázku zachování natočených filmových záběrů pro budoucnost. Soukromá filmová společnost Antonína Vlase Vlas a spol. se rozhodla „využití filmového umění k zachycení významných našich osobností a nahraditi fotografii portrétem živým, jenž velké zjevy našeho života zpřítomní ještě dlouho po jejich smrti“.²¹⁾ V průběhu několika let – natáčení začalo v roce 1925²²⁾ – vznikl cenný soubor filmových záběrů zachycujících řadu známých osobností, který byl představován jako Národní galerie filmová. Na počátku třicátých let převzala díky iniciativě České akademie věd a umění celý projekt filmová společnost AB, která v roce 1931 vyhlásila, že chce založit Národní zvukofilmový archiv, jehož úkolem bude „zachytit ve zvukovém filmu všechny významné osobnosti státní, politické, vědecké a umělecké, aby tak všichni tito současní představitelé našeho veřejného života byli zachováni i příštím generacím“.²³⁾ Bohužel většina snímků natočených pro Národní galerii filmovou, na kterých bylo možné spatřit mimo jiné T. G. Masaryka, A. Rašína, Josefa i Karla Čapka, Aloise Jiráska či Jaroslava Golla, byla pravděpodobně zničena na konci druhé světové války a do dnešní doby se z ní dochovalo jenom torzo.²⁴⁾

Do dvacátých let spadají i první soukromé sběratelské a půjčovenské aktivity, díky nimž se zachovalo nemálo filmů i z nejstaršího období němého filmu.²⁵⁾ Významnou roli ovšem sehrál již v této době díky své sběratelské vášni i zájmu o vědeckou kinematografii

17) Viz *Filmový archiv*. „České slovo“ 15, 12. 6. 1923, č. 136, s. 4; „Národní politika“ 41, 13. 6. 1923, č. 160, s. 8.

18) „Lidové noviny“ 31, 19. 7. 1923, č. 357 s. 4.

19) Lidové noviny pravděpodobně zaměnily Zemědělskou ústřednu diapositivů založenou v roce 1921 a spravující ve svých sbírkách také kopie sérií diapositivů ze Stát. ústř. diapositivů i řadu krátkých výukových a instruktážních filmů s hospodářskou tematikou za filmový archiv ministerstva zemědělství.

20) *Filmový archiv města Prahy*. „Film“ 3, 15. 9. 1923, č. 15, s. 8.

21) Cit. dle Alena Mířkové, *Národní filmová galerie*. „Iluminace“ 2, 1990, č. 2, s. 71.

22) Srov. tamtéž, s. 72.

23) *Národní zvukofilmový archiv*. „Lidové noviny“ 41, 30. 1. 1933, č. 53, s. 6.

24) Srov. Alena Mířková, c. d., s. 77.

25) Namátkou jmenujme alespoň Josefa Kazdu, díky němuž byla zachráněna řada českých němých filmů, bratry Ferdinanda a Františka Čvančarovy, kteří vlastnili cennou sbírku němých filmových grotesek a filmových legionářských dokumentů a Bohumila Veselého.

ing. J. Brichta. Zaměření na historii filmové techniky ho přivedlo v roce 1923 k založení kinematografického oddělení Technického muzea v Praze.²⁶⁾ Tím byly zároveň podniknuty i první kroky na cestě vedoucí k vytváření prvních muzejních filmových sbírek v Čechách. Kromě filmové techniky, již se věnovala prvořadá pozornost, se totiž součástí sbírek oddělení staly i filmy.²⁷⁾ Podle Myrtila Frída část z nich pocházela z kolekce českých němých filmů z let 1910 – 1922, kterou oddělení daroval ve dvacátých letech dr. Alfréd Baštýř²⁸⁾ společně s diapozitivy a dalšími předměty.²⁹⁾ V průběhu dalších let pak byla sbírka doplňována z různých zdrojů.³⁰⁾ Ke druhé významné aktivitě, která souvisí se sledovaným tématem, patřila i Brichtova práce v Československé společnosti pro vědeckou kinematografii, kterou pomáhal zakládat v roce 1924 společně s ing. Karlem Smržem a prof. Viktorem Vojtěchem. A stejně jako v případě kinematografického oddělení Technického muzea i tato činnost ve dvacátých letech předznamenávala Brichtovy iniciativy na poli filmového muzejnictví a archivnictví v letech třicátých a čtyřicátých. V průběhu třicátých let začala být nutnost existence filmového archivu v Čechách díky rozmachu české meziválečné kinematografie pociťována stále výrazněji. Do popředí zájmu filmové veřejnosti se stále více dostávaly otázky umělecké hodnoty filmové tvorby a začala se rozvíjet filmová publicistika a kritika, která upřednostňovala rovinu teoretického přístupu k filmu. Ve spojení se zájmem o filmovou historii se tak násobila potřeba mít k dispozici nejen současnou filmovou produkci, ale také starší němé filmy zachycující vývoj kinematografie od jejích počátků. Úvahy a konkrétní návrhy na budování filmového archivu byly zároveň poznamenány tehdejší diskusí o komercializaci filmového průmyslu. Tento přístup k filmové tvorbě jen posiloval přesvědčení o nutnosti účasti státu při budování filmového archivu.

Posun v chápání role filmového archivu, který by kromě dokumentárních a časových (zpravodajských) filmů zprostředkoval i setkání s filmem jako svébytným projevem umělecké tvorby, odráží návrh Filmového studia³¹⁾ z druhé poloviny třicátých let na vedení vlastního archivu filmů a filmové dokumentace. Zde byl vysloven požadavek, „aby za morální pomoci FPS (Filmový poradní sbor – P. Z.) Studio uschovávalo ve vlastním

26) Kromě ing. J. Brichty se na činnosti tohoto oddělení podíleli i dr. M. Ráž, prof. V. Vojtíšek, arch. V. Beer, doc. Schlemmer, ing. K. M. Paspá, doc. J. Bouček a prof. Skopec. K historii oddělení Foto – kino Národního technického muzea viz např. Karel Wolf, *Vznik oddělení Foto – kino Národního technického muzea a jeho vývoj k dnešní Interkameře*. In: *Sborník Národního technického muzea*, sv. 11, I. Praha 1971, s. 113 – 130; M. Malík, c. d.; „*Věstníky Technického muzea československého*“ 10 – 29, Praha 1923 až 1942. (Dále jen „*Věstník*“.)

27) Viz Jaroslav Brož, *Glosy*. „Film a doba“ 19, 1973, č. 6, s. 289.

28) Myrtil Frída, *Thirty years of the Czechoslovak Film Archive*. In: *Film Archive and archivism*. Praha 1977, s. 4.

29) Jaroslav Brož, *Filmová kultura v krabicích*. „Film a doba“ 16, 1970, č. 4, s. 217.

30) Dne 6. 12. 1929 oddělení získalo zvukový film s projevem gen. konsula ČSR v New Yorku dr. J. Nováka. „*Věstník*“ 17, 1930, č. 1, s. 25. Ve třicátých letech vlastnilo některé filmy J. Švába-Malostranského. Viz „*Věstník*“ 21, 1934, č. 2, s. 19. Součástí sbírek byla i různá filmová dokumentace. Viz „*Věstník*“.

31) Filmové studio vzniklo v březnu 1934 z popudu Masarykova lidovéhovného ústavu a po doporučení Poradního sboru pro filmové otázky ministerstva obchodu s cílem podporovat mladé adepty filmového herectví. V prosinci 1936 bylo nahrazeno stejnojmennou institucí spolkové povahy, jejímž cílem byla podpora domácího filmu.



Ing. Jindřich Brichta při natáčení

archivu a zároveň registrovalo všechny významné státní, umělecké, politické nebo i významné sportovní aktuality, vycházející v žurnálech, které jsou v republice promítány“³²⁾ ale současně mělo „zachovat pro budoucnost alespoň významné a umělecky mimořádné filmy, které budou jednou představovat důležité dokumenty kultury věku, ve kterém vznikly“.³³⁾ Zůstalo ovšem u pouhého přání i přes záměr, „aby za spolupráce s kinematografickým oddělením Technického musea čsl. pátralo Filmové studio po negativech i kopiích filmů od počátku čsl. filmového podnikání“.³⁴⁾ Jako předcházející návrhy

32) *Úkoly a návrh dalšího pracovního programu Filmového studia*. Národní filmový archiv (NFA), karton Film klub. Český film za II. svět. války (nezpracováno).

33) Tamtéž.

34) Tamtéž.

ani tento nebyl realizován a stejně dopadla i snaha pražského zastupitelstva z dubna 1937, aby při pražském městském archivu bylo „zřízeno zvláštní filmové oddělení jako moderní pomůcka archivního bádání“.³⁵⁾

Kromě těchto projektů vyhotovilo nejvýznamnější a nejpropracovanější plán ve třicátých letech na zřízení filmového archivu Technické muzeum ve spolupráci s Československou společností pro vědeckou kinematografii. Po oznámení MZV 30. března 1935, že muzeum hodlá založit v Praze filmový archiv³⁶⁾ pod názvem Československý filmový archiv, byl plán předložen ministerstvu obchodu a živností a odtud rozeslán různým institucím.³⁷⁾ Myšlenka zřídit při technickém muzeu filmový archiv se objevila v souvislosti s plánovanou výstavbou nové muzejní budovy na Letné, ve které měly být vytvořeny pro archiv dostatečné prostorové a organizační podmínky. Technické muzeum navázalo tímto na své předchozí aktivity v pořádání filmových sbírek uložených v jeho kinematografickém oddělení a řada indicií naznačuje, že autorem návrhu byl ing. J. Brichta.³⁸⁾

Činnost archivu měla spočívat v uchovávání významných domácích i zahraničních filmů a jeho posláním mělo zároveň být schraňování filmové dokumentace současného života české společnosti. Filmy domácí produkce měly být získávány pro archiv od domácích filmových společností na základě jasně stanovených podmínek. Dohodou se zahraničními výrobci bylo potřeba vyřešit otázku opatrování zahraničních filmů. Kromě toho chtěl archiv shromáždit i filmy z jednotlivých archivů ministerstev a různých korporací a společenských a zájmových organizací. Součástí filmového archivu měla být navíc knihovna odborné filmové literatury, jejíž existence byla zdůvodněna povinností archivu plnit úlohu instituce umožňující kromě uchovávání filmů také studium historie filmu i všech otázek spojených s celou oblastí kinematografie. Celý projekt ovšem ztroskotal nejspíše na nedostatečné finanční podpoře ze strany státu, a tak ani nejucelenější projekt na zřízení filmového archivu vypracovaný v Čechách před druhou světovou válkou nebyl realizován stejně jako návrhy předcházející. Přitom požadavek účasti státu při vybudování filmového archivu se nyní, kdy i stát byl z ekonomických důvodů nucen zasahovat do podmínek filmového trhu, zdál ještě aktuálnější.

Technický rozvoj domácí filmové výroby byl ve třicátých letech proti předcházejícímu období podmíněn lepší ekonomickou situací státu. Filmoví podnikatelé chtěli této skutečnosti využít ve svůj prospěch a získat finanční prostředky na výrobu filmů prostřednictvím státních subvencí, ovšem bez větších zásahů do filmové výroby. Stát o takovouto formu podpory ovšem nejevil velký zájem. Přesto byl nucen vstoupit do filmové výroby, neboť díky finanční krizi, jež byla jedním z průvodních jevů světové hospodářské krize konce dvacátých a první poloviny třicátých let, byla realizována řada úsporných devizových opatření. Za této situace bylo nutné omezit proud financí plynoucích do zahraničí z nákupu filmů, neboť tím se zmenšovaly i předpoklady k dalšímu rozšíření domácí fil-

35) „Věstník hlavního města Prahy“ 44, 5. 4. 1937, č. 13 – 14, s. 269.

36) *Technické muzeum československé*, MZV 30. 3. 1935, Praha. Archiv MZV, karton 399, č. 45 379.

37) Viz *Zřízení filmového archivu*. „České slovo“ 27, 18. 6. 1935, č. 140, s. 6; *Zřízení filmového archivu*. „Večer“ 27, 18. 6. 1935, č. 140, s. 4.

38) Ve sborníku *Průkopníci čs. kinematografie VII. Jindřich Brichta* (sestavil V. Wasserman, Praha 1959) je návrh na zřízení Československého filmového archivu při Technickém muzeu československém zařazen v Brichtově bibliografii.

mové výroby a k zlepšení její konkurenceschopnosti především na domácím filmovém trhu. V konkrétní rovině se zásah státu do oblasti filmu projevil úpravou dovozu zahraničních filmů, která měla zajistit více financí pro podporu domácí kinematografie. Povolení řízení z roku 1931 stanovilo poplatek 15 haléřů za metr dovezeného filmu. O rok později bylo nahrazeno dovozním kontingentem stanovícím, že cizí filmy smí dovážet pouze domácí výrobce, jenž za jeden doma vyrobený film může dovést sedm filmů zahraničních. V únoru 1934 pak vstoupil v platnost registrační systém, který stanovil povinnost zaplacení dovozního poplatku z každého dovezeného filmu. Takto získané prostředky plynuly do fondu pro podporu domácí filmové výroby, z kterého byly vypláceny podpory na výrobu jednotlivých filmů. Do těchto státních aktivit v oblasti filmu spadalo i založení Poradního sboru pro filmové otázky při ministerstvu obchodu a živností v roce 1932, vystřídaného Filmovým poradním sborem při též ministerstvu o dva roky později, jež rozhodovaly o výši státní podpory.³⁹⁾ Tato státní ustanovení byla využita v návrhu filmového archivu Technického muzea, jenž uváděl, že firma, která zažádá o podporu z fondu pro podporu československého filmu má povinnost uložit negativ vyrobené kopie subvencovaného filmu v archivu. Podpora navíc měla být vyplacena až po uložení negativu v archivu.

I přes neúspěšné pokusy Technického muzea i Filmového studia a pražského zastupitelstva založit filmový archiv diskuse o ideji filmového archivu a jeho důležitosti pro národní kinematografii na stránkách tisku pokračovala dále. 24. září 1935 publikoval Jiří Lehovec v Národním osvobození rozsáhlejší text věnovaný blížícímu se čtyřicátému výročí vzniku světového filmu, ve kterém kritizoval nezáměr filmového průmyslu o uchovávání filmových děl, bez něhož není možné studovat jak historický vývoj kinematografie, tak ani vývoj filmu po stránce umělecké: „Až budeme mluvit a psát o jeho historii a vývoji, uvědomíme si, že ji vůbec neznáme, a co víc, že nemáme, podle čeho bychom ji studovali. Film nejstaršího období známe poměrně přesně po technické stránce... Ale jak vypadal tento film, který nebyl jen mrtvým mechanismem, nýbrž věrným kulturním dokumentem a brzo též nástrojem duchovní tvorby, jaký byl jeho obsah a tvar, jeho pojetí a styl, jaké bylo jeho umělecké zpracování: jeho režie, hra, fotografie, osvětlování a dekorace – víme jen velmi málo. Víme toho dokonce velmi málo i o filmech nedávno uplynulého období. To proto, že tyto filmy již buď neexistují nebo jsou nepřístupně zašantročeny. Organizace filmové výroby, distribuce i exploitace je v dnešní době taková, že film má pro ni cenu jen pouhého zboží. Nikdo nemyslí na jeho význam kulturní a dokumentární.“⁴⁰⁾ Jediné možné řešení spatřoval ve vytvoření filmového archivu za spolupráce všech domácích filmových institucí. Na stejné názorové linii se pohyboval článek Jaroslava Brože otištěný o čtyři dny později v Českém slově. I on shodně s J. Lehovcem vyvodil z faktu, že „dík převládajícím obchodnickým zájmům v jeho výrobě i exploitaci (filmu – P. Z.), je skutečně jen předmětem efemerní zábavy, předmětem časově úzce obmezených zájmů masy těch, kteří jej konsumují pře-

39) Blíže viz např. Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství I., 1898 – 1945*, Praha 1958; Zdeněk Štábla, *Vývoj filmového obchodu za Rakouska-Uherska a Československé republiky (1906 – 1939)*. Filmový sborník historický 3, Praha 1992, s. 5 – 48.

40) Jiří Lehovec, *Čtyřicet let kina*. „Národní osvobození“ 12, 24. 9. 1935, č. 223, s. 5.

vážně jen jako lehkou stravu chvilkové zábavy“ a díky tomu „končí jako surovina v továrnách na leštidla na obuv“, naléhavou potřebu vybudování státního filmového archivu.⁴¹⁾

Přestože obdobné hlasy zaznívaly se stejnou intenzitou až do konce třicátých let,⁴²⁾ filmový archiv za první republiky zřízen nebyl. I tak konkrétní návrhy a diskuse o významu filmových archivů z této doby zanechaly v českém filmovém prostředí výraznou stopu, neboť přispěly ke strukturovanějšímu přístupu k filmu, na který již nebylo pohlíženo pouze jako na méně hodnotnou zábavu, v lepším případě jako na živou fotografii dokumentující skutečnost na filmových kotoučích. Symbolický význam mají v této souvislosti slova Stanislava Ježka z roku 1935: „Uchování kinematografických dokumentů pro historické, estetické a sociologické studium je dnes příkazem doby.“⁴³⁾ Snahy o zřízení filmového archivu ve třicátých letech v předválečné republice navíc zapadají do aktivity mezinárodních filmových organizací v oblasti filmových archivů. Dynamicky se rozvíjející moderní filmový průmysl, a tím i celá oblast kinematografie, se již bez existence filmových archivů nedokázala obejít.

Po více jak dvacetiletém úsilí byl nakonec filmový archiv v Čechách založen za druhé světové války v roce 1943. K jeho zřízení ale došlo v době, kdy se český film a česká filmová výroba nacházely ve zcela jiném postavení. Po 15. březnu 1939 byly všechny oblasti domácí kinematografie podřízeny centrální kontrole německých okupačních úřadů a tím se také zmenšil prostor pro prezentování českého filmu jako takového. Organizace byla celá oblast filmovnictví v květnu 1939 sjednocena v Ústředí filmového oboru, které bylo ještě v témže roce přeměněno na Filmové ústředí pro Čechy a Moravu. Tento stav trval s několika změnami do 15. února 1941, kdy bylo ustaveno na základě nařízení říšského protektora Českomoravské filmové ústředí (ČMFÚ) jako veřejnoprávní korporace s povinným členstvím pro všechny osoby činné ve filmovém oboru.⁴⁴⁾ Nastalé změny uvedly český film do nelehkého postavení, kdy se na jedné straně musel potýkat s tlakem okupační moci, jejímž cílem bylo perspektivně využívat celou oblast českého filmu pro natáčení německých filmů, a na straně druhé se snažil uchovat co nejvíce prostoru pro prosazování domácí filmové produkce.

Ani za změněné situace nebyla v českém prostředí opuštěna idea zřízení filmového archivu.⁴⁵⁾ Nejasnost v otázce možnosti dalšího rozvoje domácí filmové tvorby byla na české straně jedním z předpokladů pro praktickou realizaci myšlenky uvést v Čechách

41) Jaroslav Brož, *Film*. „České slovo“ 28, 28. 9. 1935, č. 226, s. 7.

42) Viz Stanislav Ježek, *Filmové museum v malém*. „Lidové noviny“ 43, 9. 11. 1935, č. 97, s. 8; Týž, *O filmový archiv pražský*. „Lidové noviny“ 44, 23. 2. 1936, s. 22; Jaroslav Brož, *Filmový archiv*. „Národní osvobození“ 14, 28. 5. 1937, č. 124, s. 8; Týž, *Minulost navždy ztracená*. „Národní osvobození“ 14, 24. 12. 1937, č. 302, s. 8; J. Š., *Dokumentární filmy. Národní filmová galerie a filmové archivy*. „Národní politika“ 56, 19. 3. 1938, č. 77, s. 4.

43) Stanislav Ježek, *Marnost nad marnost*. „Lidové noviny“ 43, 19. 10. 1935, s. 8.

44) Blíže viz Jiří Havelka, *České filmové hospodářství 1939 – 1945*. Praha 1946; Jiří Doléžal, *Český film za protektorátu*. Historické studie (samizdat). Praha 1984, s. 1 – 78.

45) Na rozdíl od předválečného období již tisk nevěnoval otázce založení filmového archivu takovou pozornost. Zřejmě jediný významnější příspěvek zdůrazňující potřebu archivu a dávající v tomto směru za příklad Říšský filmový archiv v Berlíně publikovalo „České slovo“ 5. června 1942 pod názvem *Vzorný filmový archiv. 3 500 celovečerních hraných filmů připravených k promítání*.

v život filmový archiv, který by dokumentoval vývoj českého filmu. Ovšem na otázku, jaký byl postoj nacistických kruhů k ideji zřízení filmového archivu v protektorátních Čechách, neznáme díky nedostatku dobových pramenů odpověď.⁴⁶⁾

V červnu 1939 se objevil ve Večeru sloupek nazvaný Filmový týdeník základem národní kultury upozorňující na filmový týdeník Aktuality, „který si pozorně všímá událostí z národního kulturního života, shromažďuje postupem času ve svém archivu cenný dokumentární filmový materiál, zachycující v hrubých rysech vývoj a růst kulturních snah národa.“⁴⁷⁾ Archiv Aktuality jistě nelze srovnávat s filmovými archivy, jaké byly před válkou zřízeny v zahraničí či s návrhem československého filmového archivu z roku 1935. Přesto nepřímě vyvolával otázku potřeby soustavnějšího archivování natočeného filmového materiálu. Navíc v době, která nebyla příznivě nakloněna svobodnému rozvoji národní kultury. Podobné to bylo i s Národní galerií filmovou, o jejímž doplňování se za protektorátu jednalo.⁴⁸⁾ Do obdobné kategorie, i když pouze v oblasti katalogizace domácí filmové tvorby, patřila také Filmová kartotéka vydávaná časopisecky od roku 1939 J. Polákem⁴⁹⁾ jako kartový seznam uváděných filmů a doplněná o novinové kritiky a zprávy, jejíž vydávání převzalo v roce 1940 ČMFÚ.⁵⁰⁾

První návrh na zřízení filmového archivu (sbírky knih o filmu, filmových časopisů, fotografií a filmových kopií) za protektorátu v rámci ČMFÚ byl předložen v listopadu 1941.⁵¹⁾ Po jeho částečné úpravě⁵²⁾ obdrželo ČMFÚ 2. prosince 1941 od bývalého ministerstva obchodu finanční podporu na založení archivu ve výši 300 000 K. „Od té

46) Je otázka, do jaké míry přistupovaly německé kruhy k filmovému archivu ČMFÚ jako k instituci, která má v důsledku nezasaženosti protektorátu spojeneckými nálety, na rozdíl od podobných institucí v Německu, pro uchování filmové dokumentace lepší předpoklady. Že byla i tato otázka diskutována, dokládají následující řádky: „Podle oficiálních zpráv zkázy způsobené nepřátelskými nálety v Německu, postihly i obor filmový, pokud se týká jeho archivální dokumentace. V prostoru, prozatím jak se zdá, méně ohroženém chceme vybudovati instituci, která, pokud to omezené možnosti a pozdní zahájení dovolí, může dochovati alespoň něco z toho, co jinde lidská zloba zničila. A co bude zachráněno a uloženo, může sloužiti později všem. Proto se plným právem domníváme, že naše činnost má smysl, že je užitečná a že jako taková zaslouží podporu a pochopení.“ *Zpráva o činnosti Č. M. Filmového archivu do konce srpna 1943*, nedatováno. Národní technické muzeum (dále jen NTM), oddělení Foto – kino, pozůstalost Jindřicha Brichty (dále jen Pozůstalost), nezpracováno. Založení filmového archivu ČMFÚ mohlo také spadat do německých plánů vybudovat v Praze po válce jedno z evropských filmových center.

47) *Filmový týdeník základem archivu národní kultury*. „Večer“ 15. 6. 1939, č. 138, s. 5.

48) Otázka zakoupení dalších filmů pro Národní galerii filmovou byla projednávána v lednu 1941 ve Filmovém poradním sboru. *Zápis o 206. řád. schůzi Filmového poradního sboru, konané dne 15. ledna 1940*. Národní filmový archiv (dále jen NFA), fond Českomoravské filmové ústředí (dále jen ČMFÚ), nezpracováno.

49) Předchůdkyní Filmové kartotéky byly přesné evidence uváděných filmů vypracovávané vedoucím mělnického kina Sokol od roku 1934. *Filmová kartotéka opět vychází. Důležitá pomůcka pro správu kin*. „Filmová práce“ 2, 8. 6. 1945, č. 23, s. 6.

50) Viz Jiří H a v e l k a, *Kronika našeho filmu*. Praha 1967, s. 142.

51) Viz Luboš B a r t o š e k, *Dějiny československé kinematografie II. Zvukový film 1930 – 1945. Část 1*. Praha 1982, s. 61; Zdeněk Š t á b l a, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945, sv. 4*. Praha 1990, s. 313 – 314.

52) Viz dopis ředitelství Českého technického muzea Jindřichu Brichtovi datovaný 16. 12. 1941. NTM, oddělení Foto – kino, Pozůstalost, (nezpracováno).

doby byla záležitost stále vedena v patrnosti a hledány nejvhodnější způsoby praktického řešení.⁵³⁾

K vlastnímu zřízení filmového archivu ČMFÚ pak došlo v první polovině roku 1943.⁵⁴⁾ Na mimořádné schůzi Filmového poradního sboru (FPS) 21. dubna 1943 bylo oznámeno, že vedením archivu a provedením přípravných prací byl od 1. dubna 1943 pověřen dr. Walter Lohmayer a jeho zástupcem se stane ing. J. Brichta s účinností od 1. července 1943.⁵⁵⁾ Zároveň byl podán návrh na zřízení komise k vypracování směrnic pro výběr archiválií a rozhodnuto připravit návrh zřízení archivu.⁵⁶⁾ Vypracováním návrhu byl pověřen ing. J. Brichta, který ho o měsíc později předložil FPS. Zřízení archivu zdůvodnil potřebou uchovávat filmy dokumentující vývoj domácí kinematografie a vyslovil se i pro shromažďování ostatní filmové dokumentace. 10. června 1943 byla na další schůzi FPS ustanovena komise filmového archivu,⁵⁷⁾ jež se měla starat o kontrolu činnosti archivu a zároveň podávat předsedovi ČMFÚ návrhy na úpravu jeho organizačních a hospodářských věcí.⁵⁸⁾ Další programové a organizační věci spojené s budováním archivu včetně Brichtova návrhu⁵⁹⁾ projednávala již komise filmového archivu ČMFÚ na svých prvních schůzích 12., 21. a 25. června 1943.⁶⁰⁾

Filmový archiv začal pracovat 1. července 1943 jako vnitřní oddělení ČMFÚ⁶¹⁾ a jeho statut měl být vypracován po návrhu dr. W. Lohmayera dle vzoru statutu Říšského filmového archivu v Berlíně.⁶²⁾ Po dobu zařizování kancelářských prostor v paláci Lucerna pronajatých od Globusfilmu sídlil ve Filmovém studiu, kde byly ukládány první přírůstky archivních sbírek. Pro uložení filmů bylo získáno skladiště Ústavu pro lidovou osvětu v Praze a velké skladiště v Brně. V Lucerně se ukládala ostatní filmová dokumentace. Kromě toho existovala i možnost uskladnění některých sbírkových předmětů v Technickém muzeu.⁶³⁾ Pro potřeby filmového archivu zaměstnávalo ČMFÚ kromě vedoucího

53) *Zpráva o zahájení činnosti Filmového archivu* (dále jen *Zpráva*), nedatováno. NFA, fond ČMFÚ, nezpracováno.

54) Přesto, že nalezené písemnosti ČMFÚ datují začátek činnosti filmového archivu od 1. 7. 1943, není otázka jeho přesné datace zcela jasná. Mezi nalezenými písemnostmi se nachází složka z 15. června 1942 opatřená razítkem Filmového archivu ČMFÚ. Do stejného roku kladou počátek činnosti archivu i některá poválečná svědectví viz např. *Československý filmový ústav. The Czechoslovak Film Institute*. Bez udání data a místa vydání. Zatím ovšem není možné díky neúplnosti dobových pramenů podat na tuto otázku přesnou odpověď.

55) Zápis mimořádné schůze FPS 21. 4. 1943. NFA, f. ČMFÚ, nezpracováno.

56) Tamtéž.

57) Komise pracovala ve složení: předseda komise vrch. odb. rada František Chmelař, referent ministerstva lidové osvěty dr. Josef Plíva, ředitel kin Miroslav Inneman, kom. rada Julius Schmidt, prez. rada ČMFÚ dr. Jaroslav Leiser a tajemník komise dr. Dušan Russ.

58) *Zpráva*. NFA, f. ČMFÚ, nezpracováno.

59) Brichtův návrh byl schválen po drobné úpravě jako rámcový program filmového archivu komisí archivu na její první schůzi 12. 6. 1943. Viz *Zápis první schůze komise filmového archivu, konané dne 12. 6. 1943* (dále jen *Zápis*). NFA, f. ČMFÚ, nezpracováno.

60) *Zpráva*. NFA, f. ČMFÚ, nezpracováno.

61) Tamtéž.

62) *Zápis*. NFA, f. ČMFÚ, nezpracováno.

63) *Záznam o činnosti filmového archivu v roce 1943 z 20. 1. 1944* (dále jen *Záznam*). NTM, oddělení Foto – kino, Pozůstalost, nezpracováno.

ILUMINACE

Pavel Zeman: Idea filmového archivu v Čechách



Část interiéru muzejní expozice kinematografického oddělení Technického muzea.



Vystavená část nejstarších sbírkových předmětů kinematografického oddělení Technického muzea.



Čtárna filmového archivu

archivu dr. W. Lohmayera a jeho zástupce ing. J. Brichty pět osob, které se staraly o vnitřní chod nového oddělení ČMFÚ. Kancelářské práce měla na starost úřednice – korespondentka Nina Bonhardtová,⁶⁴⁾ pro práci s archivní kartotékou a práci v knihovně byli určeni tři úředníci a skladování filmů patřilo do kompetence správce skladu filmů.⁶⁵⁾ Pro nedostatek pracovních sil vedli archivní kartotéku a postupně zařizovanou knihovnu tři frekventanti knihovnické školy, Šárka Gutwirthová, Jaroslav Tichý a Bohuslav Macháček.⁶⁶⁾ Administrativní a hospodářské záležitosti pomáhal navíc vyřizovat tajemník archivní komise dr. Dušan Russ.⁶⁷⁾ Finanční náklady na zajištění provozu archivu měly být získány z rozpočtu ČMFÚ. Ovšem pro nedostatek vlastních finančních prostředků žádalo ČMFÚ o udělení podpory z fondu pro podporu filmové výroby pro správné období od 1. dubna do 31. prosince 1943 ve výši 1 150 000 K. Z celkového nákladu 1 447 160 K pro výše uvedené správní období disponovalo totiž pouze částkou 300 000 K, kterou obdrželo od bývalého ministerstva obchodu již v prosinci 1941.⁶⁸⁾

64) *Zpráva o činnosti filmového archivu do konce srpna 1943*. NTM, oddělení Foto – kino, Pozůstalost, nezpracováno.

65) *Rozpočet Filmového archivu na správní období od 1. V. do 31. XII. 1943*. NFA, f. ČMFÚ, nezpracováno.

66) *Zpráva o činnosti filmového archivu od 1. VII. 1943* (dále jen *Zpráva o činnosti*). NTM, oddělení Foto – kino, Pozůstalost, nezpracováno.

67) *Zpráva o činnosti*. NTM, oddělení Foto – kino, Pozůstalost, nezpracováno.

68) *Zpráva*. NFA, f. ČMFÚ, nezpracováno.

Filmový archiv ČMFÚ si vytkl za cíl „získávati starší, soudobé a budoucí české i jiné filmy, nebo jejich zajímavé fragmenty a dokumentovati tak pro budoucnost vývoj českého filmu a kinematografie vůbec. Shromažďovati, uchovávat a registrovat všechny zajímavé věci a doklady, týkající se filmovnictví.“⁶⁹⁾ Při posuzování reálných možností archivu, jehož sbírky byly pořizovány nákupem, výměnou a darem, převládalo optimistické mínění, že „je jisto, že se podaří téměř úplně zachytiti a soustavně zpracovati vývoj českého filmu od počátku až do přítomné doby a doložiti jej cennými doklady. Také německá produkce a produkce jiných národů, pokud je k dispozici, bude podobně zpracována. Splnění tohoto úkolu si vyžádá nesmírné práce a bude důležitým doplněním kulturní historie, která v tomto oboru má značné nedostatky.“⁷⁰⁾ Tento názor se zdál být potvrzován i v praxi, neboť za necelý rok se archivu podařilo shromáždit poměrně velké množství různého filmového materiálu. To umožňovalo využívat archiv nejen pro přechovávání filmů a ostatní filmové dokumentace, ale také jako živé složky filmového oboru, poskytující dostatek studijního a informačního materiálu „všem ve filmu zúčastněným pracovníkům, ať jsou to producenti, dramaturgové, režiséři, herci, architekti, technici, šéfové propagandy a jiní“.⁷¹⁾ Zároveň se nabízelo využití sbírek archivu ČMFÚ i pro vědecké účely.⁷²⁾

Zřízením filmového archivu ČMFÚ se česká kinematografie postavila po bok filmově vyspělým zemím, které si uvědomovaly, jaké postavení zaujímá film v životě moderní společnosti první poloviny 20. století. České filmové kruhy se po dvaadvaceti letech, které uplynuly od prvního návrhu na založení sbírky filmů při ministerstvu školství a národní osvěty, konečně dočkaly národního filmového archivu. Na jeho vzniku měl velký podíl, kromě K. Smrže a dalších spolupracovníků, ing. J. Brichta. Završil tím aktivity své i svých kolegů, jež začaly založením kinematografického oddělení Technického muzea a Československé společnosti pro vědeckou kinematografii a vyvrcholily před druhou světovou válkou návrhem konstituovat Československý filmový archiv při Technickém muzeu. Dokládají to ostatně i jeho vlastní slova o postavení poválečného filmového archivu Československého filmového ústavu: „Čs. filmový archiv je součástí Československého filmového ústavu. Byl založen ve válce podle projektu z roku 1935. Tradici má o dvanáct let starší. Pramení z kinematografického oddělení českého technického muzea, se kterým i dnes úzce spolupracujeme...“⁷³⁾ Kontinuita s meziválečným obdobím spočívala i ve stále uvědomělejší přístup části filmové obce k filmu, který již nebyl chápán jako pomíjivý druh zábavy či pouhý dokumentární záznam skutečnosti. Založe-

69) Zpráva. NFA, f. ČMFÚ, nezpracováno.

70) Tamtéž.

71) Služba Českomoravského filmového archivu produkcím, půjčovnám a tvůrčím pracovníkům. NTM, oddělení Foto – kino, Pozůstalost, nezpracováno.

72) V únoru 1944 navrhoval ing. J. Brichta využít archivních sbírek pro sociologické studium: „Českomoravské filmové ústředí, které soustředěním celého našeho filmovnictví má k dispozici v jedinečné míře materiál historický, dokumentární, statistický a jiný, a má i úzký kontakt se všemi obory filmu blízkými nebo příbuznými, jest přímo předurčeno k tomu, aby dalo iniciativu a poskytlo prostředky k sociologickému výzkumu filmu a kinematografie.“ Dopis J. Brichty řediteli ČMFÚ Františku Bláhovi. NTM, oddělení Foto – kino, Pozůstalost, nezpracováno.

73) J. Brichta, *Starosti s filmovým archivem*. „Filmová práce“ 2, 29. 6. 1946, č. 26 – 27, s. 4.

ním filmového archivu byl navíc v českém prostředí učiněn další krok na cestě k modernizaci a profesionalizaci celého filmového oboru.

Pro nedostatek pramenného materiálu a absenci odborné literatury je zpracováno období předválečných snah o založení filmového archivu do velké míry pouze na základě dobového tisku. Díky tomu neznáme odpověď na řadu důležitých otázek. Nevíme, jaký byl skutečný postoj státu k ideji filmového archivu a můžeme jen odhadovat, proč nedošlo před válkou k jeho zřízení. Obdobné je to s archivem ČMFÚ. Dochované nezpracované archivní fondy umožnily zrekonstruovat vznik a zachytit počáteční existenci archivu pouze částečně. Neznáme ovšem souvislosti jeho vytvoření ani nevíme přesně jaké místo zaujímal v rámci nacistických opatření v české protektorátní kinematografii a jaké v plánech domácích filmových kruhů⁷⁴⁾. Kromě výše uvedeného tak můžeme jen konstatovat, že existencí filmového archivu ČMFÚ byl položen základ k poválečnému rozvoji pražského filmového archivu v rámci Československého filmového ústavu.⁷⁵⁾

(Za přátelskou výpomoc děkuji Petru Štěpánkovi a Václavu Kofroňovi)

Mgr. Pavel Zeman (1966)

Vystudoval obor čestina a dějepis na Pedagogické fakultě v Českých Budějovicích (1985 – 1990). Zabývá se dějinami českého filmu v jeho historicko-politických souvislostech v první polovině dvacátého století a moderními československými dějinami se zaměřením na česko-německé vztahy v meziválečném období. Pracuje v oddělení teorie a dějin filmu NFA.

(Adresa: Národní filmový archiv, Bartolomějská 11, 110 00, Praha 1)

74) Podle ing. J. Brichty byl filmový archiv ČMFÚ „sice oficiální, ale vedený v duchu pokynů tehdejší ilegální organizace čs. filmových pracovníků, ve kterém se podařilo získat a zachránit množství vzácného materiálu.“ J. B r i c h t a, *Československé kinematografické muzeum*. NFA, pozůstalost J. Brichty, nezpracováno.

75) Viz Jan S v o b o d a, *Poučení z činnosti Čs. filmového ústavu v letech 1945 – 1950*. In: *Filmový sborník historický* 2. Praha 1991, s. 263 – 270.

SUMMARY

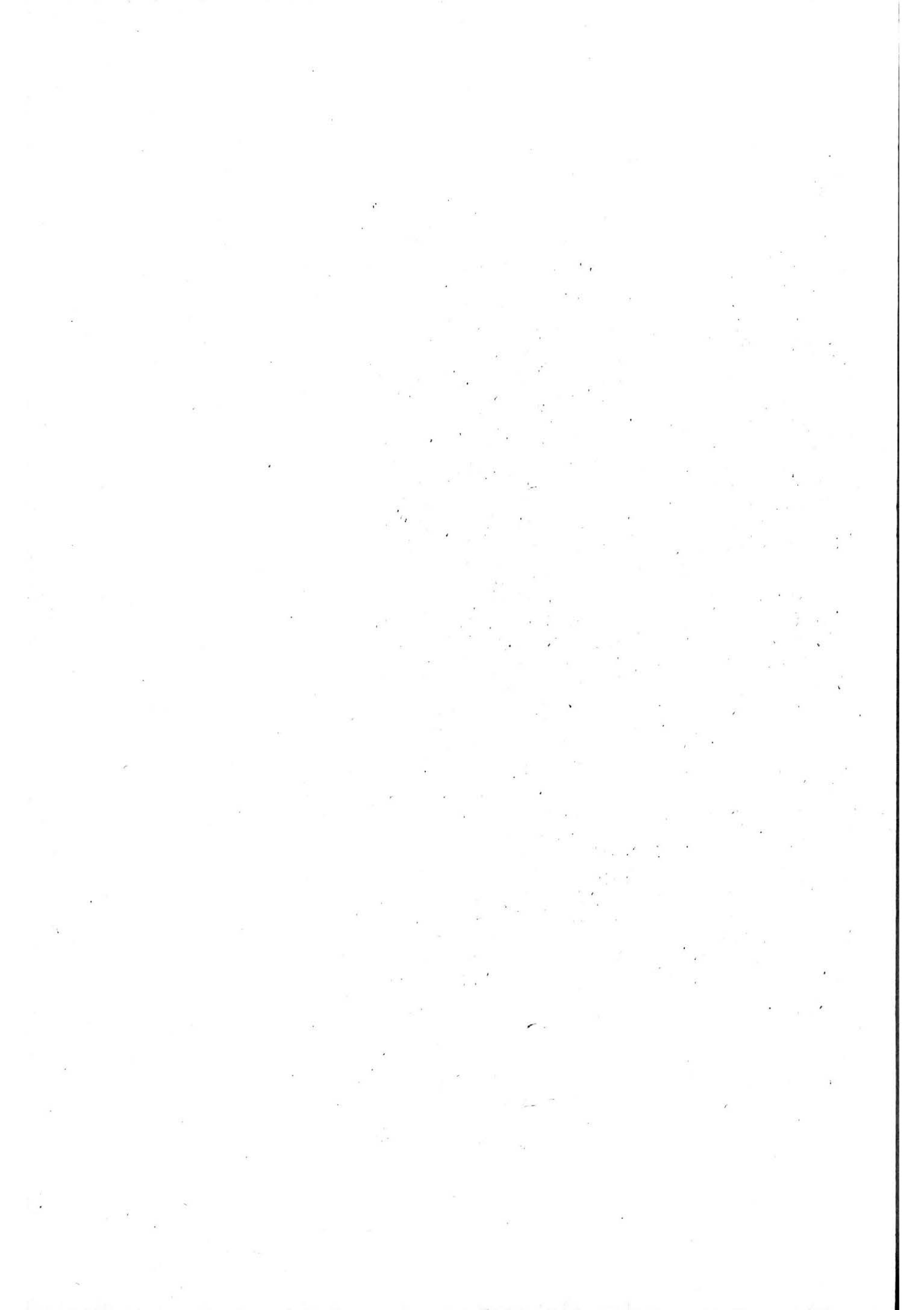
THE IDEA OF FILM ARCHIVE IN BOHEMIA

Pavel Zeman

As early as spring 1898, Boleslas Matuszewski proposed the creation of a depository of historical cinematography in Paris, devoted to the collection of film documents as a significant form of historical source. With the arrival of feature film, importance was attached also to other employment of film bringing along new attitudes towards the necessity of preserving produced film material for the future. Besides commercial aspects on the part of film and distribution companies there were also the issues relating to the historical development of cinematography, the artistic standard of feature films, taking into account the need to capture the development and transformation of film forms and genres, the educational and cultural aspects of film art, as well as scientific purposes. Such approaches to film as an important social value gained impetus after the beginning of World War I and later especially thanks to the growing number of feature film production. The need to preserve film documents underlined the use of the documentary capabilities of film during the first world war. Various proposals to found private or national film collections and the implementation of these proposals took place at various times from the beginning of the twentieth century in countries with the most advanced film industry – France, USA, England. These collections, of course, did not yet have the characteristics of real national film archives. The first were founded as early as the thirties (Cinémathèque Française in Paris, Museum of Modern Art Film Library in New York, National Film Archive in London, Reichsfilmarchiv in Berlin) and their establishment was supported inter alia by the International Institute of Educational Film (ICE), affiliated to the League of Nations. The foundations of the later post-war international cooperation of these institutions were laid by the establishment of the International Federation of Film Archives (Fédération Internationale des Archives du Film – FIAF) in 1938.

In the Czech lands the issue of the preservation of films for the future became topical only after World War I. During the twenties and thirties a debate unfolded in the dailies and specialized film periodicals on the need to found a film archive, reflecting in its argument the transformation of film and its position in the life of the Czech society in the inter-war period, in the link up to the dynamical development of the film industry and related branches. At the same time there were concrete efforts by private individuals (e. g. A. Baštýř, the Čvančara brothers, J. Kazda, A. Vlas), as well as state institutions (e. g. the Ministry of Foreign Affairs and the Ministry of Education and National Enlightenment) to set up film collections. A significant role in these activities was played by the founder of the cinematographic department of the Prague Technical Museum (1923), J. Brichta, who collected not only film technology at the department but also older Czech films. J. Brichta is also the author of the most detailed proposal for the establishment of a film archive attached to the Technical Museum in cooperation with the Czech Society for Scientific Cinematography of 1935. The establishment of a real film archive, however, occurred only in the first half of 1943 (activities were launched on 1st July 1943) within the then Czech-Moravian Film Headquarters at the time of the protectorate. One of the founding fathers was, besides K. Smrž, J. Brichta, who thus followed up his activities at the cinematographic department of the Technical Museum in the inter-war period. The founders of the archive intended that it should serve, besides the purpose of collecting foreign production, especially as an institution that would protect the national film heritage and function as such in the difficult conditions of the Czech-Moravian Film Headquarters controlled by the Nazi. Thus the foundations were laid for the post-war development of the Prague film archives, as a part of the Czechoslovak Film Institute.

Translated by Nad'a Abdallaová



Články

FILM VE SLUŽBÁCH OSVĚTY (1919 – 1928)

Jiří Pokorný

Návaly před pokladnami biografů ve dvacátých letech sledovali pedagogové a jejich kolegové, kteří se zabývali mimoškolní (lidovou) výchovou, s velkým zájmem, s obavami i nadějemi. Shodovali se v tom, že role, kterou film začíná hrát v životě společnosti, nemůže neovlivnit současný stav kultury a vzdělání; na otázku, zda je to dobře či špatně, se však jejich názory už rozcházel. Karel Rón¹⁾ například viděl v biografu „vynález zkázy“: „Biograf měl býti i dokonalým učitelem, mluvícím srozumitelnou řečí pohybů tam, kde nestačí slovný popis jejich, měl býti pomocníkem dělníku v jeho těžké práci. A čím je? Obchod s davovou zábavou učinil z něho svědce mládeže, učitele zlodějů a vrahů, pokušitele děvčat a dozrávajících hochů. Místo poučení o dalekých krajích přináší z nich surové kopání, bití, bezhlavé honění po skalách a střeších, místo úlevy zvířatům přinesl jim trápení, vystavované na obdiv ve formě býčích zápasů, cowboyských her, bezúčelným štváním v kamení a bystřinách.“ Naproti tomu Ing. E. S. Hokeš²⁾, který jinak proslul spíše jako propagátor rozhlasu, hodnotil film jednoznačně kladně: (Film) „sítil, probíjel se do města, stavěl si skvostné paláce, snižoval výlohy prostého člověka na zábavu, odváděl ho z hostince a kořalen, demokratisoval se a nabízí pak i služby k propagaci kultury a pokroku.“ Vedle těchto dost extrémních postojů převládlo kompromisní přesvědčení, že film nelze šmahem zatracovat a že dlouhodobou, vytrvalou prací lze tuto zábavu prostých lidí pozvednout na odpovídající úroveň. Tyto názory odpovídaly konečně i jednoznačnému poznatku, že „proti biografu špatnému je jediná účinná zbraň: biograf dobrý...“³⁾ Především se ovšem film musel vymanit z neblahého vlivu ryze obchodních zájmů a zapojit do služeb osvěty, do služeb celé společnosti. Přední teoretik české lidové výchovy Tomáš Trnka⁴⁾ považoval „boj o kulturní úroveň biografu“ za příležitost uvědomit si, že nikoli „peníze mají být účelem, kultura nesmí býti dojnou krávou“. „Je to boj nezdravého kapitálu s ideální socialisací“, tvrdil Trnka. Tyto názory nelze považovat za příliš převratné. Víceméně stejná (či alespoň podobná) stanoviska se objevila již před první světovou válkou například v Německu – s tím rozdílem, že zatímco českému vzdělavateli lidu stačilo vyložit své pojetí v krátkém novém či časopiseckém článku, napsal jeho německý kolega celou knihu. Nad stavem současné kinematografie a zejména nad tím, jak využít biografu k vzdělávacím účelům,

1) Karel Rón, *Gramofon, biograf, radio a lidová výchova*. „Černá země“ 1, 1924, s. 24 – 30.

2) E. S. Hokeš, *Moderní prostředky lidové výchovy – film*. „Film a diapositiv“ 4, 1926 – 1927, s. 2 – 4.

3) Jaroslav Paur ml., *Odpor k biografickým představením*. „Česká osvěta“ 20, 1923 – 1924, s. 61 – 63.

4) Tomáš Trnka, *Boj o biografii*. „Česká osvěta“ 17, 1920 – 1921, s. 115 – 117.

se zamýšlel především známý bojovník proti „špatné“ literatuře (Schundliteratur) Ernst Schultze. V díle *Der Kinematograph als Bildungsmittel*⁵⁾ vydané v roce 1911, přiznával, že v současné době nemá biograf žádný kulturní význam a slouží pouze kapitalistickým zájmům. A přesto byl přesvědčen, že je nezbytné se pokusit o záchranu tohoto zázračného výdobytku techniky pro kulturu a „pro vzdělávání a zušlechťování lidu“. Celkem v osmi kapitolách Schultze charakterizoval dosavadní rozšíření filmu, příčiny stále rostoucí oblíbenosti filmových představení i důsledky, plynoucí z toho pro kulturu. Pochyboval, že by nějaké zlepšení dosavadního stavu mohly přinést represe, zejména zostření cenzury. Věřil spíše v rozvoj vzdělávacích programů v oblasti filmu, pochvalně se proto zmiňoval o činnosti takových organizací jako např. německé Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung nebo francouzské Société nationale pour Conférences populaires. Jeho kniha vrcholila návrhem programu kinematografické společnosti (doslova Německé společnosti pro obrazy ze života – Deutsche Gesellschaft für Lebensbilder), jejíž složení z pedagogů a podnikatelů by dávalo záruky praktického jednání na morálním základě (vybudování vlastní distribuční sítě, spojení se státní propagandou atd.).

V českém prostředí byly názory na kinematografii ovlivněny v nemalé míře socializační horečkou, která na konci světové války zachvátila celou společnost. Uplatnil se zde jak požadavek úpravy vlastnických vztahů a omezení „nemravných zisků“ podnikatelů, tak představa, že stát si nesmí nechat vzít z rukou tak podstatný propagandistický nástroj. Místní národní výbor v Hrobu, podporovaný Místním odborem spolku česko – slovenských strojvedoucích, navrhl 19. února 1919⁶⁾ ministerstvu vnitra, aby se v ČSR co nejdříve přikročilo k postátnění biografů. Tento krok měl prospět státní pokladně i výchově občanstva v duchu československé republiky. Převážně výchovné cíle sledoval rozsáhlý plán Karla Krocína z Josefova.⁷⁾ Podle něj měl stát biografy vyvlastnit, koupit či najmout a podrobit dohledu okresních a krajských inspektorů, nad nimiž by bděl ještě generální inspektor. Všichni tito úředníci, Krocínem pečlivě zařazení do hodnostních tříd, by dbali na to, aby v prvním roce po zahájení kinematografické reformy hrály biografy stávající repertoár jen z 90 %. Zbytek měl být vyhrazen programům výchovným a vzdělávacím. V druhém roce měl podíl ušlechtilých pořadů vzrůst na 20 %. Tento vývoj měl stejným tempem pokračovat i nadále. V desátém roce mělo být již dosaženo cíle a biograf by zcela odpovídal Krocínově představě „zařízení státního ku vzdělávání, výchově, poučení a ušlechtilé zábavě občanstva, na roveň vychovávacím a vzdělávacím ústavům ČSR postaveného“.

Co do přepjatosti soutěžilo s těmito návrhy i další podání, učiněné v roce 1919 ministerstvu vnitra. Odlišovalo se od nich ovšem tím, že ho podala uznávaná organizace s celostátní působností – Národní rada československá.⁸⁾ „Máme za to“, uvádělo její memorandum, „že bude nutno v zájmu žádoucí očisty zrušiti zásadně veškeré biografické

5) Ernst Schultze, *Der Kinematograph als Bildungsmittel*. Halle an der Saale 1911, passim.

6) Dopis místního národního výboru v Hrobu ministerstvu vnitra z 14. února 1919, Státní ústřední archiv Praha, fond ministerstva vnitra (dále jen SÚA, f. MV), karton 208.

7) Náčrt návrhu ku zestátnění biografů, sepsaný Karlem Krocínem z Josefova. Dopis Karla Krocína ministerstvu vnitra z 19. ledna 1921, SÚA, f. MV, k. 208.

8) Dopis Národní rady československé ministerstvu vnitra, b. d. (=1919), SÚA, f. MV, k. 207.

licence a podrobiti jejich oprávněnost nové všestranné úvaze po stránce národně výchovné i národohospodářské. Nežli však k tomu dojde, nutno alespoň o to se neúchylně postarati, aby nadále nebyla prodloužena ani jedna koncese cizácká, kde ještě do nedávné doby byly provozovány nejhorší agitační protidohodové hry, kde pěstován byl soustavně – jakoby na znemraňování úrovně našeho obecnstva – pověstný vídeňský lascivní a berlínský militaristický a nedemokratický repertoar a kde se obohacovali na milionáře velkopodnikatelé biografů dotčených.“ Pro záměry Národní rady československé je možná ještě charakteristické, že v roce 1926⁹⁾ žádala, aby jí ministerstvo vnitra „ráčilo přiznati výhradné právo využití v Československé republice vynálezu fonofilmu pro účely národně-osvětové cestou praktickou.“

Lidová kultura byla po celé 19. století chápána jako jedna z nejdůležitějších součástí procesu národní emancipace. Po získání samostatnosti se okruh úkolů, které jí byly připisovány, ještě rozšířil i o výchovu k uvědomělému občanství a propagaci československé státní myšlenky. To ovšem znamenalo, že se neustále dostávala do kontaktu s problematikou národnostní a menšinovou. Totéž platilo i v případě filmu. I když se – zvláště ve své němé epoše – hodil jako žádné jiné médium pro nadnárodní výměnu kulturních a civilizačních hodnot, byla i jeho výroba a distribuce sledována z hlediska rozvoje národního průmyslu a české kultury a především jejího vztahu ke kultuře německé. Jestliže Liga pro stabilizaci české koruny¹⁰⁾ si v roce 1925 přála, aby se v zájmu zdravé hospodářské politiky žádné filmy nedovážely a za peníze, které jsou pro nákup filmů určeny, se raději natočily dobré filmy české, starali se ostatní zejména o to, zda tendence promítaných filmů odpovídá ideji státu československého. Rovněž a možná ještě více je zajímalo, v jaké řeči jsou titulky uváděných filmů.

O možnosti využití filmů se začal, jak bylo již řečeno, zajímat i stát. Presidium ministerké rady se např. 21. března 1921¹¹⁾ obrátilo na ministerstvo vnitra s podnětem, že by okresním politickým správám mělo být uloženo, aby v lázeňských městech přinášely kinematografy pravidelně aktuality ze života ČSR, a tím přispívaly k informovanosti cizích návštěvníků republiky.

V národnostně smíšeném území docházelo ke sporům o promítané filmy asi častěji. Přípis českých spolků v Žatci¹²⁾, adresovaný na počátku roku 1923 ministerstvu školství a národní osvěty, referoval, že tamní biografy sledují výlučně jen proněmecké iredentistické cíle, a ignorují vše, „co by mohlo na diváky působit příznivě ve smyslu vědomí československého státu“. Slovní doprovod filmů býval podle této relace jen německý. Proto české spolky navrhovaly, aby slovní doprovod byl podáván zásadně jen v jazyce československém – v jiném jazyce navíc jen tehdy, přeje-li si to majitel kina. Dále požadovaly, aby občanům byly předváděny filmy, ukazující události ze současného veřejného života ČSR. O těchto skutečnostech by majitel biografu měl vést záznamy a předkládat je s potvrzením místního osvětového svazu či jiné korporace politické správě. Stejná přá-

9) Dopis Národní rady československé ministerstvu vnitra z 20. října 1926, SÚA, f. MV, k. 1063.

10) Dopis Ligy pro stabilizaci české koruny ministerstvu financí, b. d. – přijato 16. března 1925, SÚA, f. MV, k. 209.

11) Dopis Presidia ministerské rady ministerstvu vnitra z 21. března 1921, SÚA, f. MV, k. 209.

12) Dopis ministerstva školství ministerstvu vnitra z 20. února 1923, SÚA, f. MV, k. 1063.

ní předložil uvedenému ministerstvu i okresní osvětový sbor v Mikulově¹³⁾. V dopisu z 15. února 1923 uvedl, že Němcům imponuje jen moc – např. na ně vždy udělají velký dojem vojenské manévry, které dokazují modernost výzbroje a vysokou bojeschopnost Československé armády. Proto se i tento osvětový sbor přimlouval, aby biografům byla uložena povinnost uvést alespoň jednou měsíčně film o významných událostech z politického a veřejného života ČSR. Titulky měly být uváděny nejdříve v češtině a teprve potom v němčině.

Základním nástrojem, který mohl ovlivňovat úroveň kinematografických představení, byla cenzura. Ušlechtilé ideály mohla v cenzurní radě uplatňovat celá řada zkušených pedagogů z ministerstva školství a národní osvěty či praktických vychovatelů z ministerstva sociální péče. Přesto nebyly osvětové instituce s působením cenzury spokojeny. Je to patrné z ankety, kterou v roce 1923 uspořádalo ministerstvo vnitra.¹⁴⁾ Posudky o „dnešní mravní a kulturní úrovni biografických podniků a postupu filmové cenzury“ podalo celkem 520 osvětových institucí. Z 343 českých zpráv (dalších 177 německých relací nebylo analyzováno) se cenzura dočkala příznivého hodnocení jen v 91 případě, 126 posudků jí zazlívalo přílišnou liberálnost, pisatelé dalších 94 elaborátů si stěžovali, že cenzura filmů pro mládež je nenáležitě mírná, 23 hlasy ji obvinily z toho, že nepostupuje stejnoměrně, nadstranicky a jen 9 organizací se domnívalo, že je příliš přísná. Filmům se vytykala nejčastěji velká lascivnost – učitelé z Vrchlabí třeba upozorňovali na to, že „scény lásky se často předvádějí rafinovaným způsobem se všemi jednotlivostmi a končí zpravidla scénou, kdy diváci musejí poznati, co přijde“. Odpor budila také krutost: „Okresní osvětový sbor v Místku na Moravě žádá, aby zločinné hry filmové byly odstraněny vůbec, ježto Ostravsko je prosyceno krví vražd.“ Rovněž se zdálo, že ostentativní luxus, který obklopoval kurtizány a dobrodruhy a který tedy nemohl být získán poctivou prací, bude svádět prosté lidi na nepravou cestu. Posudky upozorňovaly často také na skutečnost, že „filmy ... způsobem nepravděpodobným líčí přepych, v němž žije inteligence (profesoři, lékaři, úředníci obývají nádherné paláce a vily, jezdí v automobilech a pod.), a mohou tak u prostých diváků rozněcovati třídní nenávisť“. Nejapné scény prý dále působí škodlivě na soudnost a vkus diváků a filmy, doprovázené texty v nesprávné češtině, otupují smysl pro správnost jazyka. Konečně by cenzura měla také bránit díla zemřelých velikánů české kultury před zneuctěním bezohlednou, nevkusnou adaptací.

Osvětoví pracovníci se měli na prosazování cenzurních opatření podílet i jiným způsobem. Výnosem č. 48977 z 29. září 1921¹⁵⁾ vyzvalo ministerstvo školství a národní osvěty, aby každý okresní (městský) osvětový sbor jmenoval svého kinematografického referenta. Referent si měl ustanovit tolik zástupců, kolik bylo v místě kinematografů se stálým stanovištěm. Ačkoli střeoevropským biografům vládl stále němý film, nemohli úředníci přejít bez povšimnutí otázku nacionální příslušnosti: „Při posouzení, pro kterou národnost jest kinematograf provozován v obcích jazykově smíšených, a dozoru kterého

13) Dopis okresního sboru osvětového ministerstvu školství z 15. února 1923, SÚA, f. MV, k. 1063.

14) V. D u š i l, *Názory veřejnosti o filmové cenzuře*. „Film a diapositiv“ 1, 1923 – 1924, s. 149 – 156.

15) Leopold C a l á b e k, *Administrativní příručka pro lidovýchovné pracovníky a knihovníky*. Praha 1928 (2. vyd.), s. 110 – 133.

osvětového sboru bude podřízen, rozhoduje okolnost, v jakém jazyce promítány jsou titulky filmů, po případě který jazyk má při tom přednost.“ Zpravodaj a jeho zástupci měli právo užívat bezplatně jedno ze dvou sedadel, které musel mít vlastník kinematografu k dispozici pro zástupce politického úřadu a osvětové korporace. Jejich povinností bylo: a) dozírat osobně na představení, tj. zjistit podle úředního cenzurního výkazu, který byl připraven k nahlédnutí v kinematografu při každém předváděném filmu, zda majitel biografu dbá rozhodnutí cenzury a zda mládež mladší 16 let nenavštěvuje představení, která byla mládeži zakázána; b) hlásit příslušnému politickému úřadu každý přestupek a konečně c) vést přehledy o představeních kinematografu, svěřeného jejich dohledu, zaznamenávat druh a název každého předváděného filmu, den jeho předvádění, popř. i úspěch. Za tímto účelem byly každému okresnímu osvětovému sboru zaslány zvláštní tiskopisy – „záznamné archy kinematografické“. Ty se měly odesílat do čtyř neděl – podle úpravy kinematografického zpravodajství č. 140563 z 19. prosince 1925 – po půl roce.¹⁶⁾

Repertoár kinematografických představení mohly úřady ovlivňovat¹⁷⁾ také tlakem na majitele biografů. K provozování biografu se vyžadovala licence; její udělení bývalo podmínováno tím, že vedle filmů finančně atraktivních se na plátně objeví i náročná díla, která mohla aspirovat spíše jen na úspěchy morální. Majitelé biografů si měli uvědomit, zdůrazňoval Trnka¹⁸⁾, že kinematografická licence není vázána na jejich kulturní kvalifikaci, přičemž úspěch v tomto druhu podnikání je dostatečně zajišťován rozvojem techniky a zájmem obecnosti. To tedy znamená, že na jejich schopnostech vlastně nezáleží a že tímto způsobem dostávají majitelé biografů od státu velký dar, za nějž by se měli odvděčit službou kulturní veřejnosti. Tvrzení, že biografy musí odpovídat vkusu obecnosti, vyvraceli osvětoví pracovníci zpravidla argumentem, že obecenstvo se dívá na cokoli, na vše, co se mu předloží. Snaha přimět majitele biografů k tomu, aby uváděli hodnotné filmy, je proto i oprávněná i užitečná. Kinematografické licence získávaly i kulturní spolky a obce, které při volbě repertoáru, jak se předpokládalo, nebudou podléhat jen snaze po co nejvyšším zisku.¹⁹⁾

Na provozovatele kin se dalo působit ještě jiným, nepřímým způsobem: poskytnutím kvalitního informačního servisu, který mohl v rozhodování, jaké filmy se mají do biografu objednat, hrát významnou roli. Od roku 1923 – 1924 byl totiž jako příloha uznávané lidovýchovné revue Česká osvěta vydáván věstník, nazvaný Film a diapositiv v osvětové práci a ve škole, který – opět k nelibosti některých starších čtenářů – uveřejňoval seznamy nových filmů s krátkými, ale zřejmě trefnými charakteristikami.²⁰⁾

Dříve se uvažovalo i o mnohem direktivnější formě prosazování kulturně hodnotných filmů. Nejspíše z podnětu ministerstva školství a národní osvěty založily²¹⁾ v roce 1921 organizace českých a německých majitelů kinematografů Filmovou kulturu, společnost

16) Tamtéž, viz poznámka č. 15.

17) Václav Patzak, *Kinematografie ve službách lidové osvěty*. „Česká osvěta“ 20, 1923 – 1924, s. 556 až 561. (= referát na sjezdu osvětových pracovníků v roce 1924).

18) T. Trnka, c. d.

19) V. Patzak, c. d.

20) *Příznivcům i odpůrcům našeho filmu a diapositivu*. „Film a diapositiv“ 4, 1926 – 1927, s. 1 – 2.

21) Materiál MŠaNO z 21. prosince 1921 *Povinnost předvádět poučné filmy*. SÚA, f. MŠaNO, k. 3487.

s ručením omezeným, která měla opatrovat a za režijní cenu půjčovat krátké poučné filmy jako doplňky kinematografických programů. Tak mohutná organizace si mohla obstarat skutečně dostatečné množství kulturních filmů, a tak ministerstvo školství začalo uvažovat o tom, že by mohlo majitelům biografů přikázat, aby je uváděli povinně. Ve skutečnosti ovšem jen tento přímus mohl učinit distribuci poučných filmů komerčně zajímavou. Ministerstvo přikládalo tomuto projektu velkou důležitost. Jak se uvádí v obsáhlém materiálu Povinnost předvádět poučné filmy, jednali o tom jeho zástupci nejprve v prosinci 1920 s českými i německými majiteli kinematografů, filmových půjčoven i výroben a později i s úředníky z ministerstva vnitra. Naposledy se v únoru a březnu 1921 sešli s experty z oboru kinemaografie.

Ministerstvo vnitra nebylo se založením Filmové kultury nadšeno. Své stanovisko²²⁾ ale sdělilo – pokud je mi známo – až přípisem z 2. března 1922. Oznámilo, že bere založení Filmové kultury na vědomí. Zároveň ale dalo zřetelně najevo svůj přinejmenším rezervovaný postoj k této organizaci poznámkou, že „povinnost promítat při každém představení poučný snímek lze uložit jen tehdy, bude-li jisté, že je takových filmů dostatek a že se tak již dobrovolně neděje“. Podle názoru ministerstva vnitra nešlo Filmové kultuře jako soukromé společnosti zaručit monopol na dodávání kulturních filmů. To bylo velice důležité – bez onoho mlčky předpokládaného monopolu a zároveň úředně nařízeného povinného promítání by celý projekt nemohl být pro představitele filmové výroby i distribuce příliš zajímavý. Nakonec vnitro ještě zpochybnilo kompetenci Filmové kultury či ministerstva školství rozhodovat o tom, zda bude nějaký film označen za kulturně výchovný či nikoli, neboť tato záležitost spadala zcela jednoznačně do pravomoci filmového cenzurního sboru. Vyjádření ministerstva vnitra, dokládající řevnivost mezi oběma úřady ve filmových otázkách, bylo uloženo do spisovny ministerstva školství s příkladnou poznámkou „neodpovídat“ a s přípisem „požadavek (povinného – pozn. J. P.) promítání kratších filmů hájit při projednávání kinematografického zákona“. Rezignovaně vyznívající dovětek ministerstva školství potvrdil, že jeho úředníci pochybovali o možnosti prosadit své lidovýchovné záměry za dané situace proti názorům, panujícím na mnohem vlivnějším úřadu. Později tomu nebylo jinak. V roce 1927 upozorňovalo např. ministerstvo školství a národní osvěty²³⁾ z podnětu osvětových sborů ministerstvo vnitra na skutečnost, že biografy často neuvádějí poučné filmy, a vybízelo, aby na to byl brán zřetel při udělování koncesí. Vnitro odpovědělo, že zemská politická správa to sice zásadně ukládá, ale nestanovuje přesně, kolik poučných filmů mají biografy promítat – biografy jsou především řádně zdaněné zábavné podniky, provozované kvůli zisku. Toto vyjádření je ostatně také třeba vzít v úvahu při posuzování výše uvedených zpráv o uvádění poučných filmů. Pokud nejsou doplněna statistikou, platí spíše za výraz intencí lidovýchovných pracovníků, než konstatační stavu.

Osvětoví pracovníci se museli zabývat především hraným filmem. O něj jim ale ani tak nešlo. Sympatické prohlášení, že „jest namnoze rozšířen klamný názor, jakoby zábava by-

22) Dopis ministerstva vnitra ministerstvu školství z 2. března 1922, SÚA, f. MŠaNO, k. 3487.

23) Dopis ministerstva školství ministerstvu vnitra z 25. dubna 1927 a odpověď ministerstva vnitra, SÚA, f. MV, k. 1062; dopis ministerstva vnitra Zemské komisi pro péči o mládež z 7. března 1927, tamtéž.

la přepychem, nikoli potřebou“, spojené s obhajobou veseloherního žánru²⁴⁾, se v statích, zabývajících se filmem z hlediska lidové osvěty, objevilo jen jednou. Zájem osvětových institucí platil především poučným, tzv. kulturním nebo kulturně výchovným filmům. Hranice mezi oběma skupinami filmů nebyla vnímána tak ostře – do kategorie kulturních filmů byly vtaženy i adaptace klasických románů a pochvalné slovo se našlo i pro film o Tarzanovi²⁵⁾, v němž se prý ukazují krásná těla. Poučení se tedy dalo čerpat z mnoha zdrojů. Přesto měl mít kulturní film převážně vědecký či dokumentární obsah. Podpora poučných filmů odpovídala nejen intencím lidové výchovné činnosti, nýbrž – asi více než by se dnes zdálo – i požadavkům publika, které se zřejmě nemohlo zpočátku nabažít pohyblivých obrázků v jakékoli formě. Zájem o „vyprávění“, o „příběh“ je však nakonec asi také menší, než bychom byli ochotni připustit: zrovna tak, jako se od rozhlasu²⁶⁾ žádalo, aby se v něm ozývaly více přednášky než koncerty (i klasické hudby), očekávali diváci od filmu spíše zajímavé informace než umělecké zážitky. Tyto preference publika potvrzuje ve značné míře konečně i globální vývoj knižní produkce.²⁷⁾

Podle Hokeše²⁸⁾ měly kulturní filmy většinou popisný charakter: 35 % kulturních filmů pojednávalo o geografických námětech; 20 % o přírodopisných; 15 % bylo zaměřeno na lékařství a zdravotní vědu a po 10 % bylo věnováno jak historii, tak technice. Jen 10 % všech filmů přesahovalo délku tisíc metrů (a 5 % délku 2000 m). Jestliže měl tedy poučný film vyplnit celovečerní program, muselo být použito několika filmů. Jenže sehnat tolik kulturních filmů, jejichž náměty by se k sobě hodily a z nichž by se dal sestavit souvislý a ne pouze nahodilý program, nebylo vůbec jednoduché. Aby půjčovny udržely stejnou metráž svých zásilek, přidávaly je totiž jako doplněk k hlavním (zábavným) filmům, a tak kulturní filmy neustále obíhaly po biografech.²⁹⁾ Mělo to ovšem na druhé straně tu výhodu, že se kulturní filmy stávaly skutečně živou součástí kinematografické kultury.

Z podnětu ministerstva školství a národní osvěty, které chtělo zlepšit tuto situaci, byly u hlavních osvětových organizací v českých zemích – Českého svazu osvětového (v roce 1925 přebudovaného na Masarykův lidovýchvovný ústav) a německého spolku Prager Urania – zřízeny filmové komise³⁰⁾, které měly na základě své evidence pomáhat při půjčování filmů a pečovat o to, aby je majitelé biografů zařazovali v patřičné míře do svého programu. Za to, že dali svůj biograf³¹⁾ k dispozici, neměli v zásadě počítat se ziskem – měla jim být jen uhrazena režie. Osvětové instituce mohly promítat filmy samy –

24) L. K n o t e k, *Biografy, jejich vliv na výchovu a vzdělání lidu*. „Černá země“ 1, 1924, s. 23 – 26.

25) F. L. S á l, *Film*. „Stráž osvěty“ 1, 1921, s. 145 – 146.

26) Srov. Jiří P o k o r n ý, *Dělnictvo a rozhlas*. In: *České dělnictvo – III. Společenský život v dělnických organizacích a spolcích*. „Zpravodaj koordinované sítě vědeckých informací pro etnografii a folkloristiku“ 1988, s. 107 – 112.

27) Srov. Rudolf S c h e n d a, *Volk ohne Buch*. In: *Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770 – 1910*. München 1970 (2. vyd.), s. 474 – 476.

28) E. S. H o k e š, c. d.

29) František P a u r, *Péče o kulturní a školní kinematografii*. „Film a diapositiv“ 1, 1923 – 1924, s. 1 – 7.

30) Výnos ministerstva školství a národní osvěty č. 131 841/ 22 z 3. února 1923 o vzdělávacích představeních kinematografických. Viz L. C a l á b e k, c. d.

31) F. S l a b ý, *Lidová výchova filmem*. „Osvětový věstník Brněnska, Jihlavska a Uh. Hradištska“ 3, 1927, s. 77 – 81.

pokud tak činily nepravdělně, nemusely ani žádat o licenci. Rovněž mohly využít toho, že filmová představení, doprovázená přednáškou, byla osvobozena od dávky ze zábav.³²⁾ (Kinematografická představení bez přednášky, i když měla ráz vzdělávací, byla této dávce podrobena.)

Pro kulturní film se tedy nabízel poměrně široký a vděčný trh, který výrazně rozšiřovala ještě tzv. žákovská či školní³³⁾ kinematografická představení. V západní Evropě byla taková představení ve dvacátých letech již běžná, v Československu ještě nikoli. Školy v ČSR neměly dosud vybavení pro promítání a žáci museli v takovém případě navštěvovat veřejné biografy. Promítání pro školy upravoval výnos ministerstva školství a národní osvěty č. 19630 z 2. června 1927. Podle něho mohly učitelské sbory obecných, měšťanských, středních škol a učitelských ústavů pořádat dvakrát za pololetí poučná představení kinematografická pro školní mládež v době vyučovací tak, že k tomu účelu odpadla poslední hodina, nanejvýš poslední dvě hodiny. Rozhodnutí o tom, že filmová představení mohou být zařazena jen na konec vyučování, učitelé často kritizovali. Z finančních důvodů nemohly totiž školy na toto omezení přistoupit, potřebovaly naopak, aby se zapůjčený film vrátil co nejdříve, a proto aby byl také co nejrychleji promítnut všemu žactvu, což při omezené kapacitě sálů tehdejších kin znamenalo, že se všechny třídy musely střídát již od rána. Školám vycházely na druhé straně vstříc městské úřady a jiné instituce – např. v Českých Budějovicích³⁴⁾, kde žákovská představení začala již ve školním roce 1922 – 1923, mohly školy využívat biografu Grand, který bezplatně poskytl Československá obec legionářská.

I když se tato představení těšila (z pochopitelných důvodů zvláště u žactva) značné oblibě, nebyli s jejich úrovní spokojeni někteří pedagogové, kteří upozorňovali, že poučné filmy nejsou natáčeny speciálně pro školní potřeby³⁵⁾ a že jejich libreta nejsou psána pedagogy. Málokdy proto dobře zapadnou do osnov. Z toho vyplynul požadavek, aby se učitelé pokoušeli sami sestavovat náměty na ty filmy, které by podle jejich názoru nejlépe prospěly výuce.

Nakonec je třeba se ještě zmínit o rozsáhlé zdravotní výchově filmem, kterou v ČSR prováděl³⁶⁾ svými automobilními biografy především Československý červený kříž. Účinnou pomoc mu přitom poskytovalo oddělení pro zdravotní výchovu a propagaci, vzniklé při ministerstvu veřejného zdravotnictví. Zdravotní osvěta nemohla vystačit s běžnými formami působení – na přednášku by děti asi nepřišly, časopisy, zaměřené na zdravotní výchovu, by slovenští a karpatoruští vesničané (někdy dokonce ještě zcela negramotní)

32) L. Calábek, c. d.

33) M. Rychlovský, *Lidová výchova mezi mládeží, její nedostatky a překážky*. „Film a diapositiv“ 5, 1927 – 1928, s. 17 – 20; F. L. Sál, *Kinematograf prostředkem vzdělávacím*. „Stráž osvěty“ 1, 1921, s. 17 – 18; T., *Filmy pro školní mládež*. „Česká osvěta“ 19, 1922 – 1923, s. 101 – 103; Fr. Paur, *Péče o kulturní a školní kinematografii*. „Film a diapositiv“ 1, 1923 – 1924, s. 1 – 2; *Školská představení filmová*. „Film a diapositiv“ 3, 1925 – 1926, s. 30 – 32.

34) Karel Konhäuser, *Školní filmová představení v Českých Budějovicích r. 1922 – 1923*. „Film a diapositiv“ 1, 1923 – 1924, s. 17 – 20.

35) Fr. Paur, *Jak opatříme náměty (libreta) českých filmů ke školní potřebě*. „Film a diapositiv“ 1, 1923 až 1924, s. 20 – 21. Karel Rón, *Libreta pro školní filmy*. „Film a diapositiv“ 1, 1923 – 1924, s. 97 – 101.

36) *Práce a cíle naší lidové výchovy*. Praha 1929, s. 97 – 104, 226n.



Umělecky bezvýznamný film Slepý Juro představuje cenný dokument jako ukázka důkladného osvětového díla, ale i jako obraz všedního života. Scéna u mlátičky zachycuje Jurův konflikt se správcem stran hygienických podmínek, v nichž musejí sezónní dělníci žít.

sotva vzali do ruky. O to důkladněji si děti vštípily do paměti, co si o základních hygienických návycích povídaly loutky na jevišti jejich oblíbeného divadla. Neméně působily série diapozitivů, doprovázené vysvětlujícími poznámkami, a především filmy. Putovní kina Československého červeného kříže vykonala během devíti let (1921 až 1929) 9188 představení, která navštívily bezmála dva miliony diváků (přesně 1999751). Ministerstvo zakoupilo několik zahraničních osvětových filmů se zdravotnickou problematikou a vznik několika dalších iniciovalo a podpořilo. Dalo natočit dva filmy o tuberkulóze a epidemiích, hrozících na východě republiky, a přivítalo i „pohádkové filmy se zdravotní tendencí“. Dodnes se v Národním filmovém archivu dochovala kopie napůl hraného, napůl informativního filmu *Stín ve světle* (rež. Josef Kokeisl, 1928), uváděného také pod názvem *Slepý Juro*. Jeho děj zavede diváka nejprve mezi zemědělské dělníky na středním Slovensku. Důsledek nedostatečné hygieny (konkrétně utírání do jednoho ručníku) je strašný – Juro se nakazí trachomem a ztratí zrak. Celý zbytek života je mu souzeno jen pást ovce a žít z milodarů. Donášejí mu je děti dívky, kterou Juro sám miloval. Vzala si jiného, ale nezapomíná – a zdálky naslouchá smutným tónům Jurovy fuja-ry. Po závěrečných scénách teskného příběhu přišly na řadu konkrétní informace, jak se vyhnout nákaze a jak proti ní postupovat.

Film *Slepý Juro* je v mnohém příznačný. V dějinách filmového umění nemá zajisté co dělat, nicméně ukazuje, co všechno asi patřilo do filmové kultury. Její hranice vedly asi zřejmě jinudy než dnes, zahrnovaly i oblasti, o nichž se nyní v těchto souvislostech vůbec neuvažuje – ve dvacátých letech se ovšem nejspíše počítalo, že kinematografie umožní rozhodujícím způsobem kulturní vzestup širokých mas. Tyto představy vzaly za své pod postupným nápoem filmového průmyslu.

PhDr. Jiří Pokorný (1957)

Vystudoval historii a archivnictví na Filozofické fakultě UK v Praze (1976 – 1981). Pracoval v archivech, Historickém ústavu ČSAV, v současné době působí na katedře dějin Pedagogické fakulty UK. Zabývá se především dějinami osvěty a dějinami čtení. Je spoluautorem Dějin zemí koruny české a autorem několika dějepisných učebnic.

(Adresa: Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, M. Rettigové 4, 110 00 Praha 1)

PŘÍLOHA

Seznam poučných a průmyslových filmů vyrobených v Československu a cenzurovaných v roce 1925 – 1927.

(Pramen: Státní ústřední archiv, fond ministerstva vnitra, karton 1062. Nejprve je uveden název filmu, potom jeho výrobce, nakonec metráž.)

- Zřícenina Bezděz v severních Čechách (Britam, Praha, 220 m)
Povrchová těžba v hnědouhelné pánvi mostecké (J. Prokůpek, Praha, 446 m)
Jihoslovenské mořské lázně (Poja, Praha, 760 m)
Doksy a okolí (Britam, Praha, 260 m)
Rozvaliny Jestřebí v severních Čechách (Britam, Praha, 125 m)
Mečové válečné tance v RČS a SHS (Dr. Pospíšil, Brno, 1312 m)
Postup výroby filmů (Československá společnost pro vědeckou kinematografii, Praha, 67 m)
Návštěva p. ministra obchodu L. Nováka v knihtiskárně p. B. Zahradníka v Praze (Poja, Praha, 172 m)
Momentky ze života prvního pana presidenta T. G. Masaryka (AB, Praha, 134 m)
Oslavy 75. narozenin pana presidenta T. G. Masaryka (Fotolegie, Praha, 356 m)
Filmem zrychlené pohyby rostlin (Poja, Praha, 300 m)
České hrady I. (Bratři Deglové, Praha, 250 m)
Pováží (Bratři Deglové, Praha, 250 m)
Hořice na Šumavě (Filmová společnost Ústí n. Labem, 250 m)
Otevření krematoria v Českých Budějovicích (Poja, Praha, 190 m)
Výroba automobilů (Bratři Deglové, Praha, 210 m)
Výroba železničních vagonů (Bratři Deglové, Praha, 200 m)
Náš Jáchymov (Comenius, Praha, 800 m)
Nízké Tatry (Bratři Deglové, Praha, 237 m)
Tyršův dům (Bratři Deglové, Praha, 290 m)
Československá armáda (MNO, Praha, 2000 m)
Letecký den v Praze (MNO, Praha, 240 m)
Praha, její krásy a památky (Fox, Praha, 650 m)
Výstup dělostřeleckého pluku č. 251 na Choč (MNO, Praha, 400 m)
Slavnost otevření domova československých legionářů – invalidů na Jenerálce (MNO, Praha, 230 m)
Slavnost položení základního kamene pro novou budovu ČVUT v Praze (Minerva, Praha, 500 m)
Praha – Řím (AB, Praha, 460 m)
Nordböhmische Elektrizitätswerke A. G., Bodenbach (J. Brand, Podmokly, 700 m)
Umělý chov pstruhů v Čechách (Vlas a spol., Praha, 450 m)
Vysoké Tatry (Štrba – Smokovec), (Bratři Deglové, Praha, 200 m)
Příšňanský žurnál (AB, Praha, 115 m)
Slunnou Itálií (A. Vojtěchovský, Praha, 1900 m)
Po stopách Karla Havlíčka Borovského (Bratři Deglové, Praha, 200 m)
Výroba obuvi v moderní továrně (Slavia, Praha, 430 m)
Film továrny Avia (AB, Praha, 2000 m)
Plavba po vorech z Hluboké do Štěchovic (Slavia, Praha, 530 m)
Fahrt auf Flüssen von Hluboká nach Štěchovice (Slavia, Praha, 530 m)

- Otec a syn (Vlas a spol., Praha, 600 m)
Paříž (Bratří Deglové, Praha, 160 m)
Praha. Prag (Grafo – Film, Praha, 160 m)
Parníkem z Prahy do Děčína (Slavia, Praha, 900 m)
Prachovské skály (Slavia, Praha, 200 m)
Procitnutí ženy. Erwachung des Weibes (Josef Kokeisl, Praha, 2900 m)
Výprava Sokolstva do Štrasburku 1925 (muži) (Čs. obec sokolská, Praha, 400 m)
Výprava Sokolstva do Štrasburku 1925 (ženy) (Čs. obec sokolská, Praha, 270 m)
Svornou prací k hospodářským úspěchům (Poja, Praha, 1300 m)
Český ráj (Slavia, Praha, 300 m)
Český Krumlov, perla Šumavy. B. Krumau, die Perle des Böhmerwaldes (Lloyd, Brno, 170 m)
Zimní neděle na Ještědu. Ein Wintersonntag am Jeschken (Slavia, Praha, 160 m)
Potštýnská farma (Favoritfilm, Praha, 280 m)
Vzpomínka ze života T. G. Masaryka, prvního presidenta Republiky československé
(Bulánek a Fišer, Praha, 225 m)
Mléčný průmysl v Československé republice. Radlická mlékárna na Smíchově
(P. K. Film, Praha, 600 m)
Z dějin důlní lampy. Die Fabrikation moderner Grubenlampe
(Wolf. lampengesellschaft, Moravská Ostrava, 600 m)
Ukázka polního tělocviku (MNO, Praha, 150 m)
Pec v Krkonoších pod Sněžkou. Petzen im Riesengebirge (Slavia, Praha, 270 m)
Ze života zvířat. Aus dem Tierleben (AB, Praha, 150 m)
Turnov a okolí (Bratří Deglové, Praha, 131 m)
Telč (Ing. Paspá a Smrž, Praha, 215 m)
Jak vzniká kniha (Ing. K. Smrž, Praha, 960 m)
Výroba galvanických článků a baterií (Poja, Praha, 550 m)
Výroba galvanických článků a baterií (Poja, Praha, 1200 m)
Železná Ruda na Šumavě a okolí. Eisenstein in Böhmerwald und Umgebung
(Slavia, Praha, 1987 m)
Mlékařství československé (Bratří Deglové, Praha, 950 m)
Z ráje šumavských hvozdů. Wanderung durch die dichten Wälder Böhmerwaldes
(Slavia, Praha, 210 m)
Vývoj cyklistiky a výroba moderních velocipedů (Jan Vítěk, Praha, 570 m)
Erzeugung der Chamottefliessen und Chamotte – Platten (Orbisfilm, Plzeň, 490 m)
Autem po Brdech (Josef Kokeisl, Praha, 440 m)
Barona Hartleye povídka o banánu (Thalie, Praha, 370 m)
Herstellung der feuerfesten Chamotteziegel (Orbisfilm, Plzeň, 450 m)
Die Verarbeitung von Rohkaolin und Erzeugung der Kalksandziegel (Orbisfilm, Plzeň, 470 m)
Kutná Hora (Slavia, Praha, 368 m)
VIII. slet všesokolský. Přes 30 000 dorostenců a dorostenek na pochodu jásající Prahou
(Čs. obec sokolská, Praha, 320 m)
VIII. slet všesokolský. Slet dorostu sokolského (Čs. obec sokolská, Praha, 550 m)
VIII. slet všesokolský. Cvičení členstva a průvod členstva Prahou
(Čs. obec sokolská, Praha, 1880 m)
VIII. slet všesokolský. Slavnosti předstletové – sokolské žactvo
(Čs. obec sokolská, Praha, 514 m)
Náchod (Poja, Praha, 200 m)
Ausführung der Strassennälung mit Impregmol (Chemické podniky Color, Praha, 250 m)

- Kutná Hora a návštěva továrny na čokoládu a cukrovinky (Slavia, Praha, 540 m)
 Nové Město nad Metují (Poja, Praha, 760 m)
 Opočno (Poja Praha, 480 m)
 VIII. slet všesokolský. Sletová scéna Kde domov můj? (Čs. obec sokolská, Praha, 530 m)
 Letem všesokolským světem (Čs. obec sokolská, Praha, 630 m)
 Perla světových lázní. Mariánské lázně ve filmu (A. Vojtěchovský, Praha, 560 m)
 Pohřeb popravených italských legionářů v Praze (MNO, Praha, 896 m)
 Československé vojsko v Itálii (Památník Odboje, Praha, 360 m)
 Český den v Římě (Památník Odboje, Praha, 400 m)
 Pražské obrázky (Favoritfilm, Praha, 300 m)
 Vánoční svátky na Moravě (Elektra Journal, Praha, 260 m)
 Bratislava (Slavia, Praha, 385 m)
 Praha velkoměstem (Matoušek, Hradec Králové, 350 m)
 Zimní krásy Moravských Beskyd. Lyžařské závody na Radhošti (Bratři Deglové, Praha, 943 m)
 Jak roste naše Praha (Favoritfilm, Praha, 500 m)
 Z kulturního života našeho venkova (Bratři Deglové, Praha, 240 m)
 Stavba elektrárny v Ervěnicích. I. díl: Stavba dálkového vedení, II. díl: Provoz, III. díl: Stožáry, doprava elektrické energie do Holešovic (Bratři Deglové, Praha, 943 m)
 Křemelinové stavivo Lalofrid jako prostředek pro rychlé odstranění nouze o byty (Elektra Journal, Praha, 580 m)
 Regulace Vltavy na Maninách (Elektra Journal, Praha, 600 m)
 Od autora ke čtenáři. Film o knize (Poja, Praha, 460 m)
 Chov koní v Československé republice (Bratři Deglové, Praha, 1983 m)
 Moderní silnice. Moderne Strassen (Elektra Journal, Praha, 135)

SUMMARY

FILM IN THE SERVICE OF EDUCATION (1919 – 1928)

Jiří Pokorný

It was evident, even at the very beginning of cinematography, that film would have a marked influence on the state of the culture of education. The same as e. g. in Germany, in the Czech environment, too, the prevailing idea was that people working in the educational field must control film and exert the necessary influence over it. Film was supposed to rid itself of the unfavourable effect of purely commercial interests and become involved in service to education. It was assigned with large tasks in the context of state propaganda and national, or possibly minority issues; over and over again, the question was being raised which language ought to be used for titles, or rather which language should be put first. The main instrument available to cultural and educational workers was censorship. These circles were represented on the censor's board in not small numbers, nevertheless the enquiry carried out in 1923 by the Ministry of Interior resulted in the finding that educational organizations found censorship too lenient, that it did not take strong enough steps against films promoting violence and representing a general threat to morality, especially for the youth. Another control body were the cinematographic officers delegated by the local educational council to attend screenings. The composition of the film programmes on show could also be influenced indirectly – the extension of cinematographic licences was to be bound by the willingness of cinema-house owners to show also educational – cultural films. This was facilitated by the existence of the cultural organizations' information service as well as by direct action in support of the distribution of such works. It can be assumed that cinema-house owners did not have to be coerced to project films of an educational nature – at the beginning the public was probably eager to see moving pictures of any kind. Health care organizations, especially the Czechoslovak Red Cross were very successful in the dissemination of important knowledge. An example of a film that is half fiction, half instruction is *Blind Juro* (Slepý Juro).

Translated by Naďa Abdallaová

Články

VARIACE NA TÉMA VISCONTIHO SMRTI V BENÁTKÁCH (II. VARIANTA) *

Petr Málek
(Marcele)

I. Autobiografická předehra

„... *ale ať se obrátíme kam obrátíme, vábí nás propast.*“
(Thomas Mann, Smrt v Benátkách)

„... *a před nekonečnem svých niter prchejte.*“
(Charles Baudelaire, Prokleté ženy)

„*A nářek, nářek, strašlivý nářek z nehlubšího nitra se dere ven.*“
(Richard Wagner, Parsifal)

„Ó, milenci“, volal Ludwig Tieck, jeden z duchovních otců romantismu, „když chcete svěřit svůj cit slovům, nikdy nezapomínejte: **co je vůbec možné říci slovy?**“ (Podtrhl P. M.) Tato Tieckova nedůvěra ve slovo a jazyk byla sdílena takřka všeobecně: pro romantika je nejpřirozenější vyjádřit člověka prostřednictvím hudby, nejvýmluvnější zpověď se odehrává skrze hudbu, „nejromantičtější ze všech umění“ (E. T. A. Hoffmann). Naum Berkovskij, význačný znalec německé romantiky, připomíná Tieckovo drama Život a smrt svatě Jenoféfy, v němž o titulním hrdinovi Golovi víme sice mnohé, ale jen **elegická píseň**, která se v dramatu nejednou zpívá, vyjadřuje Gola v jeho pravé podobě, takového, „**jaký je ve své duši, ne jaký je pro pozorovatele, slídivce a zvědavce**“ (podtrhl P. M.).¹⁾

V souvislosti s formováním své koncepce hudebního dramatu se ke vztahu slova a hudby vyslovil i Richard Wagner: Ve svých úvahách polemicky namířených proti staré i současné opeře, která pro něj představovala „blázinec pro všechno šílenství světa“, osvobozuje hudbu od povinnosti vyjadřovat to, co je možné sdělit slovem, a přisuzuje jí úkol vyjadřovat – neboť tuto schopnost má – onen nevyslovitelný, hlubší smysl drama-

* Tato studie je přepracovanou a podstatně rozšířenou verzí variací na **stejně** téma, které byly publikovány v časopise Cinemapur 1993, č. 4.

Všechny citace z díla Thomase Manna jsou z knih: *Novely a povídky*. Praha 1979 (přel. Jitka Fučíková a Dagmar Steinová); *Doktor Faustus*. Praha 1986 (přel. Hanuš Karlach); *Buddenbrookovi*. Praha 1980 (přel. Jitka Fučíková).

1) Naum Berkovskij, *Německá romantika*. Praha 1976, s. 44.

tického děje i vnitřní hnutí v duši hrdinů. Překvapivě však formuloval požadavek, že v nové operní formě musí být dramatický plán vždy nadřazen hudbě. Samotná Wagnerova hudebně-dramatická tvorba ovšem tyto teoretické postuláty výrazně koriguje: nová kvalita jeho hudebních dramát nejen že vyrůstá z organického, vzájemně nerozlučitelného sepětí dramatického plánu a hudební výstavby, ale v některých případech – v opeře *Tristan a Isolda* především – je jedinečný účinek i „hlubší smysl“ díla nesen především hudbou.²⁾ Hudbou, která v složité struktuře hudebního dramatu pro něj představovala **ženský princip**, vedle dramatu zastupujícího princip mužský. Ono spojení ženského principu s romantickým únikem do záhadných, zdánlivě neurčitých hlubin hudby, pokládané romantiky za mateřské lůno veškerých umění, pro mne ve filmu nalezlo své dokonalé ztělesnění právě ve Viscontiho *Smrti v Benátkách* (*La morte a Venezia*, 1971).

Bylo v ní pro mne – ostatně jako ve smrti vůbec – vždy cosi ženského: cosi z ženství v jeho neurčitosti, nedo/vy/slovenosti, z ženství, které nezná důstojnosti a střízlivosti, probouzí smyslovost, citovou výstřednost a opojení, z ženství, které sympatizuje s propastí, které **je** propastí. A přece znovu přemožen tajemným ženstvím Smrti, doprovázené bolestnými tóny Mahlerovy hudby, opakuji s nebohým Gustavem tu „tradiční formuli touhy – formuli v tomto případě nemožnou, absurdní, zavrženíhodnou, směšnou, a přesto i v tomto případě ještě posvátnou, úctyhodnou: „Miluji tě!““ (T. Mann, *Smrt v Benátkách*, s. 163.)

II. Téma s variacemi

Mýtus

„... a Aschenbach si jako už tolikrát s bolestí uvědomil, že slovo může smyslovou krásu jen velebit, nikoli vyjádřit.“

(Thomas Mann, *Smrt v Benátkách*)

„Zeptal se: ‚Co si počítáte za jízdu?‘ A gondoliér, hledě někam nad něho, odpověděl: ‚Však zaplatíte!‘“

(Thomas Mann, *Smrt v Benátkách*)

O Mannově novele se velmi často (zejména díky autorově korespondenci s maďarským mytologem Karlem Kérényim) hovoří jako o novele mytologické. Přesněji by se tu snad mělo uvažovat o mýtu ve funkci prefigurace či o užití mytologické metody v tom smyslu, v jakém o ní psal již T. S. Eliot („mythical method“), když analyzoval Joyceova *Odyssea*. Není náhodné, že Mann ve svém eseji *Jak jsem psal Doktora Fausta* poznamenává, jak hluboce se jej dotkla věta z knihy Harryho Levina, která vypovídá právě o tomto rysu Joyceovy metody: „Nejlepší díla našich současníků nejsou aktem kreace, ale evokace,

2) F. Nietzsche při výkladu vztahu dramatu a hudby právě na Wagnerově opeře *Tristan a Isolda* dokládá, že „hudba je vlastní ideou světa, drama jen odleskem té ideje, jen její ojedinělou **stínohrou**“ (podtrhl P. M.). Friedrich Nietzsche, *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha 1993, s. 71.

zvláštním způsobem nasycené reminiscencemi.³⁾ Mann tu o této metodě uvažuje v souvislosti s rodícím se plánem na svého Doktora Fausta, ale již jeho starší díla jsou nasycena reminiscencemi, odkazy, parafrázemi, citáty... Dnes bychom mohli říci, že jsou vystavěna na principech **intertextovosti**.

Ve Smrti v Benátkách využívá Mann různých mytémů, pojmenování a přirovnání, poukazuje na podobnost situací, cituje Homéra, z Platónova dialogu Faidros (Aschenbachův vztah k Tadziovi není nepodobný Sókratově náklonnosti k Faidrovi), mýtická jsou témata i menších sémantických celků jako je např. Aschenbachův sen... Především však je celá novela prostoupena **hermovským mýtem**, který se překrývá s řeckým **mýtem smrti** vůbec.⁴⁾ „Podezřelý“, ambivalentní a mnohoznačný Hermes tu vystupuje zejména ve své funkci **Psychagoga** (Psychopompa) – průvodce duší do podsvětí.⁵⁾ Základním kompozičním postupem je, jak dokládá Nora Krausová, vždy nová a nová symbolická anticipace Aschenbachovy smrti, leitmotivický výskyt čtyř, resp. pěti poslů smrti⁶⁾ (muž v lýkovém klobouku, falešný mladík na lodi, gondoliér, zpěvák, resp. prodavač lístků na lodi) s jistými invariantními rysy odkazujícími k Hermovi (všechny postavy – varianty smrti mají klobouk – „petasos“, kromě zpěváka všechny cestují) nebo přímo evokujícími smrt-smrtku (tupý nos, vychrtlý krk, vystupující ohryzek, vyceněné, resp. falešné zuby, znetvořené grimasy, pitvorná gesta, vyzáblost, celkový dojem cizoty, nepřiměřenosti, děsivosti): „Opakování invariantních črt vždy v novém kontextu vyvolává dojem stupňování, stále větší – Aschenbachovy – blízkosti smrti.“⁷⁾ Konečně i Aschenbach sám se transformuje – vzhledem (zbarvené vlasy, namalovaná tvář) a oblekem (červená kravata, slaměný širák s pestrou stuhou) – v jednu z podob smrti: „falešného mladíka“. Ale stejně jako Hermes i smrt má v Mannově novele ambivalentní charakter: smrt jako hrůza, strach a hnus i smrt jako krása. V závěrečné scéně, kdy Aschenbach umírá na pláži, Tazio jako líbezný Psychagog symbolizuje smrt vykupující, vyvazující z pozemského strádání. Srovnání právě této finální scény s její filmovou podobou může mnohé napovědět o adaptátorském přístupu L. Viscontiho. Ve filmu je symbolický kontext scény výrazně oslaben, a zdá se, jako by se Visconti důsledně spoléhal na čisté vizuálně. Vidíme Tazia, jak – provázen unaveným, vyhaslým pohledem Aschenbacha – pomalu kráčí

3) Thomas M a n n, *Jak jsem psal Doktora Fausta*. Praha 1962, s. 62.

4) Srov. N o r a K r a u s o v á, *Rozprávač a románové kategorie*. Bratislava 1972, s. 169.

5) Mýtický Hermes zaujímá v celém Mannově díle místo zcela výjimečné a vystupuje v něm v různých podobách a funkcích. Podle mytologa K. Kérényiho Hermes plnil maieutické funkce: jako boží posel, tlumočnický jejich vzkazů lidem a vykladač snů měl za úkol zprostředkovávat, spojovat, a to nikoli pouze mezi Hádem a světem, ale mezi **všemi sférami**. Podle Kérényiho právě Hermes může překlénout antinomií mezi apollinským a dionýským principem, které Mann v návaznosti na Goetha, Schopenhauera a Nietzscheho chápal jako polární, na sebe odkázané síly tvořící podstatu lidské celistvosti, protikladnou jednotu ducha a života, ducha a přírody. Ve Smrti v Benátkách Hermes ještě tento protiklad „překonává“ tím, že odvádí Aschenbacha do říše mrtvých. Kladné atributy tohoto ambivalentního boha vystoupily do popředí až v pozdějších Mannových dílech, především pak v tetralogii Josef a bratři jeho, v níž je Hermes ztotožněn nejen s Josefem, ale má ztělesňovat i autorovy vlastní umělecké i lidské možnosti. Srov. V i n c e n t Š a b í k, *Interpretácia ako umelecké dielo (Th. Mann: Jozef a jeho bratia)*. In: *O interpretácii umeleckého textu 14*. Nitra 1992, s. 26 – 27.

6) Srov. N. K r a u s o v á, c. d., zejména s. 168 – 182.

7) Tamtéž, s. 177.

mořskou mělčinou, jak se v dálce zastavuje, opírá ruku v bok a slabě se otáčí ke břehu, pak zvolna zvedne ruku a ukáže směrem k vycházejícímu slunci. Je to obraz uhrančivé krásy, ale symbolický význam Tadziova gesta je ve srovnání s Mannovou novelou zastřenější, nejednoznačnější, nesnadněji uchopitelný. Je vůbec Tadziovo gesto věnováno Aschenbachovi, nesměruje snad k polskému chlapci, s nímž se krátce předtím pral, nebo není to nakonec poslední pozdrav Benátkám, které – jak víme – má toho dne opustit? A navíc: proč Tadzio ukazuje k vycházejícímu slunci? Je to velmi zajímavý detail, neboť v předloze se pouze konstatuje, že Tadzio „ukazuje před sebe“. Položené otázky, na něž film bezprostřední a jednoznačnou odpověď nedává, mohou snadno vést k podezření, že Viscontiho práce s hermovským mýtem je nedůsledná, že se režisér nepochopitelně lehkomyšlně vzdal umělecky působivé ambiguity mezi významovými plány ve prospěch současného na úkor mytologického, který jen tu a tam probleskuje.⁸⁾ A je-li tomu tak, v čem pak spočívá onen nepopíratelně fascinující účinek Viscontiho přepisu?

Hudba

„Hledám-li jiný výraz pro hudbu, nalézám vždy jen slovo Benátky. Neumím dělat rozdíl mezi slzami a hudbou – neumím si představit štěstí, jít, aniž by mne mrazilo bázni.“

(Friedrich Nietzsche, Ecce homo)

„To byly Benátky, ta lichotná a podezřelá kráska – město napůl pohádka, napůl past na cizince, v jehož hnilobném vzduchu kdysi hýřivě vybuchlo umění a vnuklo hudebníkům tóny, ukolébávající a namlouvavě uspávající.“

(Thomas Mann, Smrt v Benátkách)

Jednou z nejnápadnějších změn, které Visconti ve svém filmu provedl, byla transformace postavy Gustava von Aschenbacha z váženého a úspěšného spisovatele (autora „jasné a monumentální prozaické epopeje o životě Bedřicha Pruského“), odměněného k padesátým narozeninám šlechtickým titulem, na **hudebního skladatele**. Pokud byl Visconti dotazován, co ho vedlo k proměně hlavní postavy, upozorňoval především na důvody čistě praktické: ve filmu je prostě snazší zachytit a zpodobnit hudebníka a proces vzniku hudební skladby než literáta a zrod literárního díla, kdy je nutno využívat obtížných a nepříliš přesvědčivých prostředků jako hlasu „off“ apod. Nabízejí se však i souvislosti další.

Často se připomíná, že Visconti Aschenbacha obdařil psychofyzickými rysy skladatele Gustava Mahlera (1860 – 1911). Ale byl to už Mann, který při popisu svého literárního hrdiny přesně a věrně vystihl Mahlerovu podobu: „Gustav von Aschenbach byl postavy spíš menší, brunet, vyholený. Jeho hlava se zdála poněkud veliká oproti téměř útlé postavě. Dozadu skartáčované vlasy, na temeni prořídlé, na skráních velmi husté a prošedivělé, vroubily vysoké rozbrázděné, takřka zjizvené čelo. Sedlo zlatých brýlí bez obrouček se vřezávalo do kořene silného, ušlechtilé zahnutého nosu. Ústa měl veliká,

8) Nora Krausová, *Montáž v literatuře a vo filme*. In: N. K., *Význam tvaru – tvar významu*. Bratislava 1984, s. 326.

někdy mu ochabla, někdy se náhle zúžila a napjala, tváře hubené a vrásčité, pěkně utvářenou bradu měkce rozpolcenou.“ (s. 134) Nepřekvapuje to, neboť je známo, že právě Mahler byl Mannovi modelem pro Aschenbacha, což signalizuje již jeho křestní jméno a dokládá to i Mannův dopis z roku 1921 adresovaný malíři Wolfangu Bornovi, který ve svých ilustracích novely bez předchozích domluv se spisovatelem vycházel z Mahlerovy podoby. Ví se rovněž, jak hluboký dojem zanechalo ve spisovateli jeho setkání s Mahlerem: v lístku odeslaném skladateli krátce po premiéře jeho osmé symfonie (v Mnichově v září 1910) jej nazývá „člověkem ztělesňujícím nejsvětější a nejsurovější aspirace naší doby“. A v čase, kdy Mann začínal na ostrově Brioni v Jaderském moři psát svou novelu, odebíral lékařské časopisy oznamující skladatelovu agónii a smrt; dalším nejbližším cílem Mannovy cesty byly Benátky.

Ve Viscontiho *Smrti v Benátkách* k Mahlerovi jako modelu pro postavu Aschenbacha explicitně odkazují především dvě retrospektivy, které jej ukazují v rodinném kruhu. První evokuje šťastné chvíle s manželkou a malou dcerkou v prázdninovém domě, umístěném v romantické horské krajině, druhá pak zachycuje smrt skladatelovy dcerky. Mahler sám sebe nazýval „prázdninovým skladatelem“ – jestliže po většinu roku byl zcela vytížen dirigentskými úvazky, k systematické práci na svých partiturách se dostával především o letních prázdninách, které trávil v „tichém domu přírody“ nejprve v Steinachu u Atterského jezera, překrásném koutu rakouských Alp, později v Meierniggu na Wörther See. V roce 1907 však do období prázdninové pohody udeřil náhle blesk: v červenci na spálu zemřela Mahlerova milovaná prvorozená dcera Marie Alma. Duševně i fyzicky zlomeného Mahlera manželka Alma přiměla k lékařské prohlídce, jejíž výsledek byl zdrcující a znamenal vlastně ortel smrti: vrozený oboustranný defekt srdečních chlopní. Následoval trpký odchod z místa ředitele Dvorní opery ve Vídni, které zastával plných deset sezón. „Odcházím, protože to už s tou pakází nemohu vydržet“, komentuje to s rozhořčením a opovržením v dopise příteli a ještě koncem roku odjíždí na své nové působiště do Ameriky.⁹⁾ Ve filmu tento osudový zlom i v uměleckém životě skladatele evokuje retrospektiva zachycující fiasko při koncertním vystoupení; po srdečním záchvatu se Aschenbach vydává na cestu – do Benátek.

„Upnutý v plášti, s knihou na klíně cestující Aschenbach odpočíval a čas mu nepozorovaně uplýval. Přestalo pršet; odstranili plátěnou střechu. Horizont se uzavřel. Pod pošmournou kupolí oblohy se všude vůkol prostíral nezměrný kotouč pustého moře. Ale v prázdnu, nečleněném prostoru chybí naší mysli i měřítko pro čas a propadáme se do nezměrna.“ (s. 137) Ono propadání se do nezměrna provázelo i poslední strastiplnou cestu těžce nemocného Mahlera z Ameriky přes Atlantik (na jaře roku 1911), jež byla už cestou v ústřety smrti. Naslouchání hlasům z „druhého břehu“, hlasům, které se k nám vemlouvají z posledních Mahlerových skladeb. Ale i bez znalosti Mahlerovy biografie úvodní obrazy Viscontiho filmu, „ponořené“ do tónů Mahlerovy hudby – z šera zvolna vystupující obrysy lodě, „zakleté“ v hrozivě nekonečnou prázdnotu moře – vyvolávají z věků keltské a germánské představy, podle nichž cesta do říše mrtvých vedla po moři¹⁰⁾:

9) Srov. Ladislav Š í p, *Gustav Mahler*. Praha 1973; Gustav M a h l e r, *Dopisy*. Praha 1962.

10) Srov. Daniela H o d r o v á, *Román zasvěcení*. Praha 1993, s. 59; Aleksandar M a n i c, *Analýza filmu „Smrt v Benátkách“*. Dipl. práce FAMU, Praha 1994, zejména s. 21 – 33.



Aschenbach se na palubě lodi v okamžiku příjezdu do Benátek setkává s „falešným mladíkem“, prvním z poslů smrti. Svým vzhledem (zbarvené vlasy, bíle namalovaná tvář) a oblekem (červená kravata, slaměný širák s pestrou stuhou) předznamenává Aschenbachovu podobu v závěrečné scéně, kdy umírá na pláži.

„... a Aschenbach se smířoval s představou, že dojede po vodě do jiných Benátek, než jaké nacházel, když se k nim přibližoval po souši.“ (s. 137) Benátky jako říše mrtvých, říše Hádova. I v řecké mytologii je přechod ze světa živých do říše mrtvých spojen s přepnutí vodní plochy, převážením přes mýtickou řeku Acheron, které zajišťuje převozník Charón vybírající za tuto službu peníz zvaný obolos.

K Charónovi jak v novele, tak ve filmu odkazuje jeden z poslů smrti: gondoliér převážející Aschenbacha proti jeho vůli k Lidu. Marně Aschenbach vysvětluje, že chce jet vaporetem a gondolu si najal pouze k převezení do San Marca. Jako by se podvědomě obával benátské gondoly, toho podivného plavidla přežívajícího beze změny z baladeskních dob, o němž Mann píše, že je tak „divně černé, jak už jinak na světě žádná věc kromě rakve není“ a „připomíná samu smrt, máry a ponurý obřad pohřbu, **poslední mlčenlivou cestu**“ (podtrhl P. M., s. 139). Znovu se nám tu vybavují lodě mrtvých z keltských pověstí. Když se Aschenbach vzpírá a vyhrožuje, že nezaplatí, pokud ho nedovezou, kam chce, gondoliér s vyzývavě drzou sebejistotou říká: „Však zaplatíte!... Vezu vás dobře.“ (s. 141) A Aschenbach, v němž jako by náhle povolilo napětí, si s trpkou rezignací přiznává: „To je pravda, vezeš mě dobře. I kdybys měl spadeno na mé peníze a poslals mě

zákeřným úderem vesla do Hadu, vezls mě dobře.“ (s. 141) Smíření a odevzdanost. Osud Aschenbacha je zpečetěn již v okamžiku jeho příjezdu. Aschenbach nastoupil svou „poslední mlčenlivou cestu“, na jejímž konci je mořem krácející Tadzio se svým vykupujícím gestem Psychagoga.

Aschenbachovo přeplutí moře není ovšem jen překročením pomezího území, rozhraní života a smrti a vstupem do podsvětí, ale představuje i vstup do podvědomí, odkrytí nevědomého, toho, co je zapírané a potlačované. Připomeňme, že v hlubinné psychologii je voda symbolem nevědomých vrstev osobnosti. Hlubinná psychologie odhalila rovněž, že v pohádkách a snech se jako vchody do neznámého a zakázaného světa podvědomí, vzdáleného všednímu životu, popisují studně, které se již ve starých představách o světě chápaly jako šachty do podsvětí, k vodám hlubin, kde se skrývají tajemné síly. Když (ve filmu) lazebníkem „omlazený“ a nalíčený Aschenbach (v bílé masce smrti) sleduje Tadzia, vyčerpáním se zhroutí u jedné z městských **kašen**.¹¹⁾ A poprvé se směje. Smíchem zoufalství a osvobozující rezignace.¹²⁾

Viscontiho film je stejně jako Benátky samé obemknut mořem a prostoupen „duchem hudby“. I v Mannově novele je Aschenbach mořem přitahován, jeho smysly jsou poutány mámivou nezměrností mořského živlu: „Miloval moře z hlubokých příčin: z touhy po klidu těžce pracujícího umělce, který by se před náročnou mnohotvárností jevů rád skryl na prsou prosté nezměrnosti; z jakéhosi zakázaného, jeho úkolu se přímo přičícího a tím svůdnějšího sklonu k nečlenitosti, nezměrnou, věčnosti, ničemu. Odpočívat u dokonalosti je touhou toho, kdo usiluje o znamenitost; a není ‚nic‘ jakousi formou dokonalosti?“ (s. 147) Moře jako vábení nicoty a útěšlivé smrti, hluboké uspokojení a vědomé zapomnění, vzdalující člověka „všem hlasům světa“. S Mannovým leitmotivem moře, který se objevuje již v románu Buddenbrookovi a novele Tonio Kröger, je vždy spojen určitý lidský typ: umělecky nadaný a chorobně senzitivní „homo aestheticus“, jehož estetické založení se zhoubně projevuje v praktickém životě. Tak v románu Buddenbrookovi se leitmotiv moře objevuje právě ve chvíli, kdy Tomáš Buddenbrook již nemá síly odvrátit postupující chaos a rozklad ve svém nitru: „Co je to za lidi, kteří dávají přednost jednotvárnosti moře? Zdá se mi, že jsou to lidé, kteří příliš dlouho a příliš hluboko nahlíželi do spletností věcí vnitřních, aby od věcí vnějších nevyžadovali přinejmenším a především jedno: prostotu... Zním pohled, jakým holdujeme moři, a znám pohled, jakým holdujeme horám. Sebejisté, vzdorné, šťastné oči plné podnikavosti, pevnosti a životní odvahy bloudí od vrcholu k vrcholu; ale u širého moře, valícího své vlny s tímhle mys-

11) Významově zatížený je prostor náměstíčka s kašnou i v Mannově novele. Nejprve je místem, kde si Aschenbach uvědomuje, že musí odejet, pokud se chce zachránit („Na tichém prostranství, v jednom z oněch zapomenutých míst, které najdeme ve vnitřních Benátkách a která vypadají jako zapomenutá a zakletá, si na kraji kašny odpočinul, ořel si čelo a uznal, že musí odejet.“ s. 150), a konečně je místem, kde si přiznává definitivní ztroskotání („Malé prostranství, jakoby opuštěné, jakoby zakleté se před ním rozevřelo a Aschenbach je poznal; tady se před několika týdny rozhodl k útěku, který potom ztroskotat. Klesl na schůdky kašny stojící uprostřed a opřel hlavu o její kamenný kulatý okraj.“ s. 178).

12) Smích je jeden z leitmotivů Viscontiho filmu a spojuje především posly smrti (falešný mladík na lodi, gondoliér, pouliční zpěvák). Odkazuje zároveň k Mannovu románu Doktor Faustus, kde je smích, nabývající různé podoby (od intelektuální ironie až po „pekelný výsměch“) jedním z „malých“ motivů, které souvisejí s dominantním leitmotivem **předurčení**.



Aschenbach sedí na okraji loďky a zasněně, odpoután náhle od vnějšího světa, hledí do nekonečně se valících vln moře. Viscontiho film je stejně jako Benátky samé obemknut mořem a Aschenbach je k jeho ochromující nezměrnosti osudově přitahován: moře jako vědomé zapomnění, vzdalující člověka „všem hlasům světa“, jako vábení nicoty a smrti, jež vyvažuje z pozemského strádání.

tickým a ochromujícím fatalismem, zasnívá pohled zastřený, beznadějný a vědoucí, který kdesi jednou hluboko nahlédl do truchlivých zmatků... Zdraví a choroba, to je ten rozdíl.“ (s. 461) Ve spojení s leitmotivem hor tvoří leitmotiv moře protiklad praktického života a umění (tohoto mannovského protikladu využil Visconti, když retrospektivu zachycující šťastného Aschenbacha s ženou a dcerkou umístil do romantické horské krajiny a ostrým stříhem ji konfrontoval s bezútěšnou nekonečností moře, z něhož vystupuje Tadzio).

Reprezentantem umění, jež rozkládá životní síly, oslabuje schopnost a vůli žít, je v Mannově díle především **hudba**. A stejně jako moře i ona je spojena se smrtí. Jako smrt se hudba explicitně deklaruje v románu *Kouzelný vrch* (kapitola *Příval libozvuků*): v sanatoriu Berghof se jednoho dne objeví gramofon („sroubená hudební rakev“) s množstvím desek, které si hlavní hrdina Hans Castorp po nocích pouští. Je tam Aida, Carmen, Faunovo odpoledne a především Schubertova píseň *Lípa*, která se stává východiskem úvah o hudbě: milostná náklonnost k této oblasti je chorobná a mít duchovní sympatii k hudbě, „toť sympatizovat se smrtí“. Je příznačné, že v Doktoru Faustovi, v němž Mann vyvolává „démony“ hudby, se samotný ďábel zjevuje právě ve chvíli, kdy si hlavní hrdina románu, hudební skladatel Adrian Leverkühn, čte práci Sörena Kierkegaarda *Buď, anebo* a přemýšlí nad oddílem o Mozartově Donu Juanovi, pojednávajícím o svádějící a klamavé síle hudby, o vztahu mezi hudbou a démoničností.



Viscontiho film je prostoupen „duchem hudby“, která je, jak říká Aschenbachovi Alfried (jeden z „dábelských“ pokušitelů), nejdvoznačnější ze všech druhů umění: „Hudba je přímo promyšleně dvojaká.“ Vyvolává démony hudby, přesvědčuje Aschenbacha o nutné přítomnosti ďábla v opravdu velkém umění, o lhostejnosti umění k osobní morálce.

Náklonnost k moři a hudbě má tedy společné kořeny a je podobně ambivalentní. „Hudba byla vždy podezřelá, nehlouběji těm, kdo ji nejvroucněji milovali“, poznamenal Mann ve svém eseji *Jak jsem psal Doktora Fausta*.¹³⁾ Pro Manna hudba obsahovala nesmírné kouzlo a z této fascinace, takřka uhranutí, které se rovnalo téměř **erotické touze**, se zrodily rozmanité vazby mezi hudbou a světovým názorem či psychologii nejedné z Mannových postav. A také obohacení spisovatelské techniky formálními elementy hudby, převzetí a transpozice hudebních postupů a principů na literární text je nesporně výrazem kladného vztahu Manna k organizujícím vlastnostem hudby¹⁴⁾, což není možné tak jednoznačně říci o jeho názorech týkajících se samotného působení hudby na člověka. V Mannově tvorbě se postupně základním kritériem hodnocení hudby

13) Thomas Mann, *Jak jsem psal...*, s. 119.

14) Pro Manna byl román vždy „symfonií, dílem kontrapunktu, tkaninou témat, v níž ideje hrály roli hudebních motivů“. Mann ve svých románech a novelách využívá i dalších hudebních forem: sonáty, fugy, variací... Jako příklad uveďme alespoň novelu *Tonio Kröger*, již dal formu sonátového allegra s expozičí, provedením, reprízou a kódou. Srov. Ethel E. Caro, *Music and Thomas Mann*. Stanford, California 1959.

stával aspekt morální, čímž se Mann velmi přiblížil starověkým Řekům, kteří v posuzování a oceňování hudby kladli důraz právě na etickou perspektivu. Hudba se pro ně vyznačovala na straně jedné řádem a nejpřísnější kázní, na straně druhé představovala sféru morálně nebezpečnou, neboť je schopna paralyzovat vůli člověka, vyvést jej z normálního stavu až do šílenství. Také Mann chápal hudbu jako jev ve své podstatě dvojznačný: abstraktní i mystický zároveň. Vyznačuje se řádem a přísností pravidel, analogických s pravidly matematickými, její hodnoty duchovní však mohou být předávány a přijímány pouze v iracionálním, svou smyslovostí omamujícím a ošalujícím zvukovém hávu. Wendell Kretschmar, učitel hudby Adriana Leverkühna, o hudbě mluví jako o nejduchovnější sféře umění, jejíž nejvroucnější touhou je, aby ji vlastně „nikdo neslyšel ani neviděl, ba ani necítil, nýbrž, kdyby to bylo možné, aby ji vnímal a nazíral vně všech smyslů a dokonce i myslí, jen ryze duchovně“. (Doktor Faustus, s. 66.) To však není možné, neboť hudba je přece jen svázána se světem smyslů a musí usilovat o co nejvýraznější, ba až omamnou názornost. Hudba, toť „Kundry, jež nechce to, co činí, a vláčné paže slasti ovíjí kol šíje ošáleného... kající v rouše čarodějčině.“ (tamtéž) Ona je, jak říká Alfried ve Viscontiho filmu, nejdvójznačnější ze všech druhů umění: „hudba je přímo promyšleně dvojaká“. Opakuje tak „objev“, s nímž se Adrian Leverkühn svěřuje příteli Zeitblomovi: „Všechno je ve vztahu. A jestli tomu chceš dát přiléhavější jméno, tak to jméno je ‚dvojznačnost‘... hudba je dvojznačnost jako systém.“ (tamtéž, s. 52) Právě pro tuto dvojznačnost nabyla hudba v Mannově díle významu metafory vyjadřující mannovskou antinomii ducha a života, intelektu a vůle, stala se „paradigmatem“ pro něco obecnějšího, prostředkem, jímž je možné vyjádřit „situaci umění vůbec, situaci kultury, ba člověka, ducha samého v naší naveskrz kritické epoše“.¹⁵⁾

Mannovo chápání hudby bylo v tomto smyslu nejsilněji ovlivněno Arthurem Schopenhauerem a Friedrichem Nietzsche. Pro Schopenhauera hudba postihuje nejvnitřnější podstatu světa i našeho já, na rozdíl od ostatních umění není odrazem světa jevů, nýbrž bezprostředním odrazem samotné vůle, tak že „**proti všemu fysickému tohoto světa hudba jest živlem metafysickým** (podtrhl F. N.), proti jevům ona jest věcí o sobě“.¹⁶⁾

Tyto Schopenhauerovy názory mají zase své kořeny nepochybně v romantismu, který – jak jsme se již zmínili – právě v hudbě spatřoval centrum všech umění, tajemnou sílu schopnou pronikat do největších hlubin, médium, jehož prostřednictvím je možné ztvárnit tajemné, neurčité, vyjádřit **nevyslovitelné**; E. T. A. Hoffmann vyhlásoval hudbu za umění, které snad jediné je „vpravdě romantické, protože jejím předmětem je nekonečno“. A podobně toto nevyslovitelné, rozumem nepochopitelné hudby apostrofoval i soudobý hudební filosof a sémantik Vladimír Jankélévitch: Je to tušení pod povrchem tónů se vlnícího, zasutého, unikajícího, neurčitého sémantického toku, které excituje vjem krásy, byť slovy nevýstižné. Jestliže dozní, pokračuje v tichu.¹⁷⁾

Viscontiho *Smrt v Benátkách* se vyznačuje zejména jednotnou **hudební náladou**, jejíž emocionální „stejnorodost“ lze jen stěží postihnout rozumově, otevírá se především subtilnímu cítění. Ústřední hudební téma filmové *Smrti v Benátkách* tvoří Ada-

15) Thomas Mann, *Jak jsem psal...*, s. 32.

16) Cit. podle Friedrich Nietzsche, *Zrození tragédie...*, s. 53.

17) Cit. podle Vladimír Karbusický, *Tvar a význam v hudbě*. „Hudební věda“ 30, 1993, č. 4, s. 302.

gietto z V. symfonie: je citováno šestkrát, pětkrát ve verzi orchestrální a jednou ve formě klavírního výtahu. Visconti v rozhovoru přiznal, že sice uvažoval i o dalších hudebních „číselech“ z Mahlerovy tvorby, které se nabízely (především bolestná a dojmavá Adagia z IX., resp. nedokončené X. symfonie), ale od okamžiku, kdy si poslechl Adagietto, byl přesvědčen, že dokonale „spoluhraje“ s obrazem, pohybem, střihovou skladbou, s celkovým vnitřním rytmem filmu. Především však dokonale souzní s jeho atmosférou; od prvních záběrů, kdy zastihujeme „zasvěcené smrti“ Aschenbacha na palubě lodi blížící se k Benátkám, umocňuje charakteristickou náladu truchlivé sklíčenosti, chorobné citlivosti, malátné melancholie a nezhojitelné nostalgie. Za motto celé věty by ostatně mohla sloužit slova písně, jejížhož tématu tu Mahler ve formě autocitátu využil: „Ich bin der Welt abhanden gekommen.“

Vedle ústředního tématu ve filmu z Mahlerovy hudby zazní ještě krátký úryvek ze IV. symfonie (v klavírním výtahu ho v retrospektivě hraje Alfried)¹⁸⁾ a pasáž ze III. symfonie d moll (nazývané také „Panovou symfonií“)¹⁹⁾, konkrétně její čtvrté části (Velmi pomalu. Misterioso), jíž sám skladatel dal podtitul Co mi vypráví noc. Slova k vyjádření nálady noci našel Mahler v Nietzscheho díle Tak pravil Zarathustra. Tento úryvek zazní v krátké scéně uměleckého i lidského štěstí Aschenbacha, který sedě na pláži a pozoruje se zalíbením (otcovskou láskou?) Tadzia, komponuje: překládá nedokonalou krásu chlapce v dokonalou krásu hudby. I zde je to **hudba touhy** – vyjádřené zde i slovy básníka (Doch alle Lust will Ewigkeit – / Will tiefe, tiefe Ewigkeit) – touhy bolestné, v níž **splývá touha po kráse a smrti**. Jak poznamenává Mahlerův monografista: „Truchlivá meditace této věty (alt sólo), těžkomyslná i plná tónů bolestného usmíření připomíná Mahlera – autora Písní o mrtvých dětech. Tato hudba noci má být podle slov skladatelových hudbou o člověku a je charakteristické, že Mahler vidí člověka především jako bytost trpící.“²⁰⁾

Do kontrastu k Mahlerově hudbě a jako znamení Aschenbachovy izolace v buržoazním prostředí luxusního hotelu hraje orchestr v hale výběr z Veselé vdovy Franze Lehára. Akcentování tohoto v Mannově předloze nepřítomného momentu se opět opírá o Mahlerovu biografii. Je dobře známo, že skladatelův vztah k měšťácké společnosti byl odmítavý; Mahler ji – jak nám to odkrývá jeho korespondence – prožíval jako chladnou a nepřátelskou, jako „svět moderního pokrytectví a lživosti až k sebezneuctění“. Odmítá ji v jejím „sepětí s ošklivým a jalovým bahnem bytí“ a i s ohledem na vlastní umělecké usilování konstatuje, že „žít jako umělec je utrpením v této společnosti“, neboť to znamená svádět „zápas, v němž není vidět, že bytost krvácí z tisíce ran“. I proto musí hudba pro Mahlera obsahovat „toužení, tužbu po věcech mimo tento svět“, musí „znít jako z jiného světa“.²¹⁾ „Hudba je tu“, jak napsal Udo Bermach, „kompenzační protiklad reálného světa a situativní jsoucnosti, transcendentálním zážitkem ve společnosti, která je prožita jako ztráta. Ztráta jednoty přírody a člověka, ztráta sociálních vazeb, ztráta

18) Úryvek je reprodukován v provedení samotného Mahlera, které bylo zaznamenáno na desce a z ní pro potřeby filmu přetočeno.

19) Pan byl synem nymfy Dryopy a boha Herma (sic!); z jeho osudů připomeňme alespoň **neúspěšné milostné námluvy** (nymfy Pýthie a Syrinx).

20) L. Š í p, c. d., s. 82.

21) Cit. podle Udo B e r m a c h, „Co je to za svět, jenž chrlí takové zvuky?“ aneb G. Mahler skladatel měšťanské společnosti. „Opus musicum“ 1989, č. 10, s. 290 – 297.

hodnotícího horizontu jako následek modernizace, diferenciací a segmentace sociálních rolí a funkčních oblastí uvnitř buržoazní společnosti.²²⁾

Frivolně klamavý nebo démonický aspekt hudby je ve filmu reprezentován ještě směšným troubením bersaglieri při Aschenbachově příjezdu do Benátek, který ve zvukové stopě „přerušuje“ Mahlerovo Adagietto a předznamenává objev prvního z poselů smrti – falešného mladíka na lodi; dále Alfriedovou hrou na klavír a vystoupením potulných zpěváků; zjevně dvojsmyslná je i hra na klavír Tadzia a Esmeraldy (srov. níže). Smiřující a osvobozující aspekt hudby zastupuje ve filmu vedle Mahlera již jen ukolébavka M. P. Musorgského, která tvoří jakési preludium Aschenbachovy smrti a umocňuje její nadčasově mytologický smysl. „Co se týče gesta kolébání v náručí smrti“, poznamenává muzikolog Vladimír Karbusický, „je třeba si uvědomit, že v slovanských jazycích (stejně jako v románských) je smrt mytologizována v rodu ženském. Je to tedy smrtka, která bere umírajícího člověka do náručí a ukolébá ho až do spánku vykoupení... Eros v hlubinách ukolébavky je něco přirozeného, v životním cyklu je vlastně protihráčem smrti.“²³⁾ Hudební vrstva filmu tedy výrazně umocňuje vykupující aspekt Aschenbachovy smrti. Jako by až tu byla vyslyšena zoufalá prosba těžce zkoušeného Mahlera: **O lieber Tod, komm sachte!**²⁴⁾

Mahler v mnohém jistě předznamenává výboje moderní hudby 20. století, ale stejně tak je úzce spjat s velkou romantickou tradicí: jeho hudba je duchovně spřízněna s 19. stoletím, o němž T. Mann právem napsal (v eseji Utrpení a velikost Richarda Wagnera), že pesimismus, hudební spřízněnost s nocí a smrtí bude pro ně jednou příznačnější než všechno ostatní (vědecká pýcha, směšná víra v rozum a pokrok) a zdůraznil onu pochmurnou, trpící velikost, připravenou nalézt krátké štěstí bez víry ve chvílkovém opojení pominutelnou krásou.²⁵⁾ Naléhavě se v tom ozývá romantický pesimismus, podle Nietzscheho poslední velká událost v osudu evropské kultury. A když romantický pesimismus, pak také jeho nejvýraznější podoba: hudba Richarda Wagnera.

Mýtus a hudba

„Stál u předního stožáru, hleděl do dálky, čekal, až se objeví země.“

(Thomas Mann, Smrt v Benátkách)

„– a co přišlo potom, byla žaluplná jízda, cesta všemi hlubinami lítostivého utrpení.“

(Thomas Mann, Smrt v Benátkách)

Jestliže v hudbě spatřovali romantici centrum veškerého umění, mýtus byl pro ně jádrem

22) Tamtéž, s. 294.

23) Vladimír Karbusický, *Josef Suk a Gustav Mahler*. „Opus musicum“ 1990, č. 8, s. 249.

24) Tato slova našel Josef Suk v partituře své Pohádky léta, kterou si studoval Gustav Mahler krátce před svou smrtí. Inspirován touto glosou nadepsal Suk jednu svou **ukolébavku** pro klavír „Smrti, přijď jen tiše!“ a věnoval ji „Neznámému, jenž tato slova napsal do korekturního archu Pohádky léta“. Podle Vladimíra Karbusického, *Josef Suk a Gustav Mahler*, s. 249.

25) Thomas Mann, *O velikosti a utrpení Richarda Wagnera*. Bratislava 1976, s. 34 – 35.



Aschenbach je od prvního setkání okouzlen „božským“ zjevem polského chlapce Tadzia. Zaujetí chlapcovou krásou (jež samo o sobě vyvrací Aschenbachovo tvrzení, že krása je duchovním aktem) postupně přerůstá v chorobnou a destruuující erotickou vášeň.

básnictví, vyšší podobou poezie, chápali ho jako zesílení vnitřního smyslu, vloženého do uměleckého tvaru. A byl to právě Wagner, v jehož díle nalezlo spojení hudby a mýtu dokonalý výraz. Za vyvrcholení jeho uměleckého směřování, za mezník v dějinách hudby, a co víc, za ztělesnění novoromantického snu (neboť ani v jednom uměleckém odvětví 19. století nenajdeme dílo, které by se s ní dalo porovnat), je pokládána jeho opera *Tristan a Isolda*, která podle Nietzscheho představuje „pravé **opus metaphysicum** (podtrhl F. N.) veškerého umění, dílo, na němž spočívá zlomený pohled umírajícího, se svou nenasytnou sladkou touhou po tajemstvích noci a smrti, daleko, daleko od života, jenž jako cosi zlovolného, klamného a rozlučujícího ostře září v hrůzyplném, strašidelném jasu rána: a přitom drama neúprosně přísné formy, úchvatné ve své prosté velikosti a právě jen tak přiměřené tajemství, které přivádí ke slovu: **že lze být mrtev v živém těle, že lze být jedním, kde jsou dva**“ (podtrhl P. M.).²⁶⁾ A ještě i v době po tragickém rozchodu s Wagnerem Nietzsche v souvislosti s *Tristanem*, jehož partitury se prý dotýkal pouze v rukavičkách, upřímně doznává: „... Ale pátrám ještě dnes po díle stejně nebezpečně fascinujícím, stejně hrůzném a sladce nekonečném, jako je *Tristan* – hledám ve všech uměních marně.“²⁷⁾

Nietzsche právě ve Wagnerovi rozpoznal umělce, který si jako první uvědomil vnitřní

26) Friedrich Nietzsche, *Richard Wagner v Bayreuthu*. In: F. N., Nečasové úvahy. Praha 1992, s. 136.

27) Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*. Praha 1993, s. 108.

nedostatečnost dramatu založeného na slově a proto osvětluje dramatický děj vždy trojím způsobem – slovem, gestem a hudbou: „a tak hudba přenáší nejsilnější záchvěvy v nitru představovaných postav bezprostředně na duše posluchačů, kteří nyní v gestech těchto postav vnímají prvou viditelnou podobu onoho niterného dění a ve slovech řeči pak podobu **druhou, poněkud vybledlejší**, přeloženou do **vědomého chtění**“ (podtrhl P. M.).²⁸⁾ Podobně i ve Viscontiho filmu těžiště leží v hudbě a gestech: dramatický děj občas jakoby ustrne a přenechává místo hudbě a obrazu. Vše podstatné se odehrává v lidském nitru. Absence řeči slov je překlenuta „řečí“ hudby: vnitřní pochody „oněmlé“ postavy Aschenbachovy jsou vnímatelné v hudebním diskursu.

Mezi oběma hlavními postavami nepadne ani slovo, své vyznání lásky, ono „miluji tě“ adresované Tadziovi, se kterým se právě minul v zahradě před hotelem, je otřesený Aschenbach schopen vyslovit až ve chvíli, kdy je znovu sám. Absence verbální komunikace ve vztahu mezi oběma postavami poukazuje jednak k nadřazené pozici vášně, eroticko-sexuální touhy, která se prosazuje s mimovolní osudovostí, již řeč slov nemůže nijak ovlivnit (Aschenbach je nucen němě a pasivně doufat, že jeho city budou opětovány), jednak umocňuje beznadějně osamocení Aschenbachovo. Stejnou funkci ovšem plní i polština, jíž mluví Tazio s matkou a guvernantkou: „Z toho, co říkal, neporozuměl Aschenbach ani slova, a i když šlo o slova nejběžnější, v jeho sluchu splývala v rozplizlý libozvuk. Chlapcova cizota povyšovala takto jeho jazyk na hudbu...“ (s. 156) Aschenbach polská slova, jež pro něj nemají věcný význam, vnímá jako zvuk a hudbu, která znovu umocňuje iracionální smyslovost obklopující Tadzia, vyjadřuje něco, co nelze postihnout rozumem, a tedy něco až eroticky přitažlivého, ale současně hluboce podezřelého, protože nebezpečně dvojznačného. (Jako vše, co pochází z východu, neboť vše polské na Tadziovi je z perspektivy celého Mannova díla jedním z leitmotivů mystického „východu“.²⁹⁾)

Vraťme se však zpět k otázce, proč Wagner a jeho Tristan, ačkoli ve filmu jeho jméno není vůbec zmíněno, proč nezazní ani jeden tón jeho hudby? Snad právě pro to ženské, které nás na tomto filmu tolik fascinuje. Pro to ženské, které vyvolává pokušení nahlížet za zjevné, vyjádřené slovy. Slovy duchaplně lehkými, frivolně koketujícími. P. Palavestra vymezuje **ženské** v sémiotickém smyslu jako pasivní, **nepůvodní** a zdůrazňuje preferenci tradice a moment **převzetí**.³⁰⁾ Provokuje to ptát se po původním, pátrat po převzatém.

Žádné srovnání Viscontiho filmu s Mannovou novelou nemůže přehlédnout, že Visconti vynechal celou mnichovskou expozici i se symbolickou postavou poutníka, který v Aschenbachovi vyvolává onu záhadnou a žádostivou touhu a je vlastně příčinou, že se vydává na cestu, jež není než zoufalým pokusem o útěk: „Byla to touha utéci, to si přiznal, touha po dálkách a po něčem novém, dychtivá touha osvobodit se, shodit ze sebe

28) Friedrich Nietzsche, *Richard Wagner v Bayreuthu...*, s. 145.

29) Méně tragický a ničivý pendant k motivu „východu“ ve *Smrti v Benátkách* nacházíme v románu *Kouzelný vrch*, v němž Klaudivie Chauchatová – malátná, „červivá“ Ruska s vyčnívajícími lícními kostmi a kirgizskými očima – ztělesňuje nejen erotický ideál Hanse Castorpa, ale jako rušivý princip zasahuje do jeho „západního“ vývoje a je příčinou Castorpoova dočasného příklonu k nemoci a smrti. Srov. Nora Krausová, *Rozprávač a románové kategorie*, s. 133 – 134.

30) Predrag Palavestra, *Postmodernizmus v literatúre*. „Nový život“ 41, 1989, č. 3, s. 204 – 206.



V zahradě před hotelem se Aschenbach mlčky mýjí s Tadzиеm. Otřesen jeho vyzývavým pohledem usedá vzápětí na lavičku a až zde – znovu osamocen – vysloví své zoufale beznadějně vyznání: „Miluji tě!“ Absence verbální komunikace mezi oběma hlavními postavami poukazuje k nadřazené pozici erotické touhy, která se prosazuje s mimovolní osudovostí, již řeč slov nemůže nijak ovlivnit (o to důležitější roli hraje „řeč“ pohledů a gest).

břímě a zapomenout – puzení utéci od díla, od každodennosti strnulé, studené a vášnivé služby“ (s. 129). Zároveň mnichovský poutník představuje první postavu-variantu Herma jako průvodce duší do podsvětí. V rozhovorech Visconti přiznal, že se pro tak hluboký zásah do struktury předlohy rozhodl až po dlouhém rozvažování, že se původně snažil mnichovskou epizodu začlenit do struktury filmu v podobě retrospektivy. Nenašel však uspokojivé řešení, které by nenarušilo rytmus filmu, a proto se epizody raději vzdal. Pro některé interprety je takový postup jen dokladem režisérova lehkomyšlného přehlížení autorských intencí, nerespektování „hloubkové struktury“ Mannovy novely.³¹⁾ Znovu se tu nastoluje otázka filmové adaptace jako **překladu** a s ní spojený problém „závaznosti“ originálu. Pro nás v této souvislosti není nezajímavá **romantická** koncepce uměleckého překladu, jak ji nacházíme v Novalisových fragmentech. Inspirující na jeho teorii uměleckého překladu je to, že je, jak sám zdůrazňuje, aplikovatelná nejen na knihy, ale i to, že se tu překlad objevuje ve vztahu k mýtu. Novalis rozlišuje jednak překlad gramatický, tj. překlad v obvyklém smyslu, který vyžaduje „velmi mnoho učenosti, ale schopnosti jen diskursivní“, dále překlad pozměňující, a konečně překlad **mytický**, tj. překlad v „nejvyšším stylu“, který nám zprostředkovává nikoli „skutečné

31) N. Krausová, *Montáž v literatuře...*, s. 326.



U Viscontiho (na rozdíl od Mannovy předlohy) není Tadzio pouze pasivním objektem Aschenbachovy milostné touhy. Scéna na pláži je jednou z mnoha, v nichž Visconti dává do popředí vystoupit Tadziovu vědomému, „dábelskému“ pokoušení a svádění.

umělecké dílo, nýbrž jeho ideál“.³²⁾ Proti překladům, které originál více či méně kopírují nebo imitují, je tu postaven překlad usilující proniknout do **skrytého** života díla, rozvinout to, co autor sám nerozvinul; takový překlad přerůstá v inspirovaný zápas o jiný obsah, „který se ve věci **tají** (podtrhl P. M.) a kterému se nedalo v textu náležitě průchodu“.³³⁾ Vrátime-li se nyní k Viscontiho *Smrti*, musíme přiznat, že práce s hermovskými mytémy je tu skutečně skrytější a méně systémová než v Mannově novele. Ale nestává se tu „překladatel“ Visconti právě oním **básníkem** původního autora, který vniká do „skrytého života“ originálu? A nemůže být Wagner a kontext jeho díla tím, co se v Mannově novele tají a skrývá?

Mannovo celoživotní zaujetí tvorbou Richarda Wagnera je všeobecně známé a sám Mann se k němu mnohokrát přiznal.³⁴⁾ Wagnerova hudba – magická, dráždivá, prosycená iracionální erotikou – hraje zejména v rané etapě Mannovy tvorby, uzavřené právě *Smrtí*

32) Novalis, *Zázračná hra světa*. Praha 1991, s. 28 – 29.

33) Srov. N. Berkovskij, c. d., s. 48.

34) Některé studie přesvědčivě dokládají, že Mannův fiktivní svět v mnoha rysech odráží a reflektuje Wagnerův vliv. Srov. např. William Blissett, *Thomas Mann: the last Wagnerite*. „Germanic Review“ 35, 1960, s. 50 – 76.

v Benátkách (1913), nesmírně důležitou roli jako **vábení smrti**. V románu Buddenbrookovi (1901) hudba doprovází úpadek a zánik kdysi zdatné kupecké rodiny: proces jejího postupného zduchovnění je vykoupen destrukcí životních sil, rozkladem života. Hanno, poslední potomek Buddenbrooků, poznává začarované území hudby a s náruživostí se oddává hře Beethovena a Bacha i vlastnímu komponování. Po poslechu Wagnerova Lohengrina, který jej pro svou krásu vzdálil banální každodennosti, si definitivně uvědomuje svůj strach před tvrdostí a surovostí opravdového života i neschopnost navázat na rodinnou tradici. Wagnerova hudba inspirovaná Schopenhauerovou filosofií (jíž propadl už Hannův otec Tomáš) dovršuje rozpad jeho esteticky založené osobnosti: Hanno ztrácí schopnost i vůli žít, nedlouho poté onemocní na tyfus a umírá. Představení Lohengrina tvoří již v autorově první umělecky významné povídce Malý pan Friedemann (1896) rámec osudového setkání titulního hrdiny s démonickou ženou a předznamenává jeho tragickou smrt. Podobně v povídce Krev Wälsungů (1905) představení Valkýry působí jako katalyzátor incestního vztahu sourozenců Siegmunda a Sieglindy. A také v Tristanovi (1901 – 1902), odehrávajícím se v sanatoriu, vyvolává enervující zážitek z Wagnerovy hudby smrtelné chrlení krve jedné z pacientek.

V kontextu Mannových raných novel překvapuje, jak nepatrnou roli přisuzuje autor hudbě ve Smrti v Benátkách. Většinou se připomíná, že z Wagnerovy hudby tu byla převzata pouze důmyslná práce s leitmotivy (příznačnými motivy), jež svou návratností významově splétají motivy a postavy, budují onu „symbolickou dvojsmyslnost“, ambiguitu současného a mytologického sémantického plánu. Domníváme se ale, že již samotné umístění příběhu do Benátek vyvolává četné kulturně-historické reminiscence a estetické asociace, které nelze přehlížet. Jak píše Renate Lachmannová: „Jsou metro-pole, magická ohniska kultury, které skýtají nejen kostru, nýbrž i všechny stavební díly architektury paměti... Město se jeví jako **locus**, jako souhrn **loci**, v nichž jsou uloženy **images** (podtrhla R. L.) příběhů, kultur, zkušeností.“³⁵⁾ Architektura města chápána tedy jako kulisa **divadla paměti**, místo paměti. Z palimpsestu Benátek již Wagner i jeho hudba vystupují.

Výše jsme již upozornili na to, že Visconti se ve svém pojetí titulní postavy částečně opíral o biografii G. Mahlera. Konstatovali jsme rovněž, že Mann tyto vztahy (signalizované ostatně již křestním jménem Gustav) nijak nepopíral. Novější studie však přesvědčivě dokázaly, že stejně důležitým reálným „modelem“ pro postavu Aschenbacha byl právě Wagner.³⁶⁾ Mannovým pramenem tu byla Wagnerova autobiografie *Mein Leben*, která vyšla v roce 1911, tedy v době, kdy vznikala *Smrt v Benátkách*. Z autobiografických fakt se tu nutně připomínají především: Wagnerova cesta do Benátek z Curychu v létě 1858 (a to za okolností, jež mohou v mnohém upomínat na Aschenbachovu osudovou cestu-**útěk**), skutečnost, že právě v Benátkách toho léta Wagner složil uhrančivou hudbu druhého dějství Tristana a Isoldy, a konečně skladatelova smrt v Palazzo Vendramin,

35) Renate Lachmannová, *Paměť a literatura*. „Česká literatura“ 42, 1994, č. 1, s. 8 – 9.

36) Srov. Werner Vordtriede, *Richard Wagners Tod in Venedig*. „Euphorion“ 52, 1958, s. 378 – 396. Reálným „modelem“ pro titulního hrdinu byl ovšemže i sám autor a pro čtenáře obeznámeného alespoň se základními fakty Mannova života je obraz Gustava von Aschenbacha ironickým a tragickým autopor-trétem Mannovým.

která byla jistě jednou z nejpověstnějších smrtí v Benátkách v 19. století. Ale mnohem důležitější než naznačené paralely mezi Wagnerem a Mannovým literárním hrdinou jsou ovšem hlubší souvislosti mezi Mannovou novelou a světem Wagnerových hudebních dram. Především se tu nabízejí relace mezi chorobně vzrušenou a beznadějnou touhou Aschenbacha a Wagnerovými tragickými hrdiny, kteří trpí a umírají pro lásku: Brünnhildou a její **Liebestod** v Soumraku bohů a Tristanem a Isoldou. Ačkoli Aschenbach nevy-pije nápoj lásky tak jako Tristan a Isolda, od okamžiku, kdy podléhá svému citu k Tadzio-vi, je stejně beznadějně a zoufale opit touhou, jež ho ovládá stejně osudovým způsobem. Jako Tristan a Isolda i Aschenbach propadá „zakázanému“ citu, je nucen hledat temno-tu a úkryt a podobně jako Wagnerovi milenci i on dospívá k **touze po smrti**. To, co v Mannově novele zůstává pouze skryto, i když je to někdy výrazně signalizováno³⁷⁾, v její filmové podobě se **odkrývá**. Podobně jako Wagnerův Tristan i Viscontiho *Smrt* začíná na lodi a končí milencovou smrtí na břehu moře. Svět Viscontiho filmu je stejně jako svět Tristanův smrtí prostoupený a po smrti toužící: *Smrt v Benátkách* je svým etickým pesimismem i hudební myšlenkovou stavbou hluboce spřízněna s partiturou Tristana, jehož vznešeně morbidní a erotická atmosféra i nálada rozkladu je – jak jsme již nazna-čili – zase nemyslitelná bez Schopenhauerovy filosofie, v níž láska nebo jen milostná touha nahrazuje vůli žít a smrt lásku nehubí, ale umocňuje, neboť osvobozuje od živo-ta s jeho utrpením a otevírá bránu k věčné noci, v níž zmučené duše milenců se mohou rozplynout a – **splynout**. Tato jubilace noci a smrti v Tristanovi je však znovu a přede-vším výsostně romantická a odkazuje až k Novalisovi, který píše: „Ve smrti je láska nejsladší. Pro milujícího je smrt svatební nocí, tajemstvím sladkých mystérií.“ A ve slav-ných Hymnech noci si zoufá: „Musí pokaždé přijít opět ráno?“ Není snad i Aschenbach tím romantickým zasvěcencem noci, tristanovským šilencem z lásky, jehož duše zakouší nejen „smilství a běsnění zániku“, ale obětuje z lásky své vědění, nachází – podobně jako Brünnhilda – v okamžiku smrti vědění nejvyšší: „Truchlící lásky strážení nejhlubší mé oči otevřela.“ Avšak pokaždé musí přijít ráno: na obzoru nad mořem vychází slunce a gesto Tadziovo, které k němu ukazuje, je definitivní i vykupující. Je čas: „Kdo miloval a za-hlédl noc smrti a její slastné tajemství, tomu v zaslepení světlem zbyla jediná touha, tou-ha vejít v posvátnou noc, věčnou, pravdivou, sjednocující...“ (T. Mann, *Tristan*, s. 55.) V okamžiku, kdy se černá loď, na jejíž palubě Aschenbach připlouvá do Benátek, natá-čí bokem s výrazným bílým nápisem **Esmeralda**, pro „kompetentního“ recipienta získá-vá celý film ještě další rozměr. Nápis Esmeralda ve funkci signálu intertextových relací tu totiž explicitně odkazuje k jinému Mannovu dílu – Doktoru Faustovi – a jeho hlavní-mu hrdinovi Adrianu Leverkühnovi, který jako geniální hudebník a typický umělec přímo vybízí ke srovnání s Viscontiho Aschenbachem. Především v retrospektivách je možné sledovat mnoho paralel mezi oběma postavami. Připomeňme tu alespoň motiv **přesýpacích hodin**.

37) V této souvislosti je nutné zvlášť upozornit na dvě relace: k básni Theodora Storma *Zur Nacht*, která svým představením smrti jako chlapce, jehož sladce tiché pokynutí odvádí z tohoto světa, nepochybně ovlivnila Manna v koncipování Aschenbachovy smrti; a k básni Tristan Augusta von Platena s důležitým motivem fatálního zaujetí krásou: „Wer die Schönheit angeschaut mit Augen, / Ist dem Tode schon anheimgegeben.“ Srov. William H. Mc CLAIM, *Wagnerian Overtones in Der Tod in Venedig*. „Modern Language Notes“ 79, 1964, s. 494.

Gustav Aschenbach v jedné z úvodních scén filmu otevírá ve svém hotelovém pokoji okenici a hledí na pláž. Dokonce i z pohledu zezadu je zřejmý jeho neklid a rozrušení. Vzápětí ho ve filmu poprvé užitá retrospektiva ukazuje, jak leží na pohovce ošetřován doktorem. Ten se pak obrací k Aschenbachovu příteli Alfriedovi, aby mu sdělil, jak vážné je Gustavovo onemocnění, a důrazně ho upozornil, že pacient musí dodržovat úplný klid. Stříhem jsme opět v témže pokoji a kamera se vzdaluje od Alfrieda hrajícího slabě na klavír k Aschenbachovi, který sedí na pohovce, nervózně kouří cigaretu a začíná hovořit o přesýpacích hodinách stojících vedle velikonočních lilií na desce klavíru.³⁸⁾ Vzpomíná si, že takové mívali i v domě jeho otce a pokračuje: „Otvor, kterým se sype písek, je tak jemný, že hladina v baňce nahoře jako by se nehýbala... Jako by písek propadl až na poslední chvíli. Ale než se to stane, nepřemýšlíme o tom. Až do poslední chvíle... Dokud nevypřší čas... Dokud už není kdy o tom přemýšlet.“ Když skončí, je chorobně rozčílený a bolestný výraz v jeho tváři svědčí o nesmírném vyčerpání. Aschenbachův monolog kombinuje prvky ze Smrti v Benátkách i z Doktora Fausta. V novele jsou přesýpací hodiny představeny v závěru scény vystoupení pouličních zpěváků, z nichž jeden plní funkci posledního z poslů smrti: „Noc postupovala, čas se rozpadal. V domě rodičů měli před mnoha lety přesýpací hodiny – Aschenbach najednou před sebou zase viděl ten křehounký důležitý přístroj, jako by stál před ním. Neslyšně a jemňounce řinul se rezavě zbarvený písek skleněným zúženým hrdlem, v horní dutině už písek docházel, proto se tam vytvořil malý, dravý vír.“ (s. 171) Přesýpací hodiny tu plní funkci tradičního **symbolu smrti**, připomínky pomínutelnosti a plynutí času. Tento symbolický význam je pro diváka ovšem dešifrovatelný i bez toho, že by si tento motiv spojil s příslušným motivem v Mannově předloze.

Jinak je tomu ale s relací, která tento motiv váže s Mannovým Doktorem Faustem, neboť zde přesýpací hodiny „Melancholie“ (odkaz k proslulé rytině Albrechta Dürera) plní zároveň funkci **děbelského leitmotivu**. V XXV. kapitole, která představuje syžetový vrchol i obrat v románu, se odehrává Adrianův rozhovor s ďáblem, během něhož ďábel hudebníkovi nabízí čas, dvacet čtyři let tvořivých sil k tomu, aby mohl stvořit díla, která by znamenala překonání stagnace v dějinách evropské hudby, přelomová díla odvážně nových tvarů – atonální, disharmonická. Právě v ďáblově nabídce času se objevuje motiv přesýpacích hodin: „... čas, to je to nejlepší, to je prapodstata, již darováváme, a naším darem jsou přesýpací hodiny – jak jemný je průsmyk ten, jímž prokluzuje rudý písek, jak teninký je ten řinoucí se čůrek, zrak takměř nepostřehne, že v hoření baňce ho ubývá, teprve zcela ke konci, to již zdá se řinouti v hrubém pospěchu a taktéž v pospěchu dolů pak veškeren propadnouti – ale to je ještě kdesi ve hvězdách, kdyžť hrdélko je tak úzké, ani nestojí to za řeč a za pomyšlení. Jenže přesýpací hodiny již jsou nastaveny, že písek již počal se řinouti...“ (s. 238)

Viděli jsme již, že Aschenbach ve své vzpomínce volně parafrázuje ďáblovu řeč. S jedním podstatným rozdílem: když ďábel Adrianovi říká, že „hodiny přesýpací již jsou na-

38) Lilie tu mají nejspíše symbolizovat smrt. Z dalších květin, jimiž je pokoj vyzdoben, zaujmou ještě kosatce, jejichž latinský název *iris* odkazuje k bohyni Iridě, která byla – stejně jako Hermes (!) – zobrazována s caduceem.

staveny a písek rudý již počal řinout se uzoulinkou tou průlinou“, okamžitě ubezpečuje, že „teprve právě počal“ a „v baňce dolení dosud nenahromaděno není takměř nic, u srovnání s tím, co pěchuje se v hoření – dáváme ti čas, hojně času, jehož konce nedohlédnout a zholá naň není potřebno ni pomýšlet, dlouho ještě ne...“ (s. 241) Aschenbachova závěrečná slova i chorobný neklid v zmiňované scéně však svědčí o tom, že pro něj téma smrti, resp. zasvěcení, předurčení smrti je již bolestně aktuální.

Jako vzor pro postavu Adriana Leverkühna posloužil Mannovi již několikrát připomenutý Friedrich Nietzsche. O své umělecké metodě, kterou označoval jako metodu montáže, Mann později napsal: „Je tu prolnutí Leverkühnovy tragédie s tragédií Nietzsche, jehož jméno se v celé knize **záměrně** (podtrhl P. M.) neuvádí právě proto, že na jeho místo byl dosazen euforický hudebník, takže se už ani **nesmí objevit** (podtrhl P. M.).“³⁹⁾ Přitom je Nietzsche v románu „přítomen“ stále: provází Adriana od let mladosti v Kaisersaschernu, v jehož rysech ještě středověkých a protestantské atmosféře můžeme rozpoznat kontury Naumburgu, kde strávil mládí Nietzsche, až po poslední chvíle, kdy tvář umírajícího skladatele nabývá rysů „Ecce homo“. Právě z knihy Ecce homo pocházejí myšlenky o inspiraci, které parafrázuje ďábel při svém vystoupení. Je pozoruhodné, že nejexplicitnější odkaz k Mannovu Doktoru Faustovi – totiž Aschenbachova návštěva v bordelu, která se „kompetentnímu“ divákovi-čtenáři spojuje s Leverkühnovou návštěvou lipského a především pak bratislavského bordelu (intertextové relace tu opět signalizuje jméno prostitutky: Esmeralda) – odkazuje na Nietzscheův identický zážitek z kolínského veřejného domu. Když v roce 1865 podnikl mladý Friedrich Nietzsche výlet do Kolína, zavedl ho člověk, kterého si najal jako průvodce městem, na večer do „domu rozkoše“, odkud Nietzsche nejprve prchá (podobně jako Adrian), ale o rok později se na toto místo vrací a přivodí si syfilitickou nákazu. Se svým zážitkem se pak svěřil příteli Paulu Deussenovi v listě psaném lutherovskou němčinou (Leverkühnův dopis Zeitblomovi je jeho parafrází). Nakolik bylo nakažení úmyslné a záměrné nelze posoudit, příznačné ovšem je, že Mann si v práci H. W. Branna Nietzsche a ženy zaškrtil právě to místo, kde se tvrdí, že se filosof nakazil **úmyslně**. Podle Manna se jak Nietzsche, tak Leverkühn vědomě vydávají všanc „moci démonů“ a po období extrémního vystupňování své umělecké existence a intenzivní tvůrčí práce končí život ochromení paralýzou a duševní chorobou.⁴⁰⁾

Do filmu Aschenbachova návštěva bordelu vstupuje ve formě retrospektivy, jejíž drsnou „předehru“ tvoří Tadziovo brnkání Beethovenovy Für Elise v hale hotelu.⁴¹⁾ Důležité je i to, že Tadziova hra ve zvukové stopě ostře přerušuje již zmiňovanou pasáž z Mahle-

39) Thomas M a n n, *Jak jsem psal...*, s. 27.

40) Hanuš K a r l a c h, *Mannovo dílo nejmilejší – zdroje, obrysy, geneze*. Doslov ke knize Thomas M a n n, *Doktor Faustus*. Praha 1986.

41) Není nezajímavé připomenout, jak důležitou roli hraje právě Beethovenova hudba v Doktoru Faustovi: jsou jí věnovány celé stránky quasi-muzikologických analýz (jejich předmětem jsou například Beethovenova klavírní sonáta c moll, op. 111 nebo smyčcový kvartet a moll, op. 132), ale především představuje humanistické poselství Beethovenovy hudby protíváhu ďábelské hudbě Adriana Leverkühna, který komponuje svou „chmurnou báseň v tónech“ – kantátu Doktora Fausta nařikání, v níž artikuluje nejhlubší smutek a nejvyšší zoufalství – jako „protipól v nejtrudnějším smyslu slova“ k Beethovenově IX. symfonii. V tom, jakou roli přisoudil Beethovenově hudbě ve svém filmu Visconti nelze nevidět výraz jeho ironického pesimismu i potvrzení Mannova názoru o dvojznačnosti hudby.

rovy III. symfonie, v níž skladatel užil slova ze Zarathustrovy Mittersnachtslied a která označuje syžetový i náladový přelom filmu. Po Tadziově znovu vyzývavém pohledu se rozrušený Aschenbach obrací na přítomného hotelového recepčního a **poprvé** klade přímou otázku týkající se **nákazy**, která se šíří ve městě: „Proč nepíšou v novinách o tom, co se tu děje? Dokonce i já jsem už slyšel o té nákaze...“ Vyhýbavá odpověď a zjevně lživé ujištění, že jde o holé výmysly, chorobně unaveného Aschenbacha neuspokojí, vyvolávají však – spolu se stále znějící Beethovenovou Für Elise – vzpomínku na návštěvu v bordelu. Retrospektiva začíná příznačně Aschenbachovým obrazem, odrážejícím se ve velkém zrcadle, pod které si vzápětí sedne a s neskrývaným vzrušením sleduje, jak bordelmama oznamuje jeho příchod Esmeraldě, z jejíhož pokoje znějí tóny Beethovenovy Für Elise. Když Aschenbach vstupuje do dveří, Esmeralda dál pokračuje v hraní, pouze dvakrát vyhlédne zpoza zvednuté desky klavíru,⁴²⁾ aby se upřeně zadívala na Aschenbacha, stále ještě stojícího v rozpacích mezi dveřmi. Máme velmi silný pocit, že to není jeho první návštěva u Esmeraldy. Ta konečně přestane hrát, vynechá přitom záměrně několik posledních taktů, mlčky přistoupí těsně k Aschenbachovi, nohou prudce zavře dveře, před zrcadlem si svlékne halenku a pouze ve šněrovačce se znovu obrací k Aschenbachovi a **paží se mu otře o líc**. Ale to je právě to **gesto**, jež osudově uhranulo i Adriana Leverkühna při jeho první (a nedobrovolné) návštěvě bordelu. Vypravěč Zeitblom o tom s rozechvěním referuje: „Viděl jsem, jak prochází jako nějaký slepec nálevnou hostince U čepice v Halle – ten obraz mám nad jiné jasně před sebou –, rovnou ke klavíru, a jak hraje akordy, o nichž měl se sobě odpovídat teprve posléze. Viděl jsem vedle něho onu tuponosku – hetaeram esmeraldam – ty její napudrované oblinky ve španělské šněrovačce – viděl jsem ji, jak nahou paží hladí jeho líce... Celé dny jsem cítil ten dotek jejího těla na vlastní líci, a přitom jsem si byl vědom, ač to ve mně budi- lo odpor, hrůzu, že ten dotek od oné chvíle plane na jeho tváři... Jestliže se mi i jenom trochu podařilo, aby si čtenář učinil obraz o povaze mého přítele, nemůže nepociťovat, jak nepopsatelně hanobivý, ponižující a nebezpečný byl ten dotyk. Že se až dotud žádné ženy nikdy ‚nedotkl‘, tím jsem si byl a jsem si stále skálopevně jist. A nyní se ta ženš- ti- na dotkla jeho – a on uprchl... Hrdopýšnost ducha tu zakusila trauma setkání s bezdu- chým pudem.“ (s. 155) Způsob, jímž prostitutka pohladila Adriana nahou paží po tváři, jej osudově uhranul. Je nucen ji znovu vyhledat. Putuje až do Bratislavy, kam osud mezi- tím zavál tu, „jejíž dotek v sobě nosil“, a přes její varování (**před svým tělem**), vzdor

42) Visconti tu evokuje klavír, na který v Doktoru Faustovi hraje Adrian Leverkühn při své návštěvě nevěst- tince. Ve filmu však na klavír nehraje Aschenbach, ale Esmeralda (resp. Tazio). Je to, jak se domní- váme, znovu jeden z jemných nástrojů Viscontiho ironie, připomeneme-li si, že právě klavír je po- dle Adrianova učitele Kretzschmara „přímým a suverénním reprezentantem hudby jako takové, její **duchovnosti**“ (podtrhl P. M.). **Ironie** bývá někdy charakterizována jako nejosobitější stylistický pro- středek T. Manna a spisovatel sám (ve studii Umění románu) definuje epiku jako apollinské umění, neboť „... Apolón, daleko mířící, je bohem dálky, odstupu, objektivitu, je bohem ironie. Objektivita je iro- nií a epický umělecký duch je duchem ironie“. Jestliže dále epickou ironii definuje jako ironii srdce, las- kavou ironii, jejíž podstatou je slunečně jasný pohled, který nekalí žádný **moralismus** (podtrhl P. M.), chlad, posměch a pohrdání, pak Viscontiho pohled má blíže k ironii subjektivní, romantické, ironii mor- alizujícího odstupu a pohrdavé distance. Viscontiho srdce patří pouze Aschenbachovi. Srov. Nora K r a u s o v á, *Rozprávač a románové kategorie*, s. 65 – 69.



Aschenbachova návštěva nevěstince a setkání s prostitutkou Esmeraldou explicitně odkazuje k Mannovu románu Doktor Faustus a jeho hlavnímu hrdinovi, hudebnímu skladateli Adrianu Leverkühnovi. Odkrývá jak dábelskou, tak tristanovskou dimenzi Aschenbachovy milostné touhy (leitmotiv Hetaery Esmeraldy je jednak znakem zasvěcení ďáblu, jednak je skrytým Mannovým odkazem k Wagnerově opeře Tristan a Isolda).

veškerému nebezpečí odmítá se jí vzdát. V Adrianově činu, ať už byl motivován stravující touhou vlastnit to tělo, před kterým ho sama varovala, nebo byl aktem niterného hnutí, aktem milosti, splynuly – řečeno slovy vypravěče – „ve strašlivou jednotu zážitku láska a jed“.

Leitmotiv Hetaery Esmeraldy v Mannově románu je ovšem i znakem **zasvěcení ďáblu**, který se v „rozhovoru“ s Adrianem sám familiárně představuje jako „Esmeraldin přítel a opatrovatel“ a vysvětluje, že už tehdy zpečetil svou smlouvu s ním: „Tedy pilně a neomylně nastrojili jsme vše tak, abys vběhl nám do náruče; chci říci do náruče mé holčiny, mé Esmeraldy, a abys přivodil sis ji, tu osvícenost řečenou, jež mozku jest afrodisiakem, osvícenost, jíž tak zoufanlivě žádalo si tělo tvé a duše i duch tvůj... My máme spolu kontrakt a obchod – krví stvrdils svou jej a vůči nám se zaslíbil a pokřtěn jsi po našem – toto mé navštívení dotýče se tvé confirmace.“ (s. 261 – 262) Vypravěč Zeitblom s pýchou upozorňuje na svůj objev, že v hudebních dílech jeho přítele Adriana se velmi často vyskytuje základní motivická figura zvláštní **melancholičnosti** h, e, a, e, es, která je zároveň zvukovou šifrou Hetaery Esmeraldy: „... nejdříve se asi vyskytla v možná nejkrásnější Adrianově skladbě, v třinácti brentanovských Zpěvech, vytvořených ještě v Lipsku, v srdceryvné písni: ‚Ó dívko má, jak ty jsi zlá‘, onou základní figurou přímo prostoupené, zejména pak v díle pozdním, kde se tak jedinečně mísí smělost a zoufal-

ství, v „Doktora Fausta naříkání...“ (s. 162) Zde onen symbol písmen, ona figura, ono h e a e es dominuje velice často v melodice i harmonice, „všude tam, kde se mluví **o upsání, o zaslíbení, o krvi stvrzené smlouvě**“ (s. 513, podtrhl P. M.).

Vypravěč Zeitblom však ani netuší, že tato motivická figura, skupina tónů h e a e es, je zároveň Mannovým „citátem“ z Wagnerovy opery *Tristan a Isolda*. Hans Mayer k tomu říká: „Kdo si tyto tóny zahraje tak, jak následují, na klavíru, udiveně se zarazí. Motiv má skutečně ‚zvláště melancholický ráz‘. I když není převzat přesně podle not, postřehneme starý způsob: zádumčivý sólový zpěv anglického rohu z předešlého k třetímu dějství Tristana.“⁴³⁾ Tak tedy znovu Wagner a jeho Tristan! Scéna v nevěstinci se tak stává průsečíkem intertextových odkazů: spojuje Aschenbacha jak s Leverkühnem, tak znovu zprostředkovaně i s Tristanem, ale usouvztažňuje zároveň i Tadzia s Esmeraldou (a šířící se nákazou v Benátkách) a dodává tak Aschenbachovu vztahu k Tadziovi nové rozměry; vztah je určen **fatalitou tristanovské touhy** na straně jedné a **děbelským poku/ou/šením** na straně druhé.

Leverkühnův osud byl zpečetěn jeho návratem do nevěstince a úmyslným nakažením. Aschenbachova návštěva v bordelu tak jednoznačná není. Po onom uhrančivém doteku ve filmu následuje střih a obraz do zrcadla se na sebe dívající Esmeraldy: leží na pohovce s koleny laskávně od sebe a obrací se k Aschenbachovi pohledem, v němž se směšuje pohrdání s (novou?) výzvou. Aschenbach, který se chystá odejít, pokládá na stůl peníze. Esmeralda ho přitom uchopí za ruku tak pevně, že se jí jen s velkým úsilím vyprostí. Když Aschenbach – s výrazem bolestné únavy, utrpení a **ponížení** – konečně opouští nevěstinec, z pokoje Esmeraldy již znovu zaznívá Beethovenova *Für Elise*. Ačkoli je celá scéna ambivalentní, je zřejmé, že Aschenbach tu s velkým úsilím zápasí s pokušením a touhou, kterou v něm dívka vyvolává, a současně prožívá ponížení. Nebo se snad brání něčemu, co po něm Esmeralda žádala? Co znamená ono gesto, kterým jej chtěla zadržet? Je to snaha prostitutky zadržet zákazníka, jehož selhání pokládá za svou vlastní profesinální chybu, nebo popuzená reakce na odmítnutí, které ji pokořuje? Či se snad milovali a ona od něj vyžaduje hlubší **odevzdání**? A kdybychom uvažovali o povaze tohoto odevzdání, museli bychom znovu vzít v úvahu, že v Doktoru Faustovi je Esmeralda jedním z **poslů ďábla**. Aschenbach **poku/ou/šení** odolává, ale vzpomínka na ně odhaluje, jak hluboce jej zasáhlo, osvětluje postupující rozklad Aschenbachovy osobnosti a současně komentuje vztah k Tadziovi v jeho rozpornosti. Fatalita tristanovské touhy i tragika lidského údělu „romantického milence“ Aschenbacha je napovězena. I on nakonec podléhá „paralýze“, vyvolané náhle probuzenými city a touhou, končí v šílenství z lásky, kdy pomatený bloud, bloudě špinavými slepými uličkami páchnoucích Benátek, sleduje svůj nedosažitelný objekt touhy.

Připomeňme zde, že hlavní téma Viscontiho filmů *Posedlost* (*Ossessione*, 1942) a *Vášeň* (*Senso*, 1954), a téma, kterého se alespoň dotýká i ve svých dalších filmech, je destruktivní moc vášně a sexuální touhy ve vztahu ke **zradě**. Aby zesílil toto téma, vytvořil Visconti ve *Smrti* postavu Alfrieda, jehož vztah k Aschenbachovi se proměňuje od zbožné oddanosti a úcty až po kruté týrání v poslední retrospektivě. Téma zrady a **poku/ou/šení** je výrazně exponováno i v retrospektivě z bordelu, především v proměně

43) Tamtéž, s. 201, viz poznámka č. 42.



Aschenbach, vyčerpaný sledováním Tadzia, si v kulisách úzkých uliček páchnoucích a nákazou zasažených Benátek uvědomuje své ztroskotání.

Esmeraldy. Když ji vidíme poprvé, jsme překvapeni její výraznou podobností s Aschenbachovou ženou. Ta je však brzy odhalena jako klam: ušlechtilost ve zjevu Aschenbachovy manželky se proměňuje ve vyzývavou lascivnost u Esmeraldy. Je příznačné, že bordel u Viscontiho je místem **zrcadel** – pokřivujících, matoucích, klamajících. Jako pokušitel a zrádce je charakterizován i Tazio. Viscontiho záměr vystoupí ještě zjevněji, uvědomíme-li si, že Mann vždy zdůrazňuje Taziovu umírněnost; v předloze nikdy není ani jen naznačeno záměrné pokoušení nebo svádění. Mannův ironický pesimismus zdůrazňuje Aschenbachovu vlastní nepravdivost ve vztahu k životu a umění a Aschenbachovu degradaci vidí jako důsledek této nepravdivosti. Visconti naproti tomu dramatizuje nejen Aschenbachovo „spiknutí“ proti sobě samému, ale dává do popředí vystoupit i dalším agentům tohoto spiknutí (s tím koresponduje i výše popsaná dramaturgická funkce hudby).

Touha a smrt

„A přece, jaké je pokušení smrti. Něco nepředstavitelného, co v mysli vyvstává střídavě v podobě touhy a hrůzy.“

(Paul Valéry, Pan Teste)

„Nepřirozenosti, která si uvědomila sebe sama, zbývá už jen touha po nicotě...“

(Friedrich Nietzsche, Nečasové úvahy)

*„V tom rozvolněném příválu a zvučícím hlaholu širošířého světa mám utonout – v té hloubi,
v bezvědomí – jaká slast!“*

(Richard Wagner, Tristan a Isolda)

Bylo by krajně zjednodušující tvrdit na základě naznačených souvislostí, že Aschenbach je Tristan (resp. variantou postavy Tristana) nebo Adrian Leverkühn. Šlo nám pouze o to, upozornit na některé potenciální relace, které mohou odkrýt jisté aspekty Aschenbachova vztahu k Tadziovi, určitou dimenzi jeho existence, neboť ta se od jisté chvíle tímto vztahem stravuje a není pro ni nic mimo tento propastný vztah. Vztah – podobně jako vztah tristanovský – poznamenaný svou beznadějností i vědomím marnosti pozemské lásky na straně jedné a velikostí touhy (o níž Kierkegaard tvrdí, že je pointou existence) na straně druhé. Aschenbach jako přejemnělý estét své doby však není čistým romantickým blouznivcem tristanovského typu. Výmluvná je v tomto směru jeho návštěva v bordelu, která nastoluje i otázky dekadentního estétství, viděného jako protiklad životní síly: vnitřní estetické prožívání život oslabuje a ničí, rozkládá a zpochybňuje životní hodnoty, přirozené city a emoce.

Tristanovská touha po věčné noci smrti, přinášející vykoupení a splynutí milenců, je tu spíše touhou po **nicotě**, sladkém **nebytí**, latentní touhou po sebedestrukci, po propasti. V Aschenbachovi jako by byla zakódována ona Leverkühnova hluboká apriorní nevěra v možnost lidského sblížení a tím i lásky⁴⁴⁾, jako by svou milostnou touhu směřoval právě tam, kde tuší zkroskotání, destrukci a konec. Nietzsche, který v souvislosti s romantikou rozlišoval dva druhy trpících – ty, co trpí přemírou života, a ty, kdo trpí chudobou života – přisuzoval těm druhým mj. touhu po „**vykoupení od sebe sama**“.

Již Aschenbachův příjezd do Benátek ovládá atmosféra obav a úzkosti, jako by tušil, že jej čeká setkání s dosud nepoznaným, pouze tušeným, ale v jeho nitru působícím tajemným a hroživým „světem“, který se jeho racionalita pokusila vytěsnit, odštěpit. Neukojeená a odštěpená archaická touha po spojení s odsunutým elementárním pra-světem, viděným v podstatě jako svět iracionálního žensství, však hrozí opětným vyvřením ve své zničující, destruktivní totalitě. Hrozí ve slabé duši vyvolat nejhlubší konflikty kolem touhy, vášně a žádosti se smrtícími důsledky. Vidíme, že Aschenbachova smrt by mohla být popsána i pomocí Freuda jako uskutečnění podvědomé touhy po smrti. Nicméně skutečnost, že Gustav zůstává ve městě zamořeném epidemií **vědomě** (a toto vědomé je u Viscontiho ještě zdůrazněno), aby mohl být nablízku objektu své milostné touhy, odkazuje – přes své groteskní aspekty – k Wagnerovu Immolierung; a podobně i v poslední scéně můžeme spatřovat variantu Wagnerova Erlösung, třeba se k ní dospívá poněkud neobvyklou cestou.⁴⁵⁾ Mann ve své novele Aschenbacha několikrát označuje jako osamělce. Osamělec je i Aschenbach filmový. A osamělá je i jejich smrt: teprve v ní však oba nacházejí cosi, co jim nebylo přáno žít pozemsky. Ve své smrti nalézají mír a vykoupení. Je to přese všechno ona wagnerovská **Liebestod-Smrt z lásky**.

44) Připomeňme, že jedním z důležitých leitmotivů spoluvytvářejících charakter Adriana v Doktoru Faustovi je motiv **chladu** a podmínkou uzavřené smlouvy s ďáblem je zákaz milovat: „Láska jest ti zapovězena, pokud vřelost podněcuje. Tvůj život budiž studený – pročez nesmíš milovat jediného člověka.“ (s. 263)

45) William H. M c C l a i n, c. d., s. 493.



„Poslední mlčenlivá cesta“, kterou Aschenbach nastoupil již v okamžiku, kdy doplul do Benátek, se uzavřela.

Touha a láska

„A pak vychytralý, do přízně se vmlouvající Sokrates vyřkl slovo nejbystřejší: že člověk, který miluje, je božstější než člověk milovaný, protože v milujícím je Bůh, ale v milovaném ne – vyřkl snad nejněžnější i nejposměšnější myšlenku, kterou si kdy kdo pomyslel, a ze které prýští šelmovství i nejtajnější rozkoš touhy.“

(Thomas Mann, Smrt v Benátkách)

„... jsme jako ženy, neboť vášně je naším povýšením a naší touhou musí zůstat láska...“

(Thomas Mann, Smrt v Benátkách)

V první verzi Wagnerova Tristana a Isoldy se na své cestě za svatým grálem u umírajícího Tristana zastavuje Parsifal, který mu má jako hrdina odříkání a vítěz nad životem pomoci svým soucitem. Tristan jako ten, který se nedokázal zřeknout života a byl jím poražen, tu náhle vstupuje do souvislosti s Amfortasem, potrestaným za „hříšnou“ lásku nezhojitelnou ranou, takže nemůže ani zemřít, ani se uzdravit, může pouze čekat na vy-

koupení, tj. smrt, kterou mu může přinést jedině **chlavec-panic**.⁴⁶⁾ Aschenbach se své smrti beroucí na sebe podobu chlapce-panice dočkal. Smrti jako vykoupení.

„Jsme všichni Amfortas / ve svém zpěvu i ve svém chtění“, napsal ve své básni Amfortas Jaroslav Vrchlický a vyjádřil tak pregnantně propastnost existence moderního člověka stravovaného hlubokým rozporem mezi touhou a vědomím konečného zmaru. Jsme všichni Amfortas, neboť smrtelně ranění nezhojitelnou touhou... Wagner nakonec epizodu s Parsifalem do konečného tvaru Tristana nevčlenil.

PhDr. Petr Málek (1965)

Vystudoval v letech 1983 – 1988 Filozofickou fakultu UK (obor čeština – dějepis). Po absolutoriu pracoval v Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV; nyní odborný asistent na katedře české literatury Filozofické fakulty UK, kde vede semináře literární teorie. Zabývá se problematikou interdisciplinárních relací se zvláštním zřetelem ke vztahům literatury a filmu.

(Adresa: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, nám. Jana Palacha 2, 110 00 Praha 1)

46) Na přímou spojitost mezi Tristanem a Amfortasem poukázal v korespondenci sám Wagner. „Je to těžká věc!“, píše v květnu 1859 z Luzernu uprostřed vyčerpávající práce na třetím dějství Tristana, která mu přinesla nový podnět pro dávno zamýšlenou postavu Amfortase. „Těžká věc! Pomyslete si, proboha, co se tu děje! Náhle se mi vše úžasně vyjasnilo: Amfortas je můj neuvěřitelně vystupňovaný Tristan z třetího dějství.“ Cit. podle Thomas M a n n , *O velikosti a utrpení...*, s. 51.

SUMMARY

VARIATIONS ON THE THEME OF VISCONTI'S
DEATH IN VENICE (2nd VARIANT)

Petr Málek

The study is an attempt to specify the nature of the relation of Visconti's film *Death in Venice* to Mann's work of the same name on which it is based in the context of other literary and musical pretexts which contributed to a no less degree to the constitution of the meaning of the linked film text. In line with tradition, the author starts with an analysis of Mann's novel which is often characterized as mythological: it is entirely perfused by the Hermetic myth which overlaps with the Greek death myth as such. The suspicious, ambivalent and ambiguous Hermes appears here especially in his role of Psychagogue – the conductor of souls to the Underworld. The basic composition principle is the always new and new symbolic anticipation of Aschenbach's death, the leitmotif of the appearance of several messengers of death, among whom the beautiful boy Tadzio is the most dominant. Like Hermes, in Mann's novel, too, death is of an ambivalent nature: death is horror, fear and disgust, and death is beauty. In the final scene, when Aschenbach is dying on the beach, Tadzio, the charming Psychagogue, is the symbol of a death that saves, a death that delivers from the suffering of this Earth.

The author of the study reflects on the manner in which the subject, leaning on the artistically effective ambiguity of the contemporary and mythological plan of meaning, is employed by the director. One of the most striking changes is the transformation of the character of Gustav von Aschenbach from writer to composer, for whom Gustav Mahler (1860 – 1911) served as Visconti's model. Mahler's music (the Adagietto from the Fifth Symphony, passages from the Third and Fourth Symphonies) permeate the whole film and, from the first scenes in which we encounter Aschenbach, the man „fated to die“, on board a ship approaching Venice, the music augments the mood of pathological sensitivity, torpid melancholy and incurable nostalgia. It is the music of longing – expressed also in the Third Symphony in the words of F. Nietzsche (Doch alle Lust will Ewigkeit – / Will tiefe, tiefe Ewigkeit) – a painful longing, in which the desire for attaining beauty and death merges. The conciliatory and delivering aspect of music is reflected also in M. P. Musorgskiy's lullaby which forms a kind of prelude to Aschenbach's death and underlines its mythological meaning, without restriction and generally valid. But music, as Alfried says in Visconti's film, is the most ambiguous of all forms of art, „the ambiguity of music is actually premeditated“. The frivolously deceitful and demonical aspect of music is represented in the film by Franz Lehar's *The Merry Widow*, played by the hotel orchestra, by the sound of the bersaglieri during Aschenbach's arrival in Venice and the ambiguous playing on the piano (Alfried, Tadzio, Esmeralda).

Any comparison of Visconti's film with Mann's novel cannot overlook the fact that Visconti left out the whole Munich exposition, including the symbolical figure of the pilgrim who sparks the yearning in Aschenbach and is the reason why the latter starts his journey. The opening scenes of the film – the ship, „enchanted“ in the awesome, endless wilderness of the sea, rising slowly from the gloom – evoke the ancient Celtic and Germanic idea of the passage to the realm of the dead which leads across the sea. In Greek mythology, too, the passage from the world of the living to the world of the dead is connected with the crossing of water, with Charon ferrying the dead across the River Acheron referred to by the gondolier – one of the messengers of death. Aschenbach's fate is sealed at the moment of his arrival: he set out on a journey at the end of which stands Tadzio with his redeeming gesture of the Psychagogue. Visconti's film, the same as Venice, is embraced by the sea and perfused with the „spirit of music“.

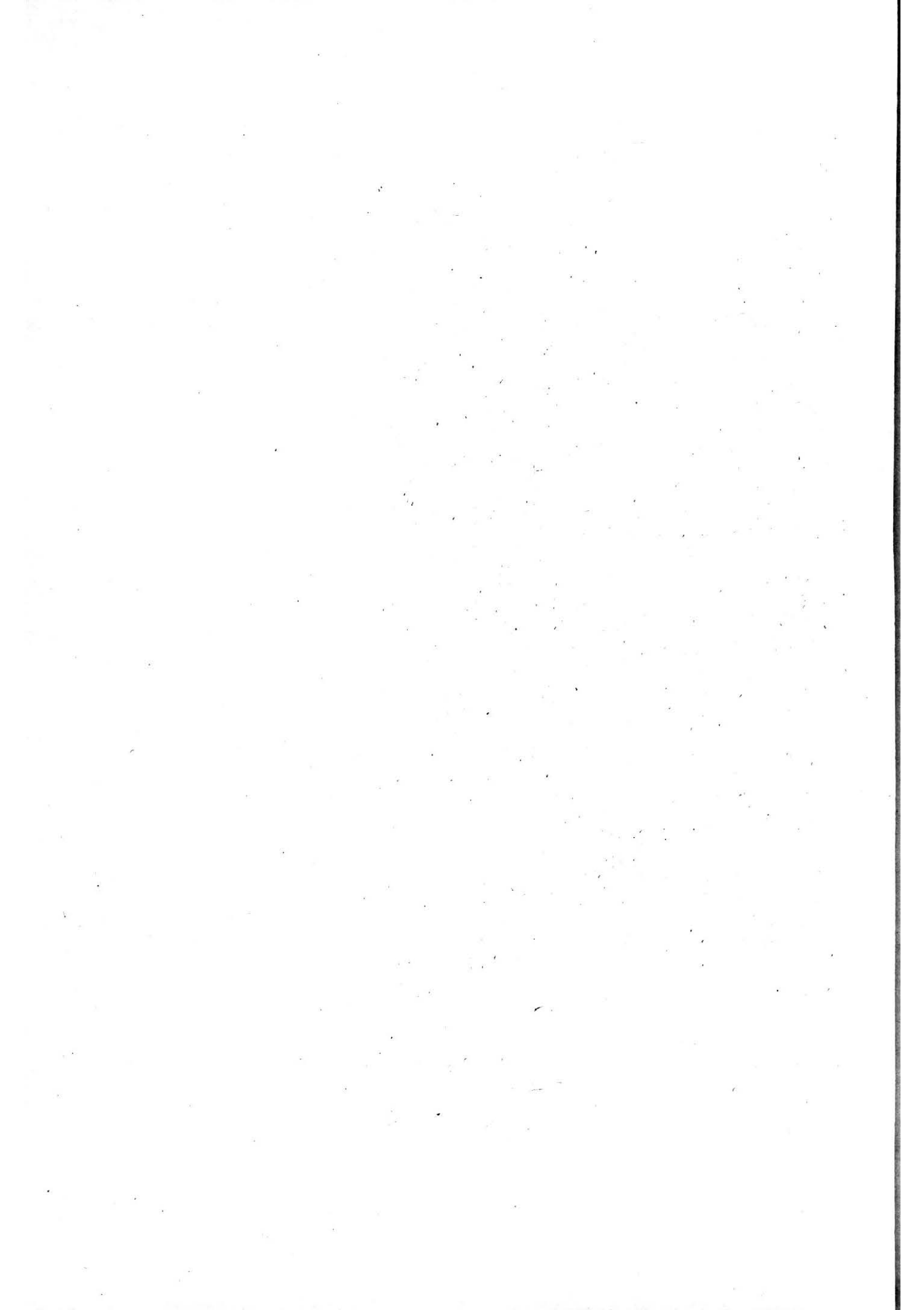
That „spirit of music“, however, is not represented in the film only by the music which comes from the actual sound track. The relationship between *Death in Venice* and music is considerably more complex and multi-form; Visconti was no doubt inspired by Mann, in whose works music was a metaphor expressing the antithesis between the spirit and life, intellect and will, becoming a „paradigm“ for something more general, a means of expressing „the situation of art as such, the situation of culture, or even man, the spirit itself in our out and out critical epoch“ (T. Mann). The name Esmeralda on the port of the ship on which Aschenbach

sails to Venice, has the function of a signal of intertextual relations: it refers explicitly to Mann's novel *Doktor Faustus* and its main protagonist, Adrian Leverkühn, as a musical genius and typical artist, offers a comparison with Visconti's *Aschenbach*. In retrospect it is possible to trace many parallels: the essay on the one hand follows the motif of the hour-glass, which in *Doktor Faustus* plays the role of a diabolic leitmotif, mainly, however, focuses interest on Aschenbach's visit to a brothel, which in the mind of the „competent“ viewer- reader is associated with Leverkühn's visits to brothels in Leipzig and Bratislava (the intertextual relations are once again signalized by the name of the prostitute Esmeralda) and that refers to an identical experience of Friedrich Nietzsche in a brothel in Cologne. The leitmotif of Hetaera Esmeralda in Mann's novel is on the one hand a sign of initiation to the devil, on the other hand the motivational figure, the group of tones h e a e es, i. e. the musical cipher of Hetaera Esmeralda in many Adrian's works, is Mann's „quotation“ from Wagner's opera *Tristan and Isolde*.

Wagner and his music also stand out from the palimpsest of Venice: this is where the music for the second act of *Tristan* was composed, and this is also where Wagner died in 1883. Even more important however are the relations between the pathologically excited and hopeless desire of Aschenbach's and Wagner's tragic heroes who suffer and die for love: Brünhild and her Liebestod in *The Twilight of the Gods*, and *Tristan and Isolde*. Similarly to Wagner's *Tristan*, Visconti's *Death in Venice* also starts on board a ship and ends with the lover dying on the shore. Although Aschenbach does not drink a love potion like *Tristan and Isolde*, from the moment he first succumbs to his infatuation with Tadzio, he is intoxicated with desire in the same hopeless and desperate way, a desire which controls him in the same fatal manner and, like Wagner's lovers, he, too, arrives at a stage of longing for death. The world of Visconti's film, like *Tristan's* world, is permeated with death and is desirous of death: by its ethical pessimism and musical ideological structure, *Death in Venice* has a profound affinity with the score of *Tristan*, whose stately morbid and erotic atmosphere as well as mood of decay would be unthinkable without Schopenhauer's philosophy in which love, or even mere desire, substitutes the will to live, and death does not kill love but empowers it, since death liberates love from life with its suffering, and opens the gate to eternal night.

The indicated intertextual relations link Visconti's *Death in Venice* with Mann's *Doktor Faustus* (Aschenbach is put in relation to Leverkühn, Tadzio to Esmeralda), and in a mediated way also with Wagner's *Tristan and Isolde*. Aschenbach's relation to Tadzio thus acquires both a diabolic dimension (unlike his model, Visconti emphasizes enticement and temptation by Tadzio) as well as a Tristanian one: the „romantic lover“ Aschenbach succumbs fatally to his infatuation and finds redemption only in death; in spite of all the erotic irony it is still the same Wagnerian Liebestod – Dying of Love.

Translated by Nad'a Abdallaová



Články

Pojem virtuozity kameramanské práce

(habilitační přednáška)

Kinematografie přišla před sto lety na svět ve své nahé technické podobě jako přichází na svět člověk ve své nahé biologické podobě. Disponovala **novým** zobrazováním nevyhnutelně zahrnujícím fenomén času a současně neodlučitelným od zrakem vnímané reality.

Tato technická novinka nám zanechala prvá zobrazení, v nichž význam zobrazených objektů nebyl způsobem zobrazení podstatně modifikován. První záběry byly něčím jako je sdělení informativního obsahu. Vývoj a proměnu takového sdělování např. do podoby krásného písemnictví – následovala i kinematografie. V průběhu prvního století existence stala se kinematografie kultivovaným médiem využívaným k prezentaci dějů dramatické povahy, jindy zase k prezentaci útvarů specifické vizuální poezie (Godfrey Reggio). Zůstala však kinematografií, a abychom se vyjádřili poeticky: obalila se květem interpretační bohatosti, interpretačních odstínů i půvabů.

Podstatná část těchto interpretačních možností spočívá ve vizuální stránce kinematografie a z této části má nezanedbatelný podíl v rukou kameraman. Jestliže nacházíme kameramanovo místo mezi interprety, přiznáváme mu možnosti modifikovat význam zobrazovaného způsobem zobrazení, podobou zobrazení.

Čím by byla převážná část hudby bez interpretů? Popsaným papírem, pravda tu a tam s hodnotou grafického díla, leč přece jen by byla tichem. Pouhá profesionalita postačí k přečtení notového textu a jeho přeměně ve formu slyšitelnou.

Pouhá profesionalita v kameramanské činnosti spočívá v přesnosti odhadu nezbytné míry práce a času pro získání zobrazení základní kvality. (Analogie s jakoukoliv jinou výrobní činností není nemístná.)

Koncepčnost kameramanské činnosti se svými kalkulacemi s podobou zobrazení, modifikovanou skladebními postupy dosahuje dále. Nemusí být však ještě vrcholem interpretačního výkonu. Sama koncepčnost nepostihuje to podstatné – totiž účín zvoleného koncepčního postupu z hlediska poselství díla.

Teprve pojem **virtuozita** ve smyslu mistrovství kameramanské tvorby, svou schopností zastřešit oba předcházející uvedené pojmy jako komponenty nepostradatelné, zdá se mi vhodný pro označení interpretační kvality, o kterou nám jde. Nenaplníme-li jistou míru pracnosti – a to výkonem práce v příslušném čase, nesplňujeme podmínku profesionality. Také bez koncepčnosti kameramanské činnosti nemůže být ani řeč o virtuozitě.

Při své nedávné habilitační přednášce Věra Chytilová užila pojmy **významové gesto**, **ráz neobvyklosti** a **organizace** obojího do vzájemné korespondence.¹⁾ Vyslovila je jako závažný akcent a mně se to zalíbilo natolik, že to neváhám připomenout v souvislosti s kameramanskou virtuozitou.

Transponujeme-li totiž tyto výstižné pojmy z obecné roviny teorie filmové tvorby do roviny koncepční tvorby kameramanské, jejímž smyslem není reprodukce, nýbrž **obraz** reality, pak významovým gestem rozumíme zobrazení modifikované funkcí zdůraznit význam jevu (objektu) pro naše poselství.

1) Habilitační přednáška Věry Chytilové na Filmové a televizní fakultě AMU dne 23. června 1994.

Slovo **gesto** v nás evokuje sice spíše označení intenzity našeho činu, ale tím je v každém případě zobrazení přinejmenším očištěné od naturální nepřehlednosti, někdy pak energickým důrazem vystupňované v gesto.

Ráz neobvyklosti je pojem zasluhující zvláštní pozornost. Jeho naplňování významnou měrou spočívá v rukou kameramana. Nahlédneme-li pojem v širších souvislostech zobrazování, tedy i **mimo kinematografii** shledáváme, že ráz neobvyklosti je původním i průvodním atributem umění vůbec.

Je-li řeč o umění zobrazujícím zrakem vnímatelnou formou, jsem přesvědčen, že nejvyšší mety lze na tomto poli dosáhnout orientací na sebeuspokojení, vyjádřením **osobní filosofie** spolu s uplatněním **osobního formálního objevu** – a to jak v umění výtvarném, tak v kinematografii.

Umělci zobrazování jsou především vynálezci formy. Formou rozumějme nejen techniku jako je štetcový rukopis, nejen charakter optického podání linie nebo jasové struktury fotografickou cestou, nejen optickou deformaci tvarovou prostřednictvím malby nebo počítače. Formou rozumějme také způsob prezentace osobní filosofie pomocí **deformace vztahové** – a dovolte mi pobavit vás výrazem: **deformace relativity**.

V rukou kameramana jsou (bez použití počítače) jen v malé míře prostředky deformující skutečný tvar. Kromě toho deformace tvaru má zcela nesrovnatelný účinek ve fotografickém a rukodělném zobrazení. Působnost je velmi odlišná. Prostředků deformujících různé **obvyklé relace** nalézáme však v rukou kameramana poměrně více. Kromě velikostních, souvisejících s deformacemi perspektivy zobrazení, jsou v rukou kameramana významné možnosti způsobující deformace světelných, tonálních a barevných relací. (A to ponecháme pro účely této úvahy stranou oblast deformací času a pohybu.)

Užití pojmu **vztahová deformace**, kterou uvažuji jako kategorii formy, má své příčiny. Především je to tušená analogie mezi kinematografickým zobrazováním a onou zvláštní figurativní výtvarnou tvorbou, která v bohaté míře nahrazuje deformace tvarů deformacemi vztahů.

Konkrétně a za všechny, kteří jdou touto cestou, uveďme hluboce duchovní, provokující i moudrou tvorbu Paula Delvauxa. Vedle excitujících relací objektů i jevů jsou tu téměř stále přítomné deformace relací světlotonálních a barevných. Nejsou to jen jeho vlaky a nádraží, telegrafní dráty, kostlivci ve společnosti zasněných žen, průhledy do ulic s kolejiemi i do ideálních krajín, ale především vše to jmenované v imaginárních světelných atmosférách. Totiž to všudypřítomné napětí mezi jevy na obloze a osvětlením krajiny jako reality pozemské, napětí mezi tím, co lze jako možné vidět a co vidět nelze, ač se to jako realita díky způsobu zobrazení prosazuje s mimořádnou energií čisté poezie. Tato napětí objevovaná rukodělnými zobrazovateli po mnohá století až dodnes jsou bohatým odkazem kinematografii. Jakkoliv je kameraman v mnohých ohledech znásilňování optické reality zobrazením bezmocnější, jsou to pro něj nejcennější výzvy k následování ve věci světlotonálních konfliktů či deformací. Díla luministů šestnáctého, sedmnáctého a osmnáctého století (Michelangelo Caravaggio, Georges de la Tour, Gerard van Honthorst, Aert van der Neer²⁾) byla nepochybným a pevným základem pro magickou sílu luministů nového věku (Giorgio Chirico, René Magritte, Paul Delvaux aj.), kteří se svou poetikou světelných jevů často stali velmi inspirativními pro zobrazování kinematografické.³⁾

Pokud se vztahové konflikty týkají oblasti světlotonality, jde o oblast skladebných postupů, jež má v rukou především kameraman. Pokud jde o vztahové konflikty týkající se hmotné náplně reality

2) Specialista na soumravné a noční exteriéry: buďto v měsíčním světle, nebo v hladině kanálů násobném světle požáru – to když občas ve starém Holandsku vzplanul kostel.

3) Ze surrealistů k nim nepatří mistři tvarových metamorfóz z rodu Salvadora Dalího – ti se dotýkají kinematografie skrze computerové metamorfózy, skrze virtuální realitu, která se hlásí o slovo. (Zatím neříkám bohužel.)

ILUMINACE

Jaromír Šofr: Pojem virtuozity kameramanské práce



Paul Delvaux: Koupající se nymfy (1938)



Paul Delvaux: Sladká noc (1962)

zobrazované kinematograficky, což je především člověk a jeho projevy, pak se ocitáme v oblasti postupů, jimiž disponuje především režisér filmu.

Tvůrčí, tj. koncepční užití filmového střihu umožňuje syntézu specificky kinematografickou, kalkulující s faktorem času a apelující na divákovu paměť. Ta není ničím jiným než jednou z vlastností vědomí, jehož odvrácenou stranou je podvědomí. Jestliže jsou divákovy oči a duch vedeny jistým malířským dílem – např. Paula Delvauxa – od jednoho objektu k druhému a při tomto procesu nastává ono magické jiskření vztahového konfliktu, pak koncepční filmový střih může tuto kvalitu vnímání generovat v kinematografii.

Jde pouze o využití třetí dimenze kinematografického zobrazení – času. Možnost kalkulace se vztahovým konfliktem působí v naznačeném třírozměrném prostoru kinematografického zobrazování jako významný princip.

Tolik tedy k vratké chůzi po tenkém ledě analogie mezi kinematografickým zobrazováním a zobrazováním výtvarnými technikami, ale hlavně zpětně k pojmům významové gesto a ráz neobvyklosti v kinematografii.

Ráz neobvyklosti je pojem, který nás může vést jak ke správným, tak i k pochybným soudům o kameramanské virtuozi. Ráz neobvyklosti může být totiž kameramanským zobrazováním zcela naplněn a navzdory tomu nemusí být tato práce vůbec označitelná jako virtuózní. Jsem toho názoru, že mírou virtuozy kameramanské práce je její potence sloužit poselství kinematografického díla způsobem zobrazení.

Jaromír Šofr

O umanutosti v tvorbě se zvláštním zřetelem ke kinematografii, o roli náhody ve výtvarném a kinematografickém zobrazování

(habilitační přednáška)

Umanutost, nekonformnost, nepoddajnost mohou patřit k ctnostem výtvarného umělce – až k jisté hranici. Umanutost tvůrce filmu, až na nepatrné výjimky, představuje démona mnohem zhoubnějšího. Je to dáno povahou média (sdělovacího systému): Zatímco autor pracující s výtvarnými zobrazovacími prostředky ke vzniku díla realitu bezprostředně nepotřebuje, autor díla kinematografického (vyjma tvorby animované apod.) se bez ní neobejde.

Z této tíživé závislosti autorů filmu na realitě plynou pro jejich chování určité závazky. V okamžiku zobrazování se realita nebude projevat přesně v intencích autora, ale vždy více nebo méně po svém. Nebude-li se chovat přesně v intencích výtvarníka hmota jeho obrazu, lze ji relativně bez časového omezení autorsky korigovat až k uspokojení. Možnosti korekcí, kterými disponují autoři filmového zobrazení nejsou zdaleka tak široké a už vůbec ne bez časového omezení. Poměrná snadnost daná technickým automatismem kinematografického záznamu reality si totiž vybírá svou daň od tvůrce tím, že si vynucuje jeho toleranci k tomu, co mu bude poskytnuto, nebo odepráno. Zkušený autor tvořící v tomto médiu zná cenu pokory. (Pravda, je tu možnost opakování – ne však neomezená – a to nejen z důvodů výrobních nebo ekonomických.)

Autor kinematografického díla si musí být vědom, s kolika velmi delikátními komponentami pracuje. Některé mohou být tak křehké, například herecký projev (zvláště u neherce), že osvětlená úvaha kdy a jak „přitlačit na pilu“, anebo moudře ustoupit k technice lehké ruky rozhodne o zisku nebo totální ztrátě. Zdá se tedy, že v kinematografii bývá často hranice mezi ziskem a prohrou totožná s hranicí mezi umanutostí a technikou lehké ruky. Jejich správná volba v detailu i v celé ploše díla bývá pak mírou talentu autora. Můžeme jmenovat mistry preferující jak tu, tak onu techniku.

Kameraman je ve zvláštním postavení. Buď přesvědčí režiséra o přínosnosti svého požadavku v daném okamžiku, vyžaduje-li to čas nebo jisté omezení, anebo se musí se svým nápadem rozloučit. Zcela teoreticky a jen zčásti prakticky může kameraman pracovat úporně a nekompromisně a současně nenápadně. To je režiséřský sen.

Myslím, že utkání s realitou, které jsem nastínil, je pro kinematografické zobrazování specifické a že pomínutím tohoto aspektu v úvahách o případných analogiích kinematografického a výtvarného zobrazování bychom zanedbali něco důležitého.

Technika lehké ruky má svou analogii ve sféře výtvarné. Proti úpornosti tvorby byly převážně v našem století vymyšleny tvůrčí manévry: mnohé jsou nácvikem tvorby zcela volnou rukou, nácvikem vyřazení racionality z procesu. Ve výtvarném umění se prostě přenechá vedoucí role ve vývoji díla tomu, co právě vzniká. Dílo tak tvoří sebe samo – autor jen fyzicky pomáhá jeho růstu. Ovšem projevy kresebného automatismu, jakkoliv se vzpírají pomyšlení na apriorní koncepci, jsou pořád ještě alespoň procesně tvorbou.

Naše století vidím jako výjimečné jiným fenoménem – a tím je přijatelnost generované, provokované náhody v tvorbě, které se vychází vsříč technikami nebo praktikami, které by jinak měly pro tvorbu jen malý význam. Zdá se mi, že svou roli tu často hraje i morální aspekt. Víme totiž, že tak zvaní staří mistři ne tak dávno renesance v Itálii, znali ony liniové i valérové struktury vzniklé například otiskem houby mrštěné na zeď. Inspirativní hodnota podobných obrazců neunikla jejich pozornosti. Uvědomili si podivuhodnou schopnost lidského zrakového aparátu různě číst, různě individuálně interpretovat zmíněné náhodné liniové i valérové struktury. Tvorbu obrazu však patrně příliš spojovali s vlastní představou koncepční rukodělné práce, takže ponechali ony struktury vzniklé jinými praktikami jejich osudu. Tento osud je dnes znám. Duch náhody iniciované akčními praktikami se dočkal v našem století křidel a dočkal se i potlesku. Roztleskal pochopitelně obec obchodníků i snobů, kterou roztleskávala v minulých stoletích tvorba obrazů „jako živých“. Důležité však je, že se významu divácké individuální interpretace zobrazení (jako spolutvorby čtením) dostalo takové podpory, že se jev náhody dočkal glorifikace dříve nepoznané.

Těmito trendy v zobrazování nezůstalo nedotčeno zobrazování kinematografické. Mnohé optické jevy v ploše obrazu, považované v minulosti kinematografie za technické závady, kterým nutno starostlivě předcházet, se pod zmíněným tlakem názorových změn a za přispění jisté glorifikace náhody – proměnily v **efekty z arzenálu skladebných postupů**! Myslím, že je to pozitivní jev – alespoň v rukou soudného tvůrce s citem pro funkčnost.

Konkrétně mám zde na mysli například všechny druhy optických závojų – zvláště lokálních světelných útvarů směrového charakteru i podoby obláčků či hvězdic v ploše obrazu. Nejčastěji jsou způsobeny silným světelným zdrojem ať již přítomným v prostoru zobrazení, nebo ležícím v jeho blízkosti. S podobným zdrojem se optika nevyrovná bez vzniku právě popsaného úkazu. Jakkoliv je jeho generování snadné, umístění v ploše obrazu, intenzita a hlavně pohyb těchto světelných útvarů při měnícím se stanovišti kamery není o nic ovladatelnější než linie a šíře stopy barevného proudu, který na plochu svého obrazu vyléval Jackson Pollock. To je jeden příklad z oblasti světlotonality filmového obrazu. Kolik dalších nahodilostí pozitivního nebo negativního účinku vznikne například v oblasti obrazové kinetiky složením komplikovaného pohybu objektu spolu s komplikovaným vedením pohybu kamery v prostoru?! Jsou filmoví tvůrci, kteří i z nekontrolova-

ných pohybů kamery budují specifickou řeč, jež jim slouží jako soubor znaků k prezentaci dalších významů situace, jejího emotivního účinku ba i nitra postav. V právě uvedeném smyslu může být přiznán jistý vliv výtvarného zobrazování na zobrazování kinematografické. Jsou to vlivy gesta příznačného pro energický abstraktní expresionismus. Vždy musíme ovšem být pozornými soudci, zda při filmovém zobrazování tímto způsobem nejde jen o lacinou metodu znervózňování.

Další vlivy jsou patrné v oblasti koloristické – například odklon od filmové technického naturalismu směrem k barevné expresi. Vyžaduje to ovšem značné koncepční úsilí. I zde se mi zdá výstižný výraz **gesto** – vždyť zásah do koloritu obrazu musí být prosazován s velkou energií a přesvědčením kameramana. Nemůže to být jenom „trylek“ nebo „obal“ kolem původního tónu, ale úder do několika kláves barevné klaviatury současně. Tak se gesto prosadí jako záměrná deformace koloritu zobrazení, nejen jako drobná deviace, kterou lze přičíst prostě jen vrtochům techniky.¹⁾

Zbývá shrnout míru souvislostí mezi zobrazováním výtvarnými technikami a zobrazováním kinematografickým, které se mnohým po léta velmi problematicky jeví jako blízké. Soudím, že tyto souvislosti bývají přinejmenším zjednodušovány a jeví-li se tu možnost mluvit o příbuznosti těchto sdělovacích systémů, nejde o příbuznost bližší, než je příbuznost malin a okurek. Rozhodně není radno spoléhat na iluzi, že když se sdělovací systém obrací k témuž receptoru, v tomto případě zrakovému aparátu, je tím již splněna podmínka analogie. Uvažme jen mluvenou řeč a hudbu, které se obě obracejí k aparátu sluchovému, mají dokonce společný rozměr, tj. měřitelný čas, a nahlédneme, že snad kromě speciálního studijního zaměření Leoše Janáčka na rytmické a intonační ekvivalenty hudební a větné, další traktáty o souvislostech patrně nepřibývají.

Jsou tu ovšem nepopíratelné širší souvislosti, zkoumatelné skrze autorské osobnosti a vyjádřitelné mírou jejich kulturnosti, senzitivity, mnohostrannosti: Uvažme transformovatelnost zdrojů emocí. Vyjádřili ji samotní umělci, kteří mnohokrát v dějinách promluvili o svém přístupu k vlastní tvorbě, ať vyzváni, anebo z vnitřní potřeby. Promluvili hudebníci, výtvarníci snad ještě častěji. Zdá se nám méně důležité, aby promluvili sami filmaři. Měli-li by tito k ilustraci svého díla dodávat tolik, zač jsme vděční prvým uvedeným, nebyli by to tak zcela lidé na svých místech. Filmové médium je průzračnější, lidovější. Interpretaci filmového díla vlastními slovy autora pociťujeme častěji jako nadbytečnou – ovšem transformovatelnost zdrojů emocí a jejich zhodnocování tvorbou platí pro autorské osobnosti kinematografie ve stejné míře.

Kinematografie v průběhu svých dějin osciluje okolo silné motivace autorů – být pochopitelný a srozumitelný ihned. Vzhledem k efektu dopadu ve sféře distribuce a vzhledem k nákladnosti i průmyslovosti vzniku filmu to lze pochopit. Je však nutno usilovat o schopnost spravedlivého soudu nad dílem, které okamžité pochopení nejširšímu publiku neumožňuje. Takové příklady nepřestanou vznikat, věnujme jim pozornost, ale buďme spravedliví, budou-li naznačovat, že jsou pouze analogiemi prázdných gest, jaká vznikají i v jiných sdělovacích systémech. Musíme vždy vážit inspirativnost, jedinečnost gesta, jeho další zhodnotitelnost. Hodnotu spójitosti.

Již jsem se zmínil o transformovatelnosti zdrojů emocí. Je to jakási nanejvýš kultivující štafeta kreativních duchů v umění vůbec, která každého, kdo tvoří, propojuje s odkazem všech ostatních, kteří už své řekli, nebo právě vyslovují, v jiných médiích (sdělovacích systémech), pro nás patrně zvláště v těch, která produkují zobrazení. Ale mezi médii (sdělovacími systémy) není hranic, jestliže máme na mysli transformovatelnost zdrojů emocí.

Rozumějme správně. Mám na mysli porozumění hlubokému lidskému prožitku, který vedl k vyjádření (či **objevu** tohoto vyjádření) jiného autora, jindy a jiným médiem. Tak jako láska přesahuje hranici života a smrti, tak také naše porozumění, naše úcta, náš obdiv díla našich kolegů – předchůdců – překonává bariéry generací i věků. Není to nic jiného než štafeta kreativních

1) Ocenil jsem například práci Stuarta Dryburgha ve filmu *Piano* (The Piano; Jane Campion, 1993).

duchů. Pochopím-li smysl této štafety, sloužím-li například filmu, vyjadřuji se – po příslušné transformaci – svým jazykem, svými zcela odlišnými prostředky – nejsem plagiátorem. Pracuji v jiném médiu, sdělovacím systému, ještě přesněji: v audiovizuální systémové kombinaci. Něco tím vzniká navíc.

Nakonec by měl člověk vnímat jako osobní štěstí, byl-li by sám **někým napodoben**. Štěstí tohoto rodu má další dimenzi – když ten **někdo** je slušný člověk a s pokorou tím poslouží pozitivnímu lidskému poselství.

J a r o m í r Š o f r

Jaromír Šofr (1939)

Studoval v letech 1956 – 1961 na katedře filmového a televizního obrazu FAMU. Jako kameraman debutoval filmy *Strop* a *Pytel blech* V. Chytilové. V roce 1965 se prosadil v oblasti celovečerní tvorby filmem Karla Kachyni *Ať žije republika*. Od šedesátých let spolupracuje především s Jiřím Menzlem. Od roku 1985 působí jako učitel na FAMU, kde od roku 1990 vede katedru kamery.

(Adresa: FAMU, Smetanovo nábřeží 2, 110 00 Praha 1)

Poznámka

Oba texty, které zde publikujeme, byly součástí profesorské přednášky Jaromíra Šofra nazvané Pojem virtuozity kameramanské práce. Autor ji proslovil dne 9. prosince 1994 na pražské FAMU a poskytl ji redakci *Iluminace* ke zveřejnění. Profesor Šofr se svou reflexí kameramanské profese stal jedním z mála současných českých filmových tvůrců, kteří se pokoušejí o důslednou (písemnou) formulaci poznatých zákonitostí filmové práce i osobního postoje vůči nim.

M. B.

SUMMARY

THE CONCEPT OF VIRTUOSITY OF CAMERA WORK

ABOUT CREATIVE OBSTINACY WITH REGARD TO FILM, ABOUT THE ROLE OF COINCIDENCE IN THE ART AND FILM PRESENTATION

(The Habilitation Lecture)

Jaromír Šofr

Professionalism in camera work lies in the ability to estimate precisely the necessary amount of work and time needed to achieve a presentation of intended or required quality. The general conception of camera art is embedded in the care dedicated to the global image of the presentation, modified by composition procedures. However, that does not yet capture what is essential – the impact of the selected procedure as far as the message of the work is concerned.

It is only the concept of **virtuosity** – in the sense „mastery of camera art“ – that is capable of covering both earlier concepts: it may be used as an indication of the quality of interpretation we are aiming at. I believe that the measure of the virtuosity of the cameraman's work is only the degree of the support given to the meaning of the whole cinematographic work, its message.

The issue of analogy between cinematographic presentation and presentation using graphic techniques may be viewed from the same angle. What I have in mind are those special graphic works of art that copiously substitute the deformation of shapes by the deformation of relations. In the works of Paul Delvaux, for instance, we find, besides the excitatory relation between objects and phenomena, also deformations of the relation between light-tonality and colour. These are not only his trains and railway stations, telegraph wires, skeletons in the company of dreamy females, vistas to streets with tracks as well as to ideal landscapes, but mainly all this in imaginary, luminous atmospheres, i. e. the omnipresent tension between celestial phenomena and the illuminance of the landscape as the terrestrial reality, the tension between what may be seen because it is possible, and what may not be seen, although it asserts itself as the reality.

Such tensions, revealed over the centuries, are a rich heritage for cinematography. Irrespective of the more limited possibilities of the cameraman to depict optical reality, the mentioned graphic qualities, light-tonal conflicts, or deformations, are the most valuable challenge for the cameraman.

Relational conflicts in the sphere of light-tonality belong to the sphere of composition procedures which are mainly in the hands of the cameraman. Where relational conflicts in the sphere of the material content of reality – that is especially man and his expression – are concerned, there we find ourselves in the sphere of procedures that are mainly the realm of the film director.

The creative employment of film editing allows a specifically cinematographic synthesis, reckoning with the factor of time and appealing to the viewers memory. The viewer's eyes and mind are guided by a certain work of art – e. g. of Paul Delvaux – from one object to another, and it is during this process that the magical sparkling of the relational conflict starts. The employment of the third dimension of cinematographic presentation enters the game: time.

Translated by Naďa Abdallaová

Rozhovor

ROZHOVORY GEORGESE SADOULA
S LOUISEM LUMIÈREM

V Bandolu 24. září 1946

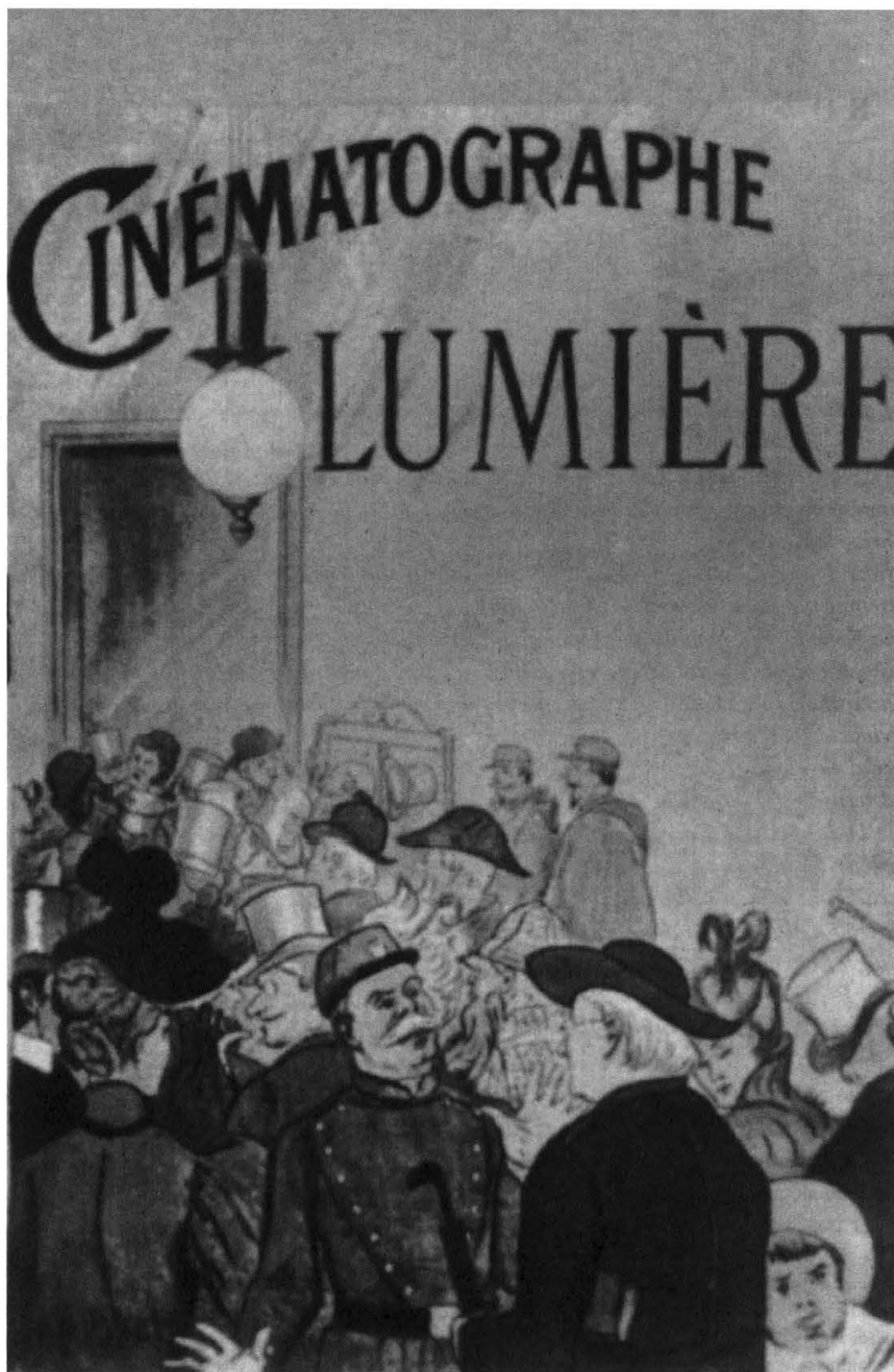
Řidič, který pro mě přijel na bandolské nádraží, mě nyní veze do vily jménem Lumen, stojící uprostřed malého návrší na východní straně nevelkého pozemku. Jsem vyzván, abych přešel do salónu vyzdobeného ohromnými bronzovými sochami: Přede mnou se tyčí nahé ženy, okřídlené symboly věd a řemesel, vojáci ve smrtelném pádu a další sochy, které pan Lumière dostal darem od svých zaměstnanců a různých vědeckých společností. Na terase si hraje malá dívenka.

Vchází Louis Lumière. Je velký, shrbený, tlustý, má buldočí svěšené tváře a špičaté, extrémně dlouhé uši jako Buddha. Na nose má speciální brýle, jejichž jedno sklo je nahrazeno černou kovovou destičkou s malým otvorem uprostřed. Loni byl na operaci se zákalem čočky. Na svých dvaosmdesát let je neobyčejně živý a pozorný. Po celou dobu našeho dlouhého rozhovoru na sobě nedá znát známky únavy, bude duchapřítomný a vždy připravený k odpovědi. Po pár krocích se však snadno zadýchá, protože má slabé srdce. Proto si také nechal do domu zabudovat výtah, který ho každý den sváží do laboratoří, umístěných pod terasou. Nastupujeme do něj a sjíždíme do laboratoří, kde vládne dokonalý pořádek. Zde bude náš rozhovor pokračovat. Poznámky si začínám dělat teprve o několik minut později.

Začali jsme mluvit o slavné větě, která bývá obvykle připisována právě Louisi Lumièrovi a kterou měl údajně říci Mélièsovi v průběhu večera při prvním promítání v Grand Café: „Biograf nemá žádnou budoucnost.“ Tato věta byla později často opakována a překrucována. Při těchto slovech mi Louis Lumière podává výstřížek z časopisu L'Argus, který má předplacen a velmi pečlivě pročítá vše, co se o něm píše.

Prvního představení kinematografu v Grand Café jsem se nezúčastnil. Byl jsem tenkrát v Lyonu. A pokud onoho památného dne 28. prosince 1895 někdo větu „biograf nemá žádnou budoucnost“ Mélièsovi skutečně řekl, musel to být můj otec Antoine Lumière¹⁾. Pokud však jde o mne, ani já tenkrát netušil, že jednou bude kinematograf schopen udržet pozornost diváků na celé hodiny. Já a můj bratr jsme pro slávu kinematografu

1) Podle dopisu Louise Lumièra, který napsal někdy kolem roku 1945 Besseyovi a Lo Ducovi, měl jeho otec říci Mélièsovi toto: „Mladý muži, poděkujte mi. Můj vynález není na prodej, nehledě na to, že byste se akorát tak sám zničil. Nějakou dobu bude atraktivní jako technická zajímavost, ale jinak nemá žádné obchodní využití.“ Tuto větu tedy vyslovil Lumière otec a nikoli Lumière syn, který v Paříži 28. prosince 1895, jak to dokazuje jeho korespondence z té doby, vůbec nebyl (poznámka G. Sadoula).



První plakát na představení kinematografu bratří Lumièrů

v Paříži nemohli udělat nic. Můj otec pak svěřil tento vynález do rukou Clémenta Maurice a získal pro něj pana Lafonta. Byl švagrem otcova přítele a poslance za departement Rhône kapitána Thierse, který byl pravou rukou plukovníka Denfert-Rochereaua, jenž sídlil v Belfortu a často cestoval do Habeše.

Rodiče mého otce zemřeli oba na cholera. Od patnácti let byl sirotek. Dítě si osvojil malíř Auguste Constantin, naučil otce malovat, a on se pak stal malířem vývěsních štítů a dekorátérem nejdříve u jedné velké firmy v Paříži a později v Besançonu. Tam se stal společníkem fotografa jménem Mauroges. Potom se osamostatnil a založil si vlastní fotografický ateliér v ulici des Granges 57 v Besançonu. Tam jsem se narodil já, můj bratr i má starší sestra Jeanne. Po válce v roce 1870 se otec přestěhoval do Lyonu, kde založili firmu společně s fotografem Fatalem. Ateliéry, již neexistující, tehdy sídlily v bývalých obchodech v ulici de la Barre, které pronajímaly řádové sestry ze sirotčince na náměstí Bellecour. Dnes na tomto místě stojí hlavní lyonská pošta.

Otec byl duší „básník“. Jakmile vydělal nějaké peníze, hned je zase utratil. Nesnášel vědu i všechny vědce...

Takže vy a váš bratr jste byli vlastně nepovedení synové!

(Louis Lumière pokračuje, aniž by vzal mou otázku na vědomí.)

Otec byl členem Národní gardy. Měl krásný, silný hlas, a protože život nebyl vždy jednoduchý, občas si přivydělával zpěvem v místním kasinu. Specializoval se na vlastenecké popěvky. Právě zde, v kulisách kasina, poznal lidi jako byli eskamotér Trewey, zpěvák Plessis a jiní umělci, s nimiž se otec hned spřátelil.

Ihned jak se obchody trochu pohnuly, postavil si otec na tomto místě malý dům, aby měl domov pro svůj ateliér. Byla to velice riskantní záležitost, protože pozemek v ulici de la Barre mu nepatřil a mohl být každým dnem vykázán sirotčincem, který pozemek pronajímal. Fotografovalo se vzadu na dvoře před plátnem, které si otec sám namaloval. Otec dělal krásné portréty. Chodilo k nám v té době mnoho umělců i lidí jako Savorgnan de Brazza, Tony Revillon, Inaudi a jiní.

Kolem roku 1878 se začaly ve fotografických časopisech objevovat články o nové metodě založené na želatinové emulzi s bromidem stříbrným. Do této doby byly běžně k dostání zatím jen fotografické desky vyráběné Bernaertem de Gand podle postupu Van Monkhoveny. Můj otec používal tzv. mokré kolódiový proces na deskách, které si připravoval ve své laboratoři v suterénu. Brzy ale pochopil, že budoucnost patří bromidu stříbrnému, a tak se rozhodl, že tento nový postup, popsany ve fotografických časopisech, sám vyzkouší. Recept na bromid stříbrný nebyl ale příliš dokonalý, a vyvolávání trvalo ještě déle než u kolódiového procesu. Všechny otcovy pokusy naprosto zkrachovaly, protože nebyl schopen postupy sám zdokonalit a domyslet. Jak jsem již řekl, otec měl do vědce daleko.

To bylo v době, kdy jsem dokončil školu La Martinière. Do školy jsem začal chodit o něco později než ostatní, protože jsem v mládí trpěl silnými bolestmi hlavy. V La Martinière jsem měl výborné učitele, zvláště pana Tabarauda a Pasquiera. Škola byla na dva roky a druhý rok jsme měli chemii. V hodinách se stále mluvilo jen o Monkhovenových deskách a já se rozhodl, že tento postup zdokonalím. Postup, který jsem vymyslel, měl

odstranit propírání v emulzích, které bylo nutno provádět u všech dosud známých metod. Technické časopisy doporučovaly nanést na desky určité množství kyseliny bromovodíkové. Zkusil jsem to, ale výsledky mne příliš neuspokojily. Potom jsem vyzkoušel amonium a byl s ním spokojen. Když jsem dokončil školu La Martinière, bylo mi šestnáct let, ale kvůli bolestem hlavy jsem se nepřihlásil na Polytechniku. Pamatuji si, že mi otec tehdy odmítl koupit přesné váhy, které jsem potřeboval k vážení dávek, s tím, že mi váhy v kuchyni musí stačit. Chodil jsem tedy vážit k lékárníkovi do sousedství. Po dvou měsících výzkumů jsem vyrobil desku, která se nemusela propírat, a byla mnohem kvalitnější než všechny desky doposud známé. Navíc byla daleko citlivější a měla větší rozlišovací schopnosti než deska Monkhovenova.

Skoro jeden rok jsem pak trávil celé dny v laboratoři v ulici de la Barre a připravoval desky pro otcův fotografický ateliér. Zákazníci si přáli stále častěji fotografie na těchto deskách, až mého otce napadlo, že nechá fotografování a stane se výrobcem fotografického materiálu, který jsem mu já vymyslel. Několik týdnů jsme s otcem strávili hledáním vhodné dílny v okolí Lyonu, kde bychom naši výrobu zřídili. Otec měl vysoké požadavky a vše, co mu lidé nabízeli, odmítal s tím, že je to moc malé. Nakonec se rozhodl pro bývalé kloboučnictví, založené jistým panem Batonem, které ale bylo od roku 1855 prázdné. Byly to dvě prázdné haly s děravou střechou a starou pumpou.

Stěhování všeho zařízení z laboratoře do nové továrny bylo na mně. Bratr se na stěhování nepodílel. Otec prodal svůj fotografický ateliér jednomu výrobcí kočárů a pověřil mého bratra Augusta, aby ho pravidelně informoval o tom, co se v ulici de la Barre děje. Auguste sídlil dva roky v ulici de la Barre, zatímco já pracoval na vybavení továrny. Musel jsem například sestrojít myčky na sklenice i stroje na roztírání emulzí. Moje metoda na získávání kyslíčnicku stříbrného z amonia měla ale tu nevýhodu, že při výrobě vznikaly celé haldy čpavku, což se při průmyslové velkovýrobě ukázalo jako velký problém a velmi ji ztěžovalo.

Nicméně jsem se pustil do výroby s deseti dělníky, kterým jsem osobně šéfoval, a zároveň pokračoval dále v nových pokusech. Tehdy jsem vynalezl postup, který jsem pokřtil pracovním názvem „Modrá nálepka“. Naše finanční situace ale nebyla vůbec růžová. Něco nás stálo zařízení továrny a otec byl zrovna s pasívem 275 000 franků na pokraji úpadku. Nakonec nám jeden starý, puntičkářský notář půjčil 50 000 franků na nové vybavení továrny a další běh podniku. Destičky „Modrá nálepka“ byl skutečný trhák: hned první rok nám vydělaly 500 000 franků. Otec měl ale vžitý velmi zvláštní smysl pro obchod – všechno co vydělal, hned zase utratil. Byl velmi autoritativní. Jednou jsem ho zažil, jak se rozčílil a rozštípal židli...

Když vypršela dohoda o společnosti, kde jsme byli já, můj bratr a otec podílníky, nepovažovali jsme za užitečné ji obnovovat. Otec se přestěhoval do La Ciotat. Začal se věnovat vinařství a utrácel, kde to jen šlo.

Založili jsme novou společnost se vstupním kapitálem tři miliony franků, z nichž ve skutečnosti bylo v hotovosti jen 100 000. Tenkrát jsme peníze na hotovosti nepotřebovali, protože jsme si sami vydělávali dost.

Bratr se mnou sice později v továrně nějakou dobu úřadoval, ale bylo na něm vidět, že ho pronásleduje stále biologie. Určitě víte, že dr. Carrel prováděl své první pokusy se sešíváním ran právě v bratrově laboratoři. Zájem o biologii vnukl mému bratrově jeho vymo-

vatel, který byl studentem biologie. Dát dohromady továrnu, vybavit ji stroji a vynalézt pracovní postupy, to bylo všechno na mně. O mnoho let později, když naše obchody získaly na objemu a jméno na zvuku, nám Eastman nabídl, abychom se s ním spojili, jak to udělali velké firmy Jougla a Guilleminot. Eastman ale nabízel pouze 19 milionů, zatímco my požadovali 25 milionů. Nakonec jsme se nedohodli a stali se společníky pouze s firmou Jougla.

Když byl kinematograf na světě, obletovaly nás davy lidí, kteří chtěli získat koncesi na jeho provozování. Vyučil jsem za tímto účelem asi stovku operatérů-promítačů. První promítací přístroj sestrojil Carpentier v roce 1894 a první promítací zkoušky proběhly v září tohoto roku. Tento náš vrchní mechanik pak sestrojil další přístroj podle mého návodu. Byl to ostatně on, kdo vynalezl metodu na perforování filmového pásu. Z operatérů, kteří se následně rozjeli do celého světa, bych rád jmenoval zejména Promia, Mesguiche a Doubliera.

Zpočátku byli promítači zaměstnanci firmy, ale potom jsme začali prodávat naše přístroje sami. Točit filmy, jak je to dnes v módě, nám nepříslušelo, to nebyl náš obchod. Neumím si ostatně představit sebe v dnešních ateliérech, jak točím film.

Louis Lumière se zvedl z křesla. Vzal do ruky desky, kam si ukládal výstřižky z novin. Na jednom výstřižku je článek Clauda Roye z revue Action o mé knize. Louis Lumière mi ukazuje jiný výstřižek: je to článek Nino Franka z L'Ecran Français, v němž Frank říká zhruba, že Lumière nikdy nepochopil budoucnost svého vynálezu. Louis Lumière protestuje. Pak mi podává útlou, dvacetistránkovou knížečku. Je to první katalog Lumièrova kinematografu. Modře zatrhané filmy považuje za své dílo.

Mezi komickými scénkami, protože se jednalo spíše o scénky než o filmy, je jedna o fotografování, který má ve fotoaparátu zabudovanou stříkačku, s níž postříká pózujícího zákazníka. Tento film byl natočen v Lyonu a hlavním představitelem byl Clément Maurice. Snímek s názvem Strojní uzemářství natočil spolu se svým bratrem Augustem v La Ciotat: snímek ukazuje zázračný přístroj ve tvaru trychtýře, do něhož se z jedné strany vsune vepř a z druhé vylézají párky. Auguste Lumière natočil v La Ciotat jediný film, nazvaný Palička plevele. Je zřejmé, že Louis Lumière natočil pod svým vedením více filmů, než kolik jich zaškrtl v katalogu. Potom jsme mluvili o snímku Chromý, na který si rovněž dělá autorské nároky. Louis Lumière chtěl ve svém katalogu uvést asi jen filmy, s nimiž byl bezvýhradně spokojen. Spočítali jsme všechny filmy, které si Louis Lumière zatrhl, a došli k číslu dvacet sedm. Celkem jich za svůj život natočil něco kolem padesátky. Mluvím s ním o skvělé kompozici jednotlivých záběrů.

V mládí jsem hodně kreslil a maloval barvami. Mým učitelem byl jistý Morel, který pracoval v otcově fotografickém ateliéru. Vždy mi hodně záleželo na kompozici záběrů. Hodně mi pomohl i cit pro hudbu. Navštěvoval jsem hodiny klavíru na lyonské konzervatoři, a dokonce zde získal čestné uznání.

Všiml jste si, že mají na sobě dělníci ve filmu Odchod z továrny letní oblečení a na hlavách slamáky? Tento film jste promítal v Paříži v únoru 1895. Není dodnes zachovaná verze Odchodu z továrny druhou verzí, kterou jste natočil až později v létě 1895?

Odchod z továrny jsem natočil pouze jednou. Je pravdou, že to bylo až poté, co jsem měl možnost vidět, jak funguje Edisonův kinetoskop. Jeho předvedení jsem ale byl přítomen jen jako divák a nemohl jsem zkoumat jeho vnitřní mechanismus. Každý tenkrát říkal: „To by stálo za promítnutí.“ A to se poprvé podařilo mně. A jestliže tento přístroj koupil od bratří Wernerů někdo z Lumièrů, musel to být jedině můj otec. Já jsem Edisonův kinetoskop nikdy v ruce neměl.

Podle zpráv z tehdejších novin a amerických publikací o vzniku filmu se první kinetoskopy objevily ve Francii až v září. Není tedy příliš pravděpodobné, že by nějaký film byl natočen ještě v létě poté, co z Ameriky dorazil kinetoskop.

(Po dlouhém přemýšlení.) Na přesné datum si už nevzpomínám. To by se muselo ověřit.

Rozhovor nyní přesedlal na jiná témata. Louis Lumière mi teď vypráví o jiných vynálezech, zvláště o stereoskopii. Vede mne do rohu laboratoře a rozsvítí lampu. Za matným sklem se objevuje obdivuhodně plastický portrét presidenta Milleranda v životní velikosti. Na vousu mu nechybí jediný chloupek. Jakmile ale malinko pohneme hlavou, obraz se rozmáže a rozostří. Jedná se o fotografii zachycenou na šesti na sobě položených skleněných destičkách. Louis Lumière mi říká, že tento vynález nikdy finančně nezužítkoval. Spokojil se s tím, že pár fotografií slavných mužů vystavil při jedné slavnosti v Lyonu.

Potom otevře kartónovou krabici a vyndá konkávní čočky, pokryté tenkým filmem z octanu stříbrného. Na svou laboratoř a vynálezy je velmi pyšný.

Kolem jedné hodiny odpoledne nás výtah vyveze zpět na terasu, kde je prostřeno k obědu. Louis Lumière jde přede mnou, a jeho velký oblek na něm vlaje. Připomíná starého slona. Na nohou má ponožky barvy královské modři. Rychle se zadýchá. Když se posadíme ke stolu, Lumière se mi omlouvá za prostý oběd, „který ale bude jistě výborný a chutný“, dodává. Vezme si z každého talíře něco a neodepře si likér ani kávu. Měli jsme smaženou rybu. Louis Lumière mi sdělil, že ji ulovil dnes ráno jeho bratr Auguste, který s námi ale bohužel nepoobědvá. Potom jsme mluvili o Léonu Gaumontovi, o jehož smrti se dozvěděl před třemi měsíci.

Léon Gaumont byl úžasný člověk. Často jsme spolu chodili na ryby. Stejně jako já trávil hodně času na Côte d'Azur. Naopak nemám rád Charlese Pathé, ačkoli jsem se s ním setkal jen asi dvakrát za život. Je to pouhý obchodník.

Potom jsme mluvili o filmovém festivalu v Cannes. Louis Lumière nebyl letos mezi pozvanými čestnými hosty a i přes jeho dobráckost bylo cítit, že mu to leží v žaludku.

Noviny napsaly, že jsem byl pozván, ale že jsem pozvání odmítl. To celé je lež. Žádnou pozvánku jsem nedostal. Přitom jsem byl v roce 1939 čestným předsedou festivalu. Je to stejné jako s pamětní deskou, kterou instalovali na bulváru des Capucines na paměť Demenyho, Mareye a Mélièse. Méliès viděl kinematograf poprvé v životě až v roce 1895. Nejvíce mě ale zarazilo, že pamětní desku instalovali na dům, kde se uskutečnilo první promítání mého kinematografu v roce 1895. Tato pamětní deska je na nesprávném mís-

tě. To je jako by ji přibíli na dveře mého domu v Bandolu. Byl jsem ale řádně pomstěn, všechny nakonec smetl proud času... jako voda *Kropiče*.

Byl jsem tehdy jedním z řečníků.

Tak to vám dlužím skleničku!

Potom jsme mluvili o něčem jiném... Louis Lumière se v hovoru vrací k filmovému festivalu v Cannes a říká:

Ted' už mě odložili do šrotu jako nepotřebnou věc. Doba vynálezců ve filmu je pryč, teď přichází doba umění.

Když jsme hovořili o jeho filmech v souvislosti s „úlohou režie“, zachmuřil se. Zjevně odmítá chápat, co znamená pro film režie. On se těmito otázkami nezabýval, nechával to na Mélièsovi.

Když jsme dopili likér, dovezli mne do Toulonu, kde mi jede ve dvě hodiny vlak do Cannes. Během cesty budu pracovat na těchto poznámkách dokud mám ještě v hlavě všechny podrobnosti.

Poslední rozhovor (6. ledna 1948)²⁾

Pane Lumière, za jakých okolností jste se začal zajímat o pohyblivé obrázky?

První pokusy jsme provedli já a můj bratr Auguste v létě 1894. V této době dospěly pokusy Mareye, Edisona a Demenyho k určitým výsledkům, ale nikomu se zatím nepodařilo dovést tyto pokusy k projekci na plátno. Největším problémem zůstával posun filmového pásu. Bratr Auguste chtěl k tomuto účelu použít válec s vyříznutou částí, jak to navrhl Léon Bouilly pro podobný přístroj. Tento systém byl ale velmi hrubý a nikdy nemohl fungovat.

Přišel pak váš bratr Auguste ještě s dalšími návrhy?

Poté, co jsem já sestrojil fungující systém, se můj bratr o technickou stránku kinematografu již nezajímal. A to, že patent na kinematograf je podepsán námi oběma, je proto, že jsme v té době vše podepisovali oba zároveň: zprávy o našich výzkumech, patentní listiny, ať na tom pracoval jeden z nás nebo oba. Ve skutečnosti jsem vynálezcem kinematografu já, jako je můj bratr autorem dalších patentovaných vynálezů, pod nimiž jsme podepsáni oba dva.

2) Tento rozhovor byl původně určen pro televizní vysílání.

V čem spočíval systém posunu filmového pásu, který jste vynalezl?

Byl jsem tehdy trochu nemocný a musel ležet v posteli. Když jsem nemohl jedné noci usnout, vytanulo mi řešení tohoto problému zčistajasna před očima. Systém spočíval v adaptaci mechanismu přitlačné patky, který se používá k posunu u šicích strojů, na podmínky promítání. Toto zařízení jsem nejprve sestrojil s použitím výstředníkového kotouče kruhového, který jsem záhy nahradil výstředníkovým kotoučem trojúhelníkovým, který je znám jako výstředník Hornblowerův.

Na základě těchto výzkumů jste potom sestrojil pokusný přístroj?

První promítací přístroj sestrojil vrchní mechanik v naší továrně pan Moisson podle náčrtků, které jsem mu postupně, jak mé výzkumy pokračovaly, dodával. Protože se tehdy nedal sehnat ve Francii film z průhledného celuloidu, prováděl jsem své první pokusy s pásy fotografického papíru, vyráběnými v naší továrně. Sám jsem je rozstříhal a udělal perforaci. Hned první projekce dopadly výborně, jak ostatně můžete sám posoudit.

Filmový pás, který jste věnoval Muzeu francouzské kinematografie, jsem si prohlížel s velkým dojetím. Obrázky jsou dokonale ostré.

Tyto první filmové pásy měly čistě experimentální charakter. Negativy na papíře nebyly dostatečně průsvitné a nedaly se promítat. Přesto se mi podařilo je v laboratoři za pomoci silné obloukové lampy prosvítit. Výsledek byl dokonalý.

Trvalo dlouho, než jste mohl používat celuloidové filmy, jaké se používají dnes?

S celuloidovými filmy bych pracoval hned od začátku, kdybych si je býval mohl ve Francii tenkrát opatřit, ale žádný francouzský, ani anglický výrobce je tehdy ještě nevyráběl. Musel jsem poslat vrchního technika z továrny do Ameriky, aby u firmy New York Celluliod Company koupil necitlivé celuloidové listy a přivezl je do Lyonu. Tam jsme na ně potom nanесли citlivou emulzi, rozstříhali je a provedli perforaci pomocí přístroje, který vyvinul pan Moisson podle principu šicího stroje.

Vaše emulze měly lepší kvalitu než emulze vyráběné Kodakem pro Edisonovy filmy. Dnes můžeme srovnat vaše první filmové pásy s Edisonovými. Americké filmy jsou po fotografické stránce velmi průměrné, zatímco vaše se dají srovnávat s úrovní dnešních filmů. Kdy jste tedy mohl natočit první film na celuloidový filmový pás?

Bylo to na konci léta 1894, kdy jsem natočil první film *Odchod z továrny*. Jak jste si jistě všiml, mají muži na hlavách slamáky a ženy jsou oblečené do letních šatů. Musel jsem točit za dobrého světla, protože jsem měl k dispozici pouze jeden objektiv, propouštějící velmi malé množství světla. Nikdy bych ho nemohl točit v zimě nebo na sklonku podzimu. *Odchod z továrny* byl poprvé promítán na veřejnosti v ulici de Rennes v sále Společnosti na podporu národního průmyslu 22. března 1895. Promítání se uskutečnilo

na závěr mé přednášky, o níž mě požádal slavný fyzik Mascart z Institutu (Fyziologická stanice E. J. Mareye v Paříži – pozn. red.) a tehdejší předseda společnosti.

To se váš přístroj už jmenoval kinematograf?

Myslím si, že tehdy se tak ještě nejmenoval. V textu našeho prvního patentu, který byl předložen 13. února 1895, neměl žádné zvláštní pojmenování. Popsali jsme ho jako přístroj sloužící k získávání a promítání chronofotografického záznamu. Název kinematograf jsme zvolili až později.

Slovo kinematograf, které se lidem zdálo zpočátku nevyslovitelné a barbarské, se stalo běžným slovem. Neměli jste v zásobě ještě jiný název?

Můj otec považoval název kinematograf za naprosto nemožný. Nechal se tedy přesvědčit Lechèrem, svým přítelem a zástupcem společnosti na výrobu šampaňského Moët et Chandon, aby pojmenoval nový přístroj domitor.

Co mělo to slovo znamenat?

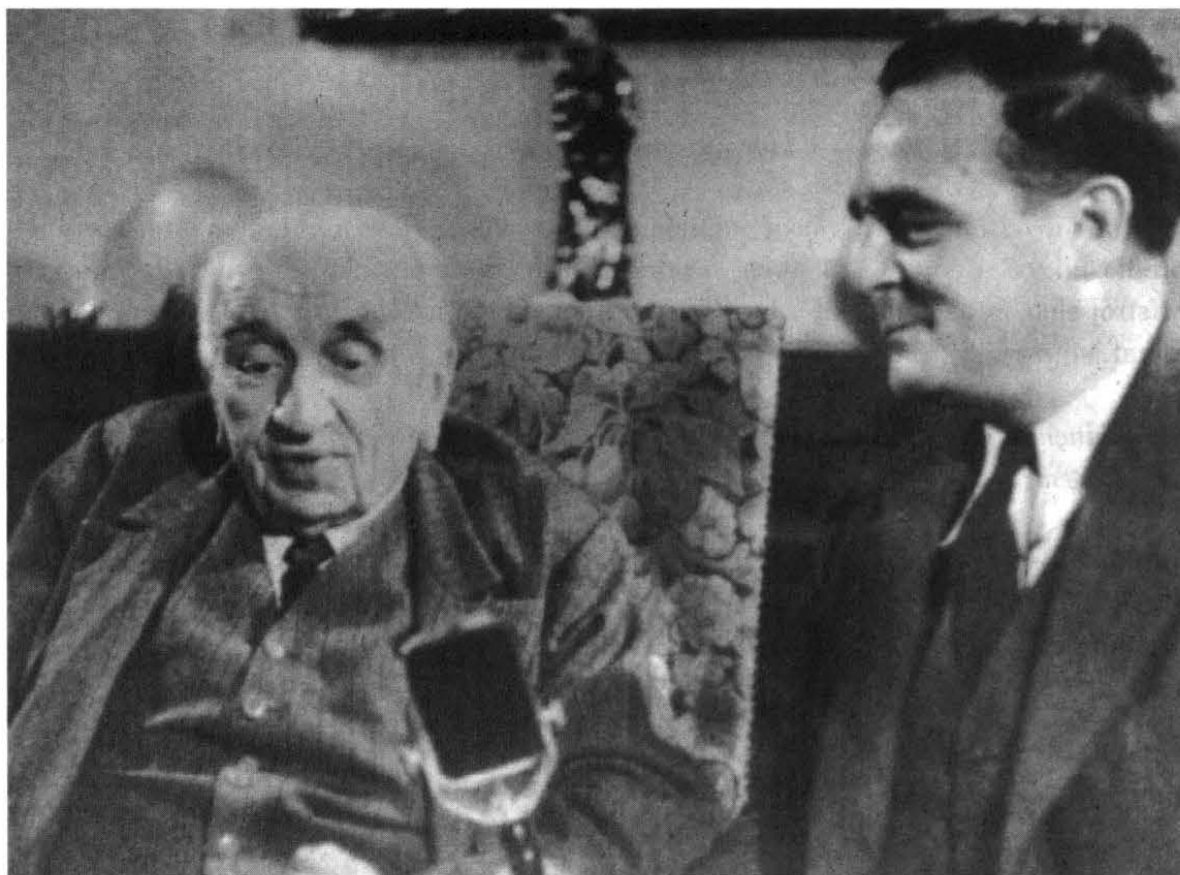
Nemám tušení, poskládal si ho nějakým způsobem sám Lechère. Pravděpodobně ale mělo svůj původ ve slovesu „dominer“ (ovládat, panovat, vynikat – pozn. překl.), odtud potom dominateur, domitor. Ani já, ani můj bratr jsme tento název nikdy nepoužívali.

Díky tomu, že váš přístroj vešel ve známost jako kinematograf, který dal vzniknout novému umění a nové zábavě, říkáme dnes „jít do kina“. Jinak bychom museli říkat jít do domitoru nebo místo kinematografie domitorie. Měli jste při sestrojování vašeho domitoru... ó pardon, vašeho kinematografu, nějaké větší technické problémy?

Jedním z momentů, který zaujal moji pozornost, byla odolnost filmu. Celuloidové filmy byly pro nás něčím novým, stejně jako jejich kvalita a vlastnosti. Metodicky jsem na filmu prováděl různé pokusy. Například jsem film propíchoval jehlami různých velikostí, na něž jsem zavěšoval stále těžší a těžší závaží. Došel jsem k velmi zajímavým poznatkům týkajících se kvality celuloidového filmu.

Začali jste ve vaší továrně se sériovou výrobou kinematografu?

V naší továrně nikdy žádný kinematograf vyroben nebyl, protože jsme na to nebyli řádně technicky vybaveni. Po přednášce, kterou jsem pronesl někdy na začátku roku 1895 v Paříži, mě požádal inženýr Jules Carpentier, který se později stal jedním z mých nejlepších přátel, o svolení k výrobě kinematografu ve svých dílnách, kde nedávno vyrobil skvělý fotografický aparát. Nabídku jsem přijal, ale prvních deset kinematografů uvidělo světlo světa až na počátku roku 1896. Do té doby jsem se musel spokojit s jediným kinematografem, který jsme sestrojili v Lyonu.



Poslední interview Louise Lumièra, které s ním pro televizní vysílání pořádl v Bandolu 6. ledna 1948 Georges Sadoul

V roce 1895 existoval pouze jediný kinematograf, který sloužil zároveň k filmování i promítání. Z toho vyplývá, že všechny filmy jste točil vy?

Ano, je to tak. Všechny filmy, které byly promítány v roce 1895, ať už to bylo na fotografickém kongresu v červnu v Lyonu, v Revue générale des sciences v červenci v Paříži, nebo 28. prosince 1895 v podzemním sále Grand Café na bulváru des Capucines, jsem točil já. Jedinou výjimkou byl film *Palička plevelu*, který nafilmoval v létě na našem pozemku v La Ciotat můj bratr Auguste. Dodám pouze, že kromě nafilmování jsem všechny filmy vlastnoručně i vyvolal v emailových plechových kýblech s vývojkou, vodou na proplachování a ustalovačem. Při výrobě pozitivů mě posloužila jako světelný zdroj bílá zeď osvětlená sluncem.

Již půlstoletí jsou tyto filmy považované na celém světě za počátek filmového umění. Jsou to zejména: Bárka opouštějící přístav, Partie karet, Příjezd vlaku na nádraží v La Ciotat, Bourání zdi, Rodinná snídaně a především slavný Pokropený kropič. Můžete nám říci něco bližšího o těchto filmech, třeba o Partii karet?

Hráči karet jsou můj otec Antoine Lumière, který si zapaluje doutník, naproti němu rozdává karty jeho přítel, kouzelník a eskamotér Trewey, který také zorganizoval promítání

našeho kinematografu v Londýně a objevuje se na více mých filmech, například ve filmu *Rotující talíře*. Třetím hráčem, který nalévá pivo, je můj tchán, lyonský sládek Winkler. Sluha byl domácí. Narodil se v Gonfaron a byl to plnokrevný jižan, který nás často bavil svými vtipy a scénkami.

A Příjezd vlaku?

Příjezd vlaku jsem natočil v roce 1895 na nádraží v La Ciotat. Na tomto snímku se objevuje dívka, poskakující mezi svojí matkou a chůvou, které ji drží každá za jednu ruku. Ta dívka je moje první dcera, nyní paní Trarieuxová a babička čtyř vnoučat. Doprovází je moje matka Antoine Lumièrová, zahalená do skotského šálu.

Příjezd vlaku měl zejména v Grand Café ohromný úspěch. Poděšení diváci se schovávali pod židle ze strachu, že do nich lokomotiva narazí. A co třeba Bourání zdi?

Tento film jsem natočil v naší továrně v Montplaisir, když probíhaly nějaké rekonstrukce. Muž v košili, který řídí dělníky, je můj bratr Auguste.

*V lednu 1896 se stalo, že se film promítal pozpátku, takže se zeď sama postavila z obla-
ku prachu. Byl to vlastně první filmový trik v dějinách filmu. A co Rodinná snídaně?*

Film jsem natočil na zahradě našeho domu v Lyonu. Je na něm můj bratr Auguste, jeho žena a jejich dcera.

Rodinná snídaně byl první film, který zachycoval detaily. Diváci byli uchvázeni nejen výrazy dítěte, ale i listy brslenových keřů, které se ozářené sluncem pohybovaly ve větru. A co slavný Pokropený kropič?

Ačkoli mi paměť už tak dobře neslouží, myslím, že tento nápad měl můj mladší bratr Edouard, který bohužel zahynul jako pilot v první světové válce. Byl tehdy ještě moc malý, a tak jsme roli muže, který šlápne kropiči na hadici, svěřili jednomu učni z truhlářské dílny v naší továrně. Pan Duval u nás pak pracoval jako vedoucí v balírně dvaatřicet let až do své smrti. Kropič byl náš zahradník pan Clerc, který pak také pracoval v naší továrně.

Natočil jste v roce 1895 kromě těchto osmi slavných snímků ještě jiné filmy?

Natočil jsem jich dohromady tak kolem padesáti. Přesně si to již nevzpomínám, paměť už mi tak dobře neslouží. Všechny filmy byly dlouhé sedmnáct metrů a jejich promítání trvalo vždy asi jednu minutu. Délka filmu byla omezena množstvím filmového pásu, který se vešel při natáčení do komory v kinematografu.

Vzpomenete si na některé názvy filmů, které jste natočil v roce 1895?

Natočili jsme několik komických snímků, v nichž hráli naši rodiče, přátelé a zaměstnanci firmy. Například v krátké frašce s názvem *Fotograf* se objevuje můj bratr Auguste a fo-

tograf Maurice, který se později stal provozovatelem našeho kinematografu v Grand Café. Dalším filmem bylo *Strojní uzenářství*, který představoval vymyšlený stroj na výrobu párků: z jedné strany se do něj nacpal celý vepř a z druhé strany vylézaly párky. Hodně jsme se tehdy při vymýšlení tohoto stroje na párky s bratrem pobavili. Napsali jsme na něj reklamu: Eso mezi uzenáři v Marseille. Ještě bych se měl zmínit o *Příjezdu účastníků kongresu v Neuville-sur-Saône*, který je prvním dokumentárním filmem. Natočil jsem ho u příležitosti fotografického kongresu v červnu 1895 a hned druhý den ho na kongresu účastníkům promítl.

Točil jste nějaké filmy ještě po roce 1895?

Málo. Filmování jsem svěřil do péče kameramanům, které jsem k tomu účelu vyškolil. Byli to Promio, Mesguich, Doublier, Perrigot a mnoho dalších. Během několika let nafilmovali přes tisíc dvě stě filmů ve všech světadílech.

Jak dlouho s kinematografem již nepracujete?

Moje poslední práce pocházejí z roku 1935, kdy jsem sestrojil princip plastického kina, které bylo veřejně představeno v Paříži, Lyonu, Marseille a Nice. Moje práce měly ale čistě technický charakter. Nikdy jsem se nezabýval tím, čemu se říká „režie“. Nedovedu si představit sám sebe v nějakém moderním filmovém studiu. Už dlouho mám ostatně problémy s pohybem a jsem víceméně připoután zde v Bandolu.

Přeložil Petr Himmel

Oba rozhovory jsou přeloženy z francouzského originálu: Georges Sadoul, *Louis Lumière*.
Éditions Seghers, Paris 1964, s. 91 – 107.

Citované filmy:

Bárka opouštějící přístav (Barque sortant du port; Louis Lumière, 1895), *Bourání zdi* (La Démolition d'un Mur; Louis Lumière, 1895), *Fotograf* (Le Photographe; Louis Lumière, 1895), *Chromý* (Le Cul-de-jatte; Louis Lumière, 1895), *Odchod z továrny* (La Sortie des usines; Louis Lumière, 1895), *Palička plevele* (Brûleuse d'herbes; Auguste Lumière, 1895), *Partie karet* (La Partie d'écarté; Louis Lumière, 1895), *Pokropený kropic* (L'Arroseur arrosé; Louis Lumière, 1895), *Příjezd účastníků kongresu* (Débarquement des congressistes à Neuville-sur-Saône; Louis Lumière, 1895), *Příjezd vlaku* (L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat; Louis Lumière, 1895), *Rodinná snídaně* (Le Déjeuner de Bébé; Louis Lumière, 1895), *Rotující talíře* (Assiettes tournantes; Louis Lumière, 1895), *Strojní uzenářství* (Charcuterie mécanique; Louis Lumière, 1895)

*Edice a materiály***Úvodem k edici**

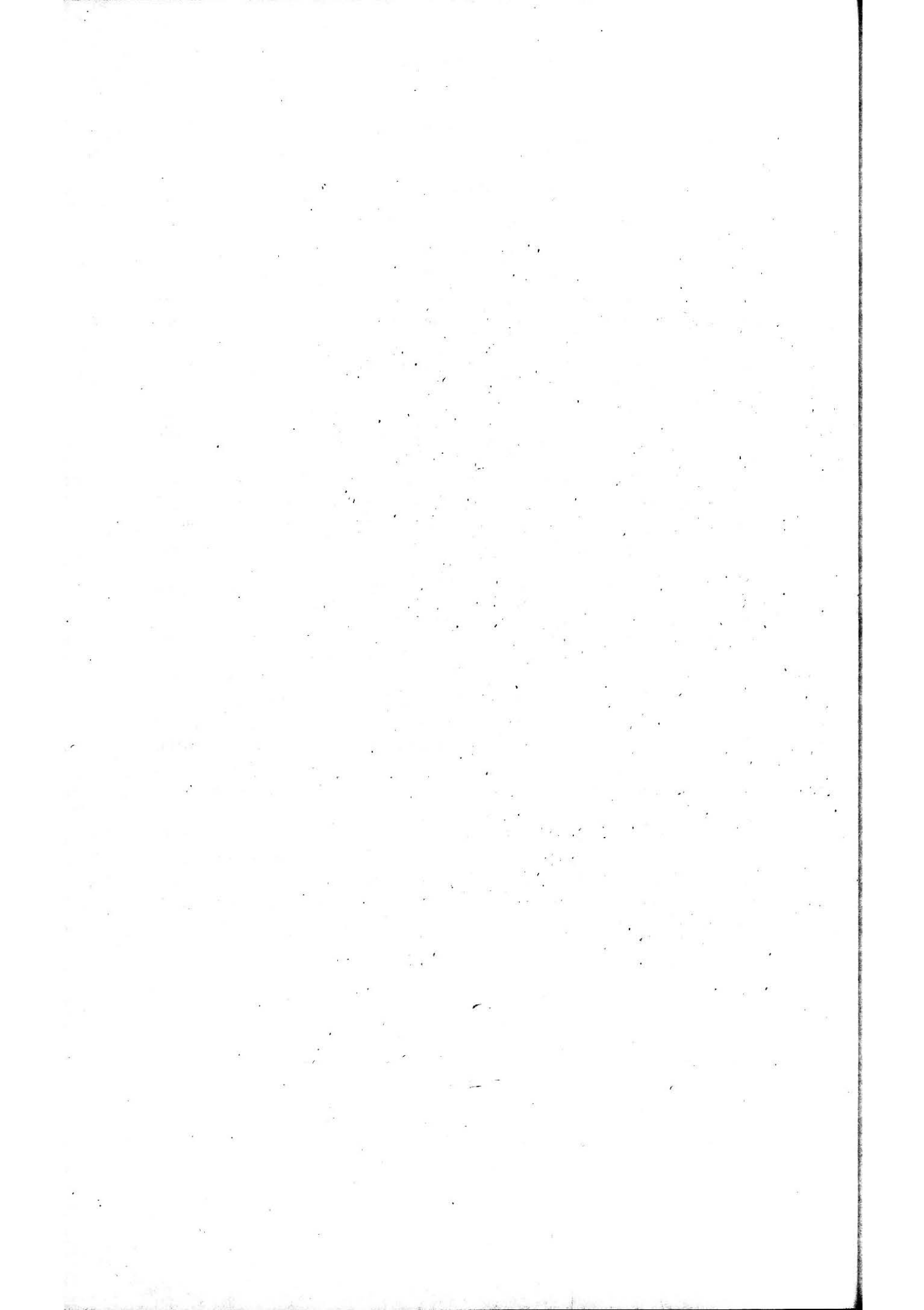
Návrh na vybudování Československého filmového archivu při Technickém muzeu československém v Praze z roku 1935 časově zapadá do zahraničních filmových aktivit směřujících k zakládání národních filmových archivů. Prvotním motivem jejich zřizování byla snaha v počínající éře zvukového filmu zachránit němou filmovou produkci minulých let, která byla nástupem zvuku málem odsouzena k zániku. Komerční využívání jednotlivých filmů vedlo k jejich rychlému opotřebování a tím i k fyzickému zničení. Hrozilo nebezpečí nenávratné ztráty filmových děl první etapy vývoje kinematografie a tím i možnosti seznámit se s částí obecného i národního kulturního dědictví jedné epochy. V rámci vznikajících národních filmových archivů ovšem nezůstalo pouze u zachraňování němých filmů. Pozornost byla věnována i nehrané kinematografii a nezapomínalo se ani na obrazovou či písemnou dokumentaci.

Podíváme-li se na editovaný návrh z roku 1935, vidíme, že jeho autor, jímž byl s největší pravděpodobností ing. Jindřich Brichta, koncipoval náplň činnosti filmového archivu velmi široce. Od archivování filmů po vytváření sbírkových souborů scénářů, filmové literatury, filmové hudby, návrhů filmových staveb, kostýmů, filmových plakátů, rozličných písemností spojených s kinematografií a stranou nezůstala ani kinotechnika. Snad se zde projevila Brichtova sběratelská vášeň pro vše, co souvisí s filmem, snad systematický duch historika filmové techniky nebo zkušenost s vytvářením sbírek kinematografického oddělení Technického muzea. Nejspíše asi vše ve vzájemné propojenosti. Ale na prvním místě to byla jeho profesionální znalost toho, čemu by se filmový archiv měl věnovat a jaká kritéria by měl splňovat.

Hmotné a prostorové zázemí pro případnou realizaci takového projektu bylo v době podání návrhu nedostatečné. Prostory kinematografického oddělení by pro filmový archiv ve Schwarzenberském paláci nepostačovaly a výstavba nové muzejní budovy na Letné ještě nebyla započata. Snad i to mohl být, kromě neochoty státu financovat tak široce koncipovaný projekt, jeden z důvodů, proč před druhou světovou válkou filmový archiv podle projektu J. Brichty zřízen nebyl.

Paradoxní je, že k jeho zřízení došlo v době, která nebyla české kultuře a tedy ani českému filmu příliš nakloněna. Přesto se tak po dvaadvaceti letech, která uplynula od podání prvního návrhu vytvořit v českém prostředí filmový archiv, stalo. Nejpozději od července 1943 filmový archiv v rámci protektorátního Českomoravského filmového ústředí (ČMFÚ) fungoval, a to s nemalým podílem J. Brichty, K. Smrže a dalších. Editované materiály o tom jasně vypovídají. Ke škodě věci samotné ovšem je, že dochované torzovité a navíc nezpracované písemnosti ČMFÚ i pozůstalosti ing. J. Brichty nám nedovolují podat jednoznačnější odpověď na zkoumané otázky.

Pavel Zeman



DOKUMENTY K VÝVOJI ČESKÉHO FILMOVÉHO ARCHIVNICTVÍ

1.

1935, Praha

Návrh¹⁾ Technického muzea československého a Československé společnosti pro vědeckou kinematografii na zřízení filmového archivu.²⁾

Československý filmový archiv

Není jistě třeba uváděti důvody pro založení československého filmového archivu. Myšlenka filmového archivu se vynořila několikrát u nás a mnohokrát v zahraničí, avšak vždy zapadla bez většího ohlasu. Jest sice v cizině i u nás celá řada ústavů, korporací a i podniků a jednotlivců, kterým se podařilo uchovati některé dokumenty i z nejstarší doby kinematografie, ale za to, že tyto dokumenty nepropadly nenahraditelné zkáze, vděčíme jen soukromé vášni sběratelské nebo důvodům zcela jiným než těm, které vedou k této úvaze.

V posledních letech otázka filmových archivů a filmoték stala se velice aktuální, hlavně zásluhou ICE (Mezinárodního ústavu výchovného filmu v Římě při Svazu národů), a není téměř kongresu, který by se nezabýval řešením tohoto komplikovaného problému. Také poslední mezinárodní kongres výchovného filmu v Římě r. 1934 a filmový kongres v Berlíně r. 1935 studovaly tuto otázku a znovu doporučily všem státům, aby zřizovaly národní filmové archivy. V celé řadě států zahájily již takové ústavy svou činnost nebo jsou zřizovány a mohou se vykámati za dobu poměrně krátké existence pozoruhodnými výsledky. K dalšímu jednání předložíme podrobný dokladový materiál, který opatřuje Československá společnost pro vědeckou kinematografii od svého ústředního ústavu ICE v Římě i přímo z jednotlivých států.

Jest samozřejmé, že realizování programu ve větším rozsahu není možné bez součinnosti všech činitelů kinematografie a bez morální i finanční podpory státu, země, města Prahy a veřejné správy vůbec, korporací, firem i jednotlivců. Jen za tohoto předpokladu může být u nás realizován „Československý filmový archiv“, který by z oboru kinematografie soustředil vše dosavadní a získal nové.

I. Úkolem Čs. filmového archivu bylo by zejména:

1) Získávati a pro budoucnost uchovávatí význačná díla filmová, domácí, případně i zahraniční, jakož i shromažďovati všechny zajímavé dokumenty, týkající se filmů vůbec a čs. kinematografie zvlášť.

2) Získávají a pro budoucnost zachovávají filmovou dokumentaci současného čs. života (Filmové dokumenty kulturní, národopisné, zeměpisné, technické, zemědělské, průmyslové atd.)

II. Hlavní obory činnosti Čs. filmového archivu:

Sběratelská: Filmy české, staré i současné, negativy, pozitivy. Pokud se týká dřívějších filmů je řada věcí zachována a bylo by úkolem archivu soustředit tyto staré filmy, po různu uložené. Fotografie reklamní, pracovní, význačných představitelů, atelierů, provozoven kin aj. Libreta, scenaria a hudební komposice filmů. Návrhy staveb, kostýmů aj. Materiál reklamní, pozvánky, plakáty, uznání domácí i zahraniční, diplomy, poháry, medaile a j. Gramofonové desky obsahující hudební náměty z českých filmů. Literatura, časopisy, výstřižky, úřední výnosy, patentní spisy, rozhodnutí soudů aj. Doklady rozpočtů, finančních výsledků, smlouvy, plány, statistiky vlastní a cizí aj. Stroje a kino-technika.

Konservační: Zachování dnešních filmů pro generace budoucí je problémem mnohem složitějším, než uložení a konzervace jiných museálních a archiválních předmětů. Studium a aplikace různých conservačních metod a způsobů uchování filmů bude tvořit důležitou složku ústavní činnosti a musí mu být věnována všemožná péče, nemá-li všechna archivní práce přijít v několika desetiletích nebo ještě dříve na zmar. V této věci značně poslouží archivu mezinárodní spolupráce a bude moci navázat na zkušenosti získané v jiných podobných ústavech v cizině.

Činnost registrační a publicistická: Bude mimo jiné úkolem filmového archivu sestavit pokud možno úplný přehled celé české výroby dřívější i současné a stále jej doplňovat. V takovém seznamu – kartotéce – bylo by zaznamenati: Jméno filmu, délku, jména autorů, komponisty, firmy, technických spolupracovníků, hlavních představitelů, finanční náklad, výsledky exploitace, prodeje do ciziny, příp. i jiná důležitá data. Důležitou složkou mezinárodní filmové spolupráce jest národní katalogisace filmů hraných a kulturních, školních a vědeckých, dle mezinárodních norem vydaných ICE, která by byla prováděna součinností s římským ústavem a za spolupráce jeho československého národního výboru, jímž jest Československá společnost pro vědeckou kinematografii. Sem patří také vypracování a soustřeďování statistik o dovozu, produkci, rentabilitě, potřebě, cenách, návštěvě, školním filmu, o délce života kopií aj.

Řada úkolů bude usnadněna, ale jejich výsledky také využity mezinárodní spoluprací s podobnými ústavy v zahraničí.

Činnost výstavní: Pro stálou expozici kinematografickou disponuje Technické muzeum čs. ve stavebním programu nové budovy několika místnostmi o půdorysné ploše 200m². Tam by byly soustředěny a stále obecnému přístupny kromě stávajících již sbírek také některé zajímavé dokumenty archivu. Příležitostně lze uspořádat v museu nebo na jiném místě speciální výstavy, případně obesílati podobné podniky doma i v zahraničí. Archiv mohl by převzít také event. součinnost s jinými korporacemi, organisování čs. účasti na odborných zahraničních výstavách, kongresech a podobných podnicích, jakož i co nejvíce využít zahraničních styků s příbuznými institucemi, příp. společně s Čs. společností pro vědeckou kinematografii.

Materiál filmového archivu byl by k dispozici všem, kdo se zajímají o filmové problémy, o historii filmu a jeho vývoj, příp. o historii vůbec. K plnění všech úkolů filmového archivu bude nutno pamatovati také na vybudování dostatečné **knihovny**. V tomto směru bude snad možno soustřediti některé soukromé sbírky odborné literatury.

Za předpokladu dostatečných prostředků finančních bude možno pro archiv vybudovati technicky dokonalé **tresory**. Poněvadž některá ministerstva a ústavy mají své filmy ne dosti vhodně a odborně uskladněné nebo mají skladiště nevýhodně umístěná, mohla by použít archivních tresorů k bezpečnému uložení svého filmového materiálu a přispěti tak z titulu nájmu k úhradě provozu archivu.

III. Získávání archiválních filmů a ostatního materiálu.

Zavedení povinné kopie na způsob povinných výtisků knih znamenalo by v našich poměrech značné finanční zatížení výroby a půjčoven a setkaloby se pravděpodobně s odporem postižených firem. Proto bylo by uvažovati o těchto možnostech získávání materiálu.

1) Firma, která bude žádati o podporu z fondu pro podporu čs. filmu (140.000 až 180.000 Kč) musí se zavázati, že po vyrobení kopií uloží negativ subvencovaného filmu v archivu. Negativ zůstane i s reprodukčním právem majetkem firmy po určitou dobu (např. 10 roků), pak případně archivu. Firma, která by takový negativ prodala do ciziny, zaplatí archivu odstupovací poplatek – buď percentuelní nebo paušální – nebo předá archivu jednu dupkopií. Aby byly firmy nuceny dodržet archivní povinnosti, bude jim zadržena část podpory až do uložení negativu v archivu. Pro účele archivní může být v souvislosti s udělením podpory požadován i negativ jiného, třebaš staršího filmu téže firmy. Tato povinnost uložiti filmy v archivu neznamena pro výrobce žádnou finanční oběť, naopak úsporu nájemného, neboť po deseti letech, kdy byl film přešel do vlastnictví archivu, má film pro výrobce jen výjimečně vyšší cenu než starý materiál (asi Kč 4.– za 1 kg = 140 m, tedy asi 80 – 100 Kč za celý film).

2) U vynikajících filmů zahraniční provenience bylo by lze dohodou (vázanou na případné povolení dovozu) dosáhnouti uložení alespoň starých kopií, pokud nejsou snad u nás k dispozici dublnegativy).

3) Podobně bylo by možno získati staré, ojeté zahraniční žurnály, které půjčovny vyřazují již po několika měsících z oběhu pro ztrátu aktuálnosti, ač kopii lze ještě snesitelně promítati.

4) Význačné aktuality domácí bylo by ovšem záhodno získati v negativu, snad podobně jako filmy hrané, nebo uvažovat alespoň o možnosti koupiti speciální kopii (umožňující snadnější pozdější dublování) od výrobce za skutečnou režijní cenu.

5) Vzhledem k poslání archivu by se pravděpodobně dosáhlo povolení k bezcelnému dovozu pro archivní materiál surový i osvětlený.

6) Je-li možné zakázati volný obchod s filmovými odpadky – ve kterých zmizela vlastně celá historie filmu – a soustřediti tento obchod v archivu. Tím by se dalo zabrániti zničení filmů, které by mohly míti archivální cenu. Výtěžek nákupu a prodeje odpadků filmových by mohl krýti část režie. Všechny filmy určené do odpadků („kiloware“) byly by přehlíženy a z nich vybírány podle určitých směrnic takové scény nebo fragmenty scén,

které mohou po letech zajímavě dokumentovati naši dobu. To se týká jak ojetých filmů hraných, tak i aktualit a snímků kulturních. V principu vyžaduje pozitiv stejnou péči konservační jako negativ, nečinilo by tudíž uschování takového materiálu zvláštních potíží.

7) Konečně bude snad výjimečně nutno získati některé cenné filmy koupí. Archivy soukromých společností přicházejí tu v úvahu zvláště pokud se týče aktualit. Za předpokladu, že nebudou požadovány přemrštěné ceny, možno uvažovati o získání t. ř. „Národní filmové galerie“ (p. Vlas) a zvláště daleko hodnotnějšího archivu p. Pečeného (Elekta-žurnál), jakož i části prací p. Plicky, pokud snad nepatří Matici slovenské.

8) Z filmových archivů ministerstev a korporací, které by bylo snad účelné soustřediti, přicházejí v úvahu hlavně:

Památník Osvobození: Velmi bohatá sbírka negativů i kopií, případně dublet o našem boji za svobodu (od r. 1914).

Ministerstvo národní obrany:

Archiv uložen v Hostivicích, obsahuje kromě snímků méně pro archiv důležitých i některé cenné filmy dokumentární. Část z nich byla již předána Památníku Osvobození.

Ministerstvo zahraničních věcí:

Kopie některých dokumentárních a propagačních filmů, které byly dosti málo promítány a dnes nejsou již v oběhu.

Ministerstvo zemědělství a jeho ústavy:

Výběr ze zemědělských i jiných filmů
– spíše scény pro druhou část úkolu archivu.

Ministerstvo obchodu:

Filmy plavební a j.

Ministerstvo veřejných prací:

Filmy ze stavby vodních děl, elektrisační a j.

Ministerstvo železnic:

Filmy o stavbě a provozu železnic.

Československá obec sokolská:

Negativy i kopie několika sokolských sletů.

Kancelář presidenta republiky:

Asi 15 kotoučů filmů věnovaných
zahraničními společnostmi z cest pana
presidenta. Monolit.

Různá města: Vlastní filmy archivální, které by byly v archivu odborně uloženy a ošetřovány.

Privátní sbírka pana Veselého.

Sbírka Technického musea.

Archiv Radiožurnálu (filmy rozhlasových událostí).

Archiv Autoklubu ČSR.

Archivy některých politických stran a jejich podniků:

Životopis Švehlův, Rašínův, Klofáčův, Kramářův,
filmy podniků (Včela a j.).

Archivy továren, pokud mají zajímavé filmy technologické nebo obchodní,
třeba již staršího data, např. Č. M. K., Škodovka, Schicht,
Bohemia – Moser, Popovický pivovar,
cukrovarnictví, výroba papíru a j.

Archiv Výstavy soudobé kultury v Brně, pokud jest zachován
(výstava, aktuality, návštěvy a j.)

Spolek péče o blaho venkova (filmy pro druhou část programu).

V některých případech bylo by možno i zachrániti výstřižky z filmů již při jejich výrobě a redakci. V těch by se našlo mnoho dokumentů cenných pro budoucnost, zvláště u filmů kulturních, které byly značně přetočeny. (Maticе Slovenská, pokud má v držení některé Plickovy filmy a t. d.)

Ostatní archivální materiál starší nutno vypátrati a získati způsobem různým. Nynější materiál lze snadněji opatřiti dohodou s půjčovnami a výrobci.

Povinné zasílání všech nových plakátů, pozvánek, propagačního materiálu, případně i některých fotografií nebude tak tíživé. Ministerstvo obchodu mohlo by pamatovati na archiv s jedním libretem filmů, předložených ke schválení, jiné úřady a korporace mohly by věnovati starší publikace, ročníky časopisů, otisky výnosů, usnesení a předpisů a zasílati pravidelně pro archiv jeden výtisk všeho nového (odborné časopisy a publikace, úřední výnosy, spisy patentní nebo alespoň přehled o patentech kinematografických, Věstníky ministerstva vnitra s přehledy censurovaných filmů, statistiky soukromé i úřední).

S gramofonovými společnostmi bylo by ujednati předání dokumentárních desek nebo matic z význačných českých filmů.

Pokud se týká materiálu statistického a jeho zpracování byla by žádoucí úzká spolupráce s organisacemi kulturními, svazy výroby, svazy kin, odborným tiskem, které budou mít z takových statistických přehledů užitek a mohou je v součinnosti s archivem snadněji sestaviti se zárukou šetření obchodních tajemství.

Ve všech oborech působnosti archivu bylo by počítati s podporou a spoluprací tisku vůbec a odborného zvláště.

IV. Finanční náklady a úhrada.

Rozsah činnosti filmového archivu bude se ovšem řídit jeho finančními prostředky, které by v první řadě měly poskytnouti interesované kruhy.

Poměrně značné budou náklady zařizovací, na opatření potřebných místností a jejich zařízení. Archiv se ovšem bude vyvíjeti etapově, a proto zařizovací náklady budou rozděleny do několika časových období.

Na úhradu každoročních provozních nákladů archivu bylo by snad možno počítati např. s těmito příspěvky: příspěvek z fondu pro podporu čs. filmu (z výnosu dovozních poplatků) 100.000 Kč, subvence veřejné správy (stát, země, město Praha a j.) 30.000 Kč, příspěvky filmového průmyslu a obchodu 10.000 Kč, příspěvek Technického musea čs. 5.000 Kč, náhrada za prodej negativů do ciziny 10.000 Kč, nájemné z tresorů 10.000 Kč.

Výdaje archivu budou jednak osobní, jednak věcné (nákup archiválních předmětů a jejich udržování).

Otázka finanční je věcí nejdůležitější a musí býti proto vyřešena nejdříve.

V. Organisace.

Vzhledem k nebezpečí z prodlení, které způsobilo a způsobuje téměř denně nenahraditelné ztráty, předkládáme tento návrh, který považujeme za nejrychlejší a nejschůdnější cestu k realizování čs. filmového archivu a k zahájení jeho činnosti.

1) Československý filmový archiv budiž vytvořen při Technickém museu československém jako jeho **samostatná skupina**, do které by také přešla dosavadní skupina fotokinematografická a její výbor (13. § stanov).

2) Správu archivu povede zvláštní výbor sestávající z volených členů skupiny a ze stálých zástupců ministerstev a korporací, které budou účinně působiti při založení a budování archivu. Tři zvolení nebo předem určení zástupci skupiny budou stálými členy správního výboru Technického musea.

3) Československý filmový archiv, jakožto samostatná skupina T. m. čs., bude míti vlastní finanční hospodářství vedené pokladníkem (členem výboru archivu) a podléhající kontrole pokladníka a revisních orgánů spolku T. m. čs.

4) Pro archiv bude vypracován zvláštní jednací a základní řád v soulase se stanovami T. m. čs.

5) Povšechnou počáteční administrativu, pokud nebude vyžadovati speciálních sil, obstará ústřední kancelář T. m. čs.

6) Technické museum čs. bude pamatovati již v prvé stavební etapě na výstavbu a zařízení příslušných místností pro účele archivu (tresory, archiv, kancelář, studovna, laboratoř, montovna, projekční síň a j.) a bude uvažovati o tom, jak umožniti alespoň částečný provoz archivu po dobu prozatimní.

7) Náklady spojené s výstavbou i zařízením těchto místností a zvětšenou všeobecnou režii provozní uhradí Čs. filmový archiv (jako skupina Technického musea čs.) z vlastních prostředků způsobem, o kterém dlužno blíže jednati.

8) Technické museum předá archivu do správy dosavadní sbírky svého oddělení fotoki-

nematografického, k jejich vystavení a doplňování poskytnou zdarma ve své nové budově výstavní místnosti o půdorysné ploše asi 200 m².

9) Technické museum čs. stojí pro budoucí dobu před velkými úkoly. Výstavba budovy, vnitřní zařízení a instalace sbírek – vyžádá si největší napětí po stránce finanční. Proto lze tento návrh uskutečnit jen za předpokladu, že filmový archiv nalezne dostatečný zdroj vlastních příjmů pro financování svého programu.

10) Definitivní jednání a přijetí návrhu, který budiž prozatím považován za předběžný a nezávazný, vyžadovalo by ovšem schválení orgánů a spolků Technického musea čs. ve smyslu jeho stanov.

Archiv Ministerstva zahraničních věcí, karton 399, č. 69 492.

1) Kopie, strojopis.

2) Autorem znění editovaného návrhu byl pravděpodobně sám ing. J. Brichta.

2.

1941, 16. prosince, Praha

Dopis¹⁾ ředitelství Českého technického musea technickému řediteli filmového zpravodajství Aktualita ing. J. Brichtovi informující o zaslání opisů programového návrhu filmového archivu ing. J. Brichtovi.²⁾

V Praze, 16. prosince 1941

Velevážený pane řediteli,

k Vašemu přání zasíláme Vám přiložené dva oklepy pozměněného programového návrhu filmového archivu.

Děkujeme Vám upřímně za obětavou péči, kterou věnujete této záležitosti a poručíme se s projevem hluboké úcty

Vám zcela oddané

[podpis nečitelný]

Pan

Ing. Jindřich B r i c h t a ,

ředitel Aktuality atd.

P r a h a II.

Národní technické muzeum (NTM), oddělení Foto – kino, pozůstalost Jindřicha Brichty (pozůstalost), nezpracováno.

1) Originál, strojopis s razítkem a vlastnoručním podpisem.

2) V dochovaných písemnostech nebyly opisy programového návrhu filmového archivu nalezeny. Nelze ovšem vyloučit, že jako výchozí materiál byl použit návrh na zřízení filmového archivu při technickém muzeu z roku 1935.

3.

1942, 15. června, Praha

Záznam¹⁾ o předání gramofonových desek filmovému archivu.²⁾

IV. odb. skupina – film. tvůrčí pracovníci.

Z á z n a m .

Dnešním dnem předal jsem pro film. archiv, následující desky gramofonového průmyslu fy. E s t a , po dvou kusech:

C 7802 Oči čokoládové z filmu „Přítelkyně p. ministra“

C 7837 Kosí fox z filmu „Artur a Leontýna“

C 8069 Dívka v modrém z filmu stejnojmenného

C 7774 To neznáte Alberta z filmu téhož názvu

C 7975 Praha je krásná z filmu „Šťestí pro dva“

C 7797 Modravé dálky z filmu „Minulost Jany Kosinové“
Bloudím měsíční nocí

C 8046 Andalusie z filmu „Modrý závoj“
Proč pak si zpívám

C 7969 Rukavička z filmu „Rukavička“
Tančíme Kan-lam

C 8073 Máma Jiř. Štěpničková
Až budeš velký dtto

C 8072 Dopis Viktorie mluví J. Štěpničková
Panna Orleánská dtto

Referent:

V Praze, dne 15. VI. 42.

[podpisy nečitelné]

Národní filmový archiv (NFA), fond Českomoravské filmové ústředí (ČMFÚ), nezpracováno.

1) Originál, strojopis s razítkem a vlastnoručními podpisy.

2) Záznam je opatřen razítkem s označením: FILMARCHIV der Böhmisches-Mährischen Filmzentrale, FILMOVÝ ARCHIV Českomoravského filmového ústředí.

4.

1942, 29. září, Praha

Doklad¹⁾ o předání gramofonových desek filmovému archivu.

IV. odborová skupina

„Filmoví tvůrčí pracovníci“.

Praha, dne 29. září 1942

Věc: Desky pro archiv.

Titl.

Filmový archiv ČMFÚ

v domě.

IV. odborová skupina předává Vám doručitelem tohoto následující desky gramofonového průmyslu pro archiv Českomoravského filmového ústředí:

2 kusy12725..... „Polibek na rozloučenou“

2 –“–12635..... „Annie“

2 –“–12735..... „Škoda, že nejste kouzelníkem“

2 –“–12633..... „Malé znamení“

1 –“–12766..... „Zpívám květům“

1 –“–12742..... „Vy jste nejhezčí ze všech dam“

Prosíme o potvrzení příjmu desek na přiložené kopii.

Referent:

[podpis nečitelný]

10 gram. desek

NFA, fond ČMFÚ, nezpracováno.

1) Originál, strojopis s vlastnoručním podpisem.

5.

1943, 3. března, Praha

Doklad¹⁾ o předání gramofonových desek filmovému archivu.

IV. odborová skupina

„Filmoví tvůrčí pracovníci“ Praha, dne 3. března 1943

Věc: Předání gramof. desek

Titl.

Filmový archiv

k rukám p. red. Havelky

Praha II. – ČMFÚ

Předávám pro filmový archiv desky gramofonového průmyslu, namluvené a nazpívané členy IV. odborové skupiny a sice:

043532 „Na Valdštejnské šachtě“ (Deyl – Průcha)
„Naši furianti“ (Deyl – Dohnal)

043641 „Nápadníci trůnu“ (Štěpánek – Vydra)
„Veronika“ (Fabiánová – Štěpánek)

043541 „Princ Bedřich Romburský“ (Dostálová – Matulová)
„Torquato Tasso“ (Kohout – Šejbalová)

043643 „Královna Kristýna“ (Štěpničková, Korbelář)
„Pasovská čarodějka“ (Vydra – Roland)

04340 „Král Oidipus“ (Kohout Eduard)

043529 „Lišák Pseudolus“ (Pešek – Pivec)

Od každé uvedené desky předávám 2 exempláře, t. j. úhrnem 12 desek.

referent

[podpis nečitelný]

12 desek

NFA, fond ČMFÚ, nezpracováno.

1) Originál, strojopis s razítkem a vlastnoručním podpisem.

6.

1943, 21. dubna, Praha

Zápis¹⁾ z mimořádné schůze Filmového poradního sboru projednávající otázku zřízení Filmového archivu při Českomoravském filmovém ústředí (ČMFÚ).

Z á p í s

mimořádné schůze Filmového poradního sboru 21. dubna 1943 o 15. hod. v zasedací síni ČMFÚ.

Přítomní: pp. předs. Emil Sirotek, dr. Plíva, zástupci Úřadu pro schvalování filmů pp. Smola, Novák, řed. Feis, arch. Guba, ing. Smrž, dr. Leiser, red. Havelka, taj. Jauris a Rumler.

Omluvení: dr. Rathauský, dr. Fleischmann, předs. M. Havel a řed. Lehner.

Předs. Sirotek uvítal přítomné a oznámil oficiální sdělení p. jednatele Smoly, že pan Dress byl svými povinnostmi povolán na jiná místa a nebude se proto tedy moci nadále účastnit schůzí FPS. Úřad pro schvalování filmů bude napříště zastupován pp. Smolou a Novákem, kterého pan předseda srdečně vítá k spolupráci v jednáních FPS.

Schválení zápisu 13. řádné schůze odloženo do příští řádné schůze.

Filmový archiv. Pan předseda sděluje, že ČMFÚ má k dispozici dostatečné finanční prostředky ke zřízení a vedení této důležité složky filmového hospodářství. V rozpočtu ČMFÚ bylo na archiv pamatováno částkou K 200.000.– a býv. ministerstvo obchodu subvencovalo zřízení archivu částkou K 300.000.–.

I otázka personálního obsazení byla již projednána a to jak se Spojovacím úřadem, tak i s navrženými pány, kterými jsou ing. Brichta a dr. Lohmayer. Bylo již i neoficiálně jednáno s Aktualitou o rozvázání služebního poměru s ing. Brichtou. Platové nároky pánů byly se souhlasem dr. Söhnela stanoveny na K 6.000.– btto měsíčně. Podle provedených rozpočtů by věcná režie a základní investice činily bez nájmu 30.000.– až 40.000.–.

Pan dr. Plíva navrhuje zřízení komise, která by vypracovala směrnice pro výběr archiválních věcí. Rozhodnuto připravit a včas před projednáváním rozeslat členům FPS návrh zřízení archivu. K tomuto návrhu jest připravit i organizační řád a sestavit rozpočtové vyjádření potřeb archivu, mimo to jest též stanovit, do jaké výše mohou vedoucí archivu samostatně disponovati finančními prostředky, určenými archivu.

NFA, fond ČMFÚ, nezpracováno.

1) Originál, strojopis.

7.

1943, 22. května, Praha

Návrh¹⁾ programu činnosti Filmového archivu ČMFÚ vypracovaný ing. J. Brichtou.²⁾

P. T.

ČESKOMORAVSKÉ FILMOVÉ ÚSTŘEDÍ,

presidium,

P r a h a II. Klimentská 6.

Na vaše vyzvání vypracoval jsem předběžný rámcový program filmového archivu, který přikládám. Poněvadž název „Filmový archiv ČMFÚ“ vystihuje jen částečně budoucí činnost této instituce, doporučoval bych uvažovati o názvu vhodnějším, širším. Kinematografie jest název celého oboru. Snad KINOARCHIV odpovídal by spíše rozsahu programu a vyhovoval by i po stránce jazykové. Mohl by ovšem vésti také k nesprávné představě, že se jedná o záležitost kin. Proto dávám tuto věc k úvaze s tím, aby se vyjádřili Vaši a případně i zlíšní odborníci filologové, kteří pracují na slovníku a mají snad jiný vhodný název.

Příložený program archivu raďte laskavě prostudovati, případně doplniti a předložiti Poradnímu sboru. Těším se, že z tohoto návrhu vznikne v brzké době instituce, která bude dobře dokumentovati vývoj našeho filmu a poskytne i dobrý studijní materiál všem těm, kdož svojí prací přispívají k jeho tvoření.

Poroučím se Vám s veškerou úctou

V Praze, dne 22. května 1943.

příloha: návrh týkající se Film. archivu ČMFÚ.

Českomoravský filmový archiv.

Úkolem Čm. filmového archivu jest získávati starší, soudobé i budoucí české i jiné filmy nebo jejich zajímavé fragmenty a dokumentovati tak pro budoucnost vývoj českého filmu a případně i kinematografie vůbec. Shromažďovati, uchovávat i registrovat všechny zajímavé věci a doklady týkající se filmovnictví. Jsou to zejména:

Fotografie z filmu t. zv. reklamy,

portréty významných představitelů,

fotografie pracovní, staveb, provozoven, plánů a j.,

fotografie strojů a technických pomůcek domácí provenience,

fotografie cen za vynikající filmová díla,

fotografické reprodukce důležitých dokumentů, pokud nebude možné získati je v originále, a j.,

scenaria českých filmů, pracovní programy, doklady rozpočtové, smlouvy účinkujících a jiné podobné doklady,

hudební kompozice pro film v rukopise i tištěné,
návrhy staveb a kostýmů,
plakáty, popisky, reklamní materiál a j.,
ceny za vynikající filmová díla a diplomy,
literatura filmu se týkající, úřední a jiná nařízení a výnosy,
předpisy, patentní spisy, statistiky, ceníky a katalogy, časopisy a výstřižky,
gramofonové desky z českých filmů, stroje a zařízení kinotechnická a mnohé jiné.

Na základě tohoto maximálního programu bude postupem doby získán jistě velice bohatý a rozmanitý materiál. Bude nutné nejen pečovat o jeho bezpečné uložení a případně i konservování, ale postarati se i o to, aby byl snadno dostupným a přehledným všem těm, kteří se budou zajímati o vývoj našeho filmu. Proto nutno již od počátku pamatovati na systém několika přehledných kartoték.

Pokud snad některé body z tohoto programu Čm. archivu jsou již prováděny na jiných místech nebo jinými institucemi (ku př. ČMFÚ – knihovna, statistiky a j., Technické museum – hlavně sbírky kinotechnické, různé soukromé kolekce) bude věcí jednání a dalšího vývoje, jak tuto činnost soustřediti, jak ji podporovati nebo jak na těch kterých oborech spolupracovati.

Až budou získány a zařízeny vhodné místnosti dostatečně kancelářsky i technicky vybavené, bude prvním úkolem archivu sbírat věci výše uvedené. Lze je získati darem, koupí, výměnou. Aby dokumentace současného českého filmu byla úplná budiž vydáno toto nařízení: Udělení výrobního povolení nebo výrobní podpory je vázáno na povinnost předati zdarma Čs. filmového archivu: 1) jeden scénář, rozpočet, literární předlohu (nebyl-li sc. původní) a ostatní pro výrobu zajímavé doklady. 2) jednu sadu reklamních a pracovních fotografií. 3) Veškerý reklamní materiál. 4) Návrhy staveb a kostýmů. 5) Jednu lavend. kopii. 6) Dvě sady gramofonových desek. Toto nařízení týká se filmů celovečerních i krátkých, pokud jejich výrobci budou žádati o podporu. Je samozřejmé, že v těch případech kdy nejsou ku příkladu natáčeny desky nebo nejsou dělány pro film zvláštní návrhy, odpadne povinnost odevzdati tyto věci do archivu.

Poněvadž negativ filmu po určité době jest pro výrobce téměř bezcenný, budiž vázáno udělení podpory na povinnost nabídnouti negativ filmu (ku př. po deseti letech) zdarma archivu k dispozici.

Veliká většina starých filmů, které by měly dnes pro archiv velikou dokumentární cenu zmizela nenávratně ve starém celuloidu. Bylo by na místě nějak kontrolovati a přebírat staré kopie (i negativy) před jejich prodejem do odpadků.

Pokud nebude možné získati pro archiv některé dosud dochované negativy českých filmů, bylo by záhodno pořídit z nich (po patřičném výběru) archivní kopie, a to na náklad archivu. Počet filmů, od kterých bude možné tyto kopie zhotoviti záleží od finančních prostředků, které budou archivu k dispozici.

Sehnání ostatních dokumentů jak bylo výše uvedeno, pokud se týkají dříve již vyrobených filmů nebo kinematografie vůbec, bude věcí pracného hledání a možná i obtížného vyjednávání s velikou řadou jednotlivců, jest však naděje, že i v tomto směru bude dosaženo, vzhledem k poslání archivu, dobrých výsledků. K usnadnění těchto osobních jednání jest třeba vyvinouti propagační kampaň, která by osvětlila poslání a význam archivu a zainteresovala pro jeho rozsáhlý program všechny naše filmaře. Jen s jejich

pochopením a pomocí lze vybudovati z archivu takovou instituci, která by byla po stránce materiálu důstojným všestranným dokumentem o naší filmové práci.

Sloučením řady půjčoven v jednu bylo právě uvolněno množství materiálu, který nutno pokud možno nejdříve převzít a zpracovat. Přípravné práce včetně prací zařizovacích vyžadají si také jisté doby. Poněvadž každým dnem mohou přijít na zmar velmi cenné dokumenty, jest záhodno, aby činnost archivu byla zahájena pokud možno nejdříve. V prvé době jest nutné provést tyto úkoly:

- 1) Najmouti vhodné místnosti a to snad v některé ze zrušených půjčoven.
- 2) Zařídit tyto místnosti vhodně vzhledem k jejich účelu.
- 3) Shromáždit filmový propagační a jiný materiál ze zrušených půjčoven, pokud je vhodný pro archiv.
- 4) Zajistiti povinné odvádění kopie s příslušenstvím, jak uvedeno dříve. Toto a snad i jiná zařízení může vydati jen ČMFÚ.

S prováděním těchto i ostatních úkolů může být ihned započato jakmile bude dán souhlas, uvolněny příslušné prostředky a dáno znamení ku startu. Poněvadž zásadně byla již celá věc schválena není překážek, aby i tento rámcový program byl přijat ČMFÚ a Poradním sborem. A pak ihned může být zahájeno budování Českomoravského filmového archivu.

V Praze, dne 22. května 1943.

NTM, oddělení Foto-kino, pozůstalost, nezpracováno.

- 1) Originál, strojopis.
- 2) Jako předlohu k vypracování tohoto návrhu použil ing. J. Brichta návrh na založení filmového archivu při technickém muzeu z roku 1935.

8.

1943, 24. května, Praha

Návrh¹⁾ na zřízení komise Filmového archivu při ČMFÚ.

Praha, dne 24. května 1943.

Návrh na zřízení komise filmového archivu.

Úkolem komise filmového archivu jest dozírat nad vedením archivu jednak ve smyslu splnění programu, jednak ve smyslu hospodářském. Program archivu bude vypracován jeho vedením vždy na dobu půl roku a to rámcově tak, aby úkoly, které se vyskytnou mimo program, mohly býti též splněny. Hospodářský dozor nad archivem má za úkol zajistiti účelné a vhodné použití peněžních prostředků. Vedení archivu bude povinno před-

kládati ku schválení komisi archivu jednou v měsíci zprávu o své činnosti. V této zprávě budiž uvedeno též vyúčtování výdajů, které vedení archivu učinilo.

Vedení filmového archivu bude oprávněno disponovati částkami do K 3.000.– samostatně pro drobné nákupy a běžnou režii. Dispozice částkami přesahující K 3.000.– jest vázána na předchozí souhlas komise filmového archivu.

NFA, fond ČMFÚ, nezpracováno.

1) Kopie, strojopis.

9.

1943, 12. června, Praha

Listina¹⁾ účastníků I. schůze Komise filmového archivu při ČMFÚ.

Listina přítomných na I. schůzi Komise filmového archivu, konané dne 12. června 1943, v zasedací síni Českomoravského filmového ústředí v 10 hod.

Vrch. odb. rada František Chmelař, předseda komise	
Dr Josef Plíva, ref. min. lidové osvěty	
Miroslav Innemann, ředitel kin	
Julius Schmitt, kom. rada	
Dr Jaroslav Leiser, pres. tajemník ČMFÚ	
Dr Dušan Russ, tajemník komise	 ²⁾
/[...] Lohmayer/ ³⁾	
/Brichta/ ⁴⁾	

NFA, fond ČMFÚ, nezpracováno.

-
- 1) Originál, strojopis s vlastnoručními podpisy zúčastněných.
2) Vlastnoruční podpisy.
3) Připsáno rukou.
4) Totéž.

10.

1943, 12. června, Praha

Zápis¹⁾ z první schůze komise Filmového archivu ČMFÚ.

Z á p í s

prvé schůze komise filmového archivu, konané dne 12. VI. 1943
v 10 hod. v zasedací síni Českomoravského filmového ústředí.

Schůzi předsedal František Chmelař, vrchní odb. rada min. školství. Přítomni byli následující členové komise: kom. rada Julius Schmitt, ředitel Miroslav Innemann a JUDr. Jaroslav Leiser, pres. tajemník ČMFÚ. Pro nemoc byl omluven Dr. Josef Plíva, referent min. lidové osvěty. Za vedení archivu se zúčastnili: Dr. W. Lohmayer, vedoucí filmového archivu a IngC J. Brichta.

Jednání bylo zahájeno v 10. 40 hod., jelikož předseda komise byl vázán důležitým úředním jednáním. Úvodem uvítal předseda přítomné a požádal vedoucího archivu Dr. Lohmayera, zda souhlasí, aby bylo jednáno v české řeči. Dr. Lohmayer svoluje.

Před projednáváním vlastního programu zdůraznil předseda význam komise, která může svou iniciativní činností přispět ve všech směrech k úspěšnému splnění úkolů, jejichž uskutečnění má být zřízením archivu dosaženo. Složení komise bylo zvoleno tak, aby jednotliví členové pracující mnoho let ve filmovém oboru mohli uplatnit své bohaté zkušenosti při budování této instituce, která má nejen dokumentovat minulost české kinematografie, ale též prospět jejímu dalšímu vývoji. Dozorčí funkce komise jest pak vhodným prostředkem, zajišťujícím provedení stanoveného programu.

Tato schůze má zejména stanoviti organizaci archivu a zajistit potřebné zařízení (inventář).

K prvnímu bodu (organizace) hlásí se Dr. Leiser, a žádá, aby mohl přednést několik návrhů, které se týkají základů organizace. Se souhlasem předsedy pak uvádí:

1) Z místního a účelového oddělení filmového archivu od Českomoravského filmového ústředí vyplývá požadavek, aby administrativa byla vedena samostatně. Proto spisy přicházející a odcházející budou zapisovány přímo v jednacím protokolu archivu. Aby byla korespondence odcházející z archivu zřetelně označena, ponese spisovou značku „Archiv“.

2) Korespondenci archivu bude podpisovat, z příkazu předsedy ČMFÚ, vedoucí Dr. Lohmayer a v jeho zastoupení IngC J. Brichta.

3) Administrativní práce a hospodářské záležitosti v archivu bude řídit JUDr. Dušan Russ, který v tomto oboru pracuje ve Filmovém studiu. Za tyto práce má mu být určena měsíční odměna. Během tohoto návrhu opustil Dr. Russ místnost a navrátil se po skončeném jednání. Předseda mu pak oznámil, že návrh na jeho činnost v archivu byl schválen a přiznána mu za prováděné práce odměna 2.000.— K měsíčně. Dr. Russ děkuje a slibuje přispět svou spoluprací k úspěšnému splnění úkolů archivu.

4) Dále navrhuje Dr. Leiser, aby archiv převzal sbírku gramofonových desek, pořízenou ČMFÚ. Její převedení do archivu jest třeba projednat s redaktorem J. Havelkou, u něhož jest uložena.

5) Zřízením archivu vzniká otázka rozdělení působnosti mezi filmovou knihovnou a archivem. Tyto poměry budou upraveny při podrobném vytčení programu archivu; prozatím bude v archivu založena příruční knihovna, sloužící potřebám archivální práce.

6) Pro ústřední evidenci budou prvopisy zápisů o schůzích komise filmového archivu uloženy v presidiu ČMFÚ. K tomuto bodu uvádí Dr. Lohmayer, aby zápis byl vyhotoven také v řeči německé. Členové komise žádají, aby každý dostal jeden opis zápisu. Dr. Leiser tedy dodává, že německý text zápisu pořídí překladatelské oddělení ČMFÚ a zápis bude vyhotoven v tolika opisech, aby se dostalo na všechny členy komise. Sám bude mít k dispozici prvopis, uložený v presidiu ČMFÚ.

Předseda dává pak hlasovat o návrzích Dr. Leisera s výjimkou návrhu pod bodem 3., který byl už schválen. Nikdo nemá námitek a všechny návrhy jsou přijaty.

Předseda pak zdůrazňuje, že bude nutno, aby organizace archivu byla upravena statutem. Dr. Leiser souhlasí s tímto řešením, ale upozorňuje, že bude vhodné vyčkat vývoje této otázky. Dr. Lohmayer doporučuje jako vzor statut Říšského filmového archivu, který opatří v Berlíně.

Jako další bod jednání uvedl předseda písemné podání IngC J. Brichty, schválené Dr. Lohmayerem, obsahující návrh na program filmového archivu. IngC Brichta čte úvodní odstavec, který všeobecně určuje poslání archivu:

„Úkolem Čm. filmového archivu jest získávati starší, soudobé i budoucí české i jiné filmy nebo jejich zajímavé fragmenty a dokumentovati tak pro budoucnost vývoj českého filmu a případně kinematografie vůbec. Shromažďovati, uchovávat i registrovat všechny zajímavé věci a doklady, týkající se filmovnictví.“

K obsahu tohoto rámcového programu poznamenává, že nepůjde jen o uschování získaného materiálu, ale zejména o to, aby filmový obor měl sbírky k dispozici a mohl z nich těžiti pro další vývoj.

Předseda zjišťuje, že s tím jest spojena otázka půjčování jednotlivých částí sbírek. Nato uvádí J. Brichta, že pro první dobu tato činnost nepřichází v úvahu a bude nutno upravit ji později velmi pozorně. Předseda dodává, že tu bude rozhodovat vždy povaha půjčovaného předmětu. Půjčování bude zejména dovoleno pro potřebu studia nebo pro účely propagace. Tuto otázku bude nutno upravit jednak v příslušném ustanovení statutu archivu, jednak podrobně ve výpůjčním řádu.

Dr. Leiser navrhuje, aby ve výše uvedeném stanovení programu archivu byla věta, určující úkol archivu, pozměněna ve slovech – a případně kinematografie vůbec – vypuštěním výrazu „případně“. S touto změnou všichni souhlasí a znění uvedeného ustanovení bylo schváleno jako rámcový program filmového archivu. Nato upozorňuje řed. Inne- mann, že by bylo vhodné projednat další obsah podání J. Brichty na příští schůzi, protože všechny tyto otázky jest třeba řádně uvážit, což na dnešní schůzi pro nedostatek času již není možno. Ostatní členové s návrhem souhlasí.

Jednání schůze bylo na krátkou dobu přerušeno příchodem předsedy ČMFÚ E. Sirotky, který v krátkém projevu uvítal přítomné a zdůraznil závažnost úkolu, který má být zříze-

ním archivu splněn. Zároveň poděkoval zejména pp. Schmittovi a Innemannovi, kteří spoluprací v této komisi dávají archivu k dispozici své cenné zkušenosti.

Předseda komise pak přislíbil, že ve své funkci se bude snažit o všestranné splnění programu, který ukládá komisi i vedení archivu velmi odpovědnou práci.

Po odchodu předsedy ČMFÚ pokračovala komise v jednání návrhem předsedajícího, zda má archiv uchovávat i též stroje a kinotechnická zařízení, jak jest uvedeno ve výčtu předmětů archivních sbírek. Jest toho názoru, že by se tyto věci svou povahou lépe hodily k uložení do technického musea. K tomu se připojuje J. Brichta s odůvodněním, že archiv nemá pro sbírky toho druhu vhodné místnosti, a nemohl by je zejména uložit tak, aby mohly být vystaveny pro širší obecenstvo. Všechny tyto předpoklady splňuje technické museum. Návrh předsedy byl schválen s tím, že právní poměr mezi archivem a technickým museem při uložení technických zařízení bude dodatečně upraven. J. Brichta tlumočí toto rozhodnutí Dr. Lohmayerovi, který nemá námitek.

Nato se přihlašuje Dr. Leiser s návrhem, aby tato schůze rozhodla o disposičním právu v oboru hospodářské správy archivu. Úprava této otázky jest velmi nutná již pro přípravné práce. Navrhuje tedy, aby vedení archivu byla dána k dispozici určitá měsíční částka, asi 30.000.— K, a vedení kromě toho zmocněno, v jejím rámci, k dispozici nejvýše částkou 3.000.— K při jednotlivých výdajových položkách. Všichni členové s návrhem Dr. Leisera souhlasí a tím jest přijat v původním znění, t. j. přiznání měsíční částky 30.000.— K, slovy třicet tisíc korun, a disposiční právo při jednotlivých výdajových položkách nejvýše 3.000.— K, slovy tři tisíce korun.

O slovo se pak hlásí Dr. Lohmayer a žádá komisi, aby schválila pro archiv přijetí písáčky, která by zároveň vedla kartotéky, koncipovala běžnou korespondenci a pomáhala při třídění materiálu. Pro toto místo si vyhlédl jistou dámu, která svými jazykovými znalostmi a zkušeností se velmi dobře hodí. Po krátké debatě jest přijetí této úřednice schváleno. Dr. Leiser vysvětluje pak na dotaz předsedy, že zaměstnanci filmového archivu jsou v personálním stavu ČMFÚ a jejich služební poměr bude upraven personálním oddělením. Služné bude vyplácet přímo ČMFÚ a bude pak přeučtováno k tíži subvence na filmový archiv. O tomto postupu bude třeba vyrozumět min. lidové osvěty. Předseda se dále dotazuje, zda ČMFÚ by nemohlo personální výdaje hradit z vlastních prostředků, ale Dr. Leiser se domnívá, že toto řešení by nebylo přijato. Je tu však možnost, že by ČMFÚ dodatečně přispělo na tyto výdaje ze svých přebytků.

Pro manipulační práce a zejména pro uložení a ošetření filmů má být přijat zřízenec, který bude uvolněn spol. Kosmosfilm. Jest to velmi schopná síla, která tomuto účelu velmi dobře vyhovuje. Toto sdělení Dr. Leisera bylo vzato se souhlasem na vědomí.

Dr. Leiser vrací se pak ještě k otázce archivní knihovny, pokud jde o její zařazení do rozpočtu. Není totiž dobře možno uvádět ji jako součást sbírek, protože na filmovou knihovnu, která jest zřízena při ČMFÚ, byla dána zvláštní subvence. Aby nedošlo k rozporům, navrhuje, aby archiv měl jen příruční knihovnu, jejíž pořizovací náklad může býti zařazen do režie archivu. Tento návrh byl schválen.

Jako důležitý zásadní návrh uvádí Dr. Leiser stanovení názvu pro archiv. Dr. Lohmayer doporučuje název „Filmarchiv der BMFZ“, jako nejvhodnější. Předseda souhlasí s názvem „Filmový archiv ČMFÚ“ i pro české znění, protože s hlediska jazykového nejlépe vyhovuje. „Kinoarchiv“ je sice pojmově širší, ale složená slova jsou českému jazyku

cizí. Kromě toho není tu nebezpečí, že by došlo k nejasnostem nebo záměně s jinou institucí. Nikdo nemá proti tomuto návrhu námitek a je jednomyslně přijat.

Nyní přistupuje předseda k projednání druhého hlavního bodu programu, t. j. opatření potřebného zařízení pro filmový archiv. J. Brichta předkládá seznam kancelářského nábytku a zařízení, potřebného k uložení sbírek archivu a navrhuje, aby komise schválila zakoupení veškerého inventáře v úhrnné částce 107.670.– K a nikoliv v omezené úpravě 60.000.– K, jak bylo již schváleno usnesením XVI. schůze FPS. Předseda se táže, zda může komise svým rozhodnutím překročit usnesení FPS a Dr. Leiser odpovídá, že je to možné, protože rozpočet bude ještě předložen min. lidové osvěty a FPS. Na předsedův návrh, zda by část inventáře nemohla být opatřena od likvidovaných půjčoven, odpovídá J. Brichta, že to, co bylo k dispozici naprosto nevyhovuje a naopak získání nového inventáře v dobrém provedení jest výhodnou investicí. Dr. Leiser upozorňuje, že je třeba dbát na to, aby při nákupu byly dodrženy maximální ceny. Předseda tedy navrhuje schválení předloženého rozpočtu, který je sestaven takto:

4 psací stoly (Jerry) asi po 1.990.–	7.960.– K
3 manipulační stoly (Jerry) po 870.–	2.610.– K
1 stolek pod psací stroj (Jerry)	610.– K
8 židlí (Thonet) asi po 100.–	800.– K
2 křesílka (Thonet) asi po 150.–	300.– K
4 skříně – knihovny (Jerry) asi po 2.140.–	8.560.– K
4 skříně – registratury (Jerry) asi po 2.510.–	10.040.– K
5 skříňových kartoték (Jerry) po 1.530.–	7.650.– K
2 malé kartotéky dvojité (Jerry) asi po 390.–	780.– K
6 malých kartoték jednoduchých (Jerry) asi po 310.–	1.860.– K
4 kovové skříně (Tresoria) asi po 4.000.–	16.000.– K
Převíjecí stůl kovový asi 5.000.– měřička	5.000.– K
Tři vysoké regály asi po 3.500.–	10.500.– K
Regály do skladiště filmů asi	15.000.– K
Žebřík, věšáky, koše na papír, svítidla, psací potřeby, zatemnění a j. asi	6.000.– K
Úprava elektrické instalace	6.000.– K
různé drobné investice, kancelářské potřeby, kartotékové listy a pod.	8.000.– K
c e l k e m	107.670.– K

Všichni členové předložený rozpočet schvalují.

J. Brichta upozorňuje ještě na potřebu odposlouchacího stolu, který zatím není možno získat a Dr. Lohmayer oznamuje, že se pokusí v této věci jednat v Berlíně.

Předseda přistupuje k návrhu J. Brichty na zajištění filmů a příslušenství již při výrobě a zajištění starého materiálu ze zrušených půjčoven. Jest toho názoru, že tuto záležitost bude nutno řešit nařízením ČMFÚ. Dr. Leiser navrhuje, aby věcný návrh byl vypracován J. Brichtou a Dr. Russem a postoupen presidiu, kde bude připraveno příslušné nařízení.

Upozorňuje však, že zejména požadavek, aby výrobce od každého nového filmu odvedl jednu kopii nemůže být zatím uskutečněn pro nedostatek pozitivního materiálu. V tomto směru bude nutno uložit zatím výrobci závazek, aby zajistil odvedení kopie pro dobu, až nedostatek materiálu pomine. Dále bude nutno vyšetřit po kolika letech se stává negativ filmu pro výrobce bezcenným, aby mohla být stanovena povinnost po této době jej odevzdat archivu. Přitom ovšem bude výrobci zachováno právo, pořizovat z negativu kopie. Pokud jde o jiné důležité dokumenty výroby, zejména návrhy staveb a kostymů, jest třeba zjistit, zda a jakým způsobem mohou být získány pro sbírky archivu. Předseda zdůrazňuje, že vlastní sběratelská činnost bude mít velmi rozmanitou povahu a důvěřuje v tomto směru ve zkušenosti p. Dr. Lohmayera a p. J. Brichty.

J. Brichta ještě připomíná, že bude nutno zajistit starý materiál ze zrušených půjčoven a případně censurní výstřižky z filmů a kontrolovat starý materiál prodávaný do odpadků. Dr. Leiser navrhuje, aby věcný návrh vypracoval J. Brichta a Dr. Russ, aby ČMFÚ mohlo na jeho podkladě podniknout příslušné kroky.

Předseda se dotazuje, zda censurní zákaz není na závadu uložení filmu v archivu. Dr. Lohmayer k tomu uvádí, že i takové filmy mohou být v archivu uloženy.

Předseda pak navrhuje, zda by nebylo vhodné ukládat též výstřižky z tisku; v následující debatě byla tato záležitost zatím odložena až do vyšetření, jak by se tato činnost dala v archivu provádět. J. Brichta upozorňuje, že při omezeném počtu pracovních sil není zatím možno s podobnou činností počítat. Komerční rada J. Schmitt doporučuje, řešiti tuto otázku spoluprací s výrobcí, kteří vedou zprávy z tisku v patrnosti a mohli by práci archivu usnadnit.

Předseda končí pak jednání schůze a táže se na termín příštího jednání. Komerční rada J. Schmitt navrhuje, aby se schůze konala pokud možno brzy, jelikož zbývá projednat důležité otázky působnosti archivu. Po krátké rozpravě bylo usneseno svolat příští schůzi na 21. června t. r. v 9.30 hod. do zasedací síně ČMFÚ. Pozvánky na tuto schůzi podepíše za předsedu Dr. Russ.

Předseda děkuje přítomným za účast a končí schůzi v 12.30 hod.

v. o. r. František Chmelař
předseda

Za správnost vyhotovení:

JUDr. Dušan Russ

NFA, fond ČMFÚ, nezpracováno.

1) Originál, strojepis s vlastnoručními podpisy.

11.

1943, Praha

Zpráva¹⁾ o zahájení činnosti Filmového archivu ČMFÚ.

Věc: Zpráva o zahájení činnosti Filmového archivu.

Tit.

Ministerstvu lidové osvěty,

P r a h a III.,

Waldštyňská ulice.

Otázkou zřízení Filmového archivu zabývalo se ČMFÚ již od roku 1941, kdy také pro tento účel obdrželo podporu K 300.000.—, udělenou bývalým ministerstvem obchodu č. j. 137.139/ 41-IV.G. ze dne 23. XII. 1941. Od té doby byla záležitost stále vedena v patrnosti a hledány nejvhodnější způsoby praktického řešení.

V měsíci dubnu letošního roku byl vedením archivu a provedením přípravných prací pověřen Dr. Walter Lohmayer. Po počátečních jednáních byl vypracován rámcový program za spolupráce Ing. C. Jindřicha Brichty, jenž od 1. července byl ustanoven zástupcem vedoucího archivu.

Aby byla zaručena kontrola a soustavné provádění stanoveného programu, jmenoval předseda Č. M. F. Ú. na návrh, odhlasovaný XVI. řádnou schůzí filmového poradního sboru dne 9. VI. 1943, pětičlennou komisi Filmového archivu, která má zároveň předsedovi podávat návrhy na úpravu organizačních a hospodářských záležitostí Filmového archivu. Komisi předsedá Frant. Chmelař, vrchní odborový rada ministerstva školství a dalšími členy jsou Dr. Josef Plíva, referent ministerstva lidové osvěty, Dr. Jaroslav Leiser, presidiální tajemník ČMFÚ, Julius Schmitt, komerční rada a Miloslav Innemann, ředitel kin. Práce tajemníka komise vykonává JUDr. Dušan Russ. Zásadní otázky programové a organizační byly řešeny na prvních třech schůzích komise (12. VI., 21. VI. a 25. VI.) a předsedovi Č. M. F. Ú. podány tyto návrhy:

1) Působnost Filmového archivu je stanovena takto: Úkolem Filmového archivu jest získávat starší, soudobé a budoucí české i jiné filmy, nebo jejich zajímavé fragmenty a dokumentovat tak pro budoucnost vývoj českého filmu a kinematografie vůbec. Shromažďovat, uchovávat a registrovat všechny zajímavé věci a doklady, týkající se filmovnictví.

2) Sbírky archivu budou pořízeny dary, koupí a výměnou. K zajištění příslušného materiálu vydá Č. M. F. Ú. nařízení, ukládající firmám povinnost dodati archivu zdarma kopie nových filmů a jejich příslušenství, uložiti do archivu negativ filmu po určité době a hlásiti Č. M. F. Ú. všechny filmový materiál před zničením. Kromě toho vedení archivu postupně zjistí všechna místa, jež by mu mohla dodati materiál pro sbírky a zahájí s nimi příslušná jednání.

Podporou a vodítkem archivní činnosti bude příruční knihovna, kterou zřídí vedení za odborné spolupráce. Úkoly a existence zvláštní filmové knihovny, zřízené při ČMFÚ nebudou tím nikterak dotčeny.

3) Organizační otázky Filmového archivu budou upraveny statutem. Základní úpravu navrhla komise takto:

Archiv tvoří pouze vnitřní oddělení Č. M. F. Ú., jehož označení je „Filmový archiv“.

Vedoucím je ustanoven Dr. Walter Lohmayer, jeho zástupcem Ing. C. Jindřich Brichta. Právo podpisu za archiv má vedoucí nebo jeho zástupce, kteří podpisují z příkazu předsedy Č. M. F. Ú.

Dispoční právo finanční má vedení archivu do částky K 3.000.— při jednotlivých výdajích, jejichž úhrn nesmí překročit 30.000.— K měsíčně. Dispozice mimo tento rámec vyžadují schválení komise archivu. Administrace archivu bude vedena pod názvem Č. M. F. Ú. a všechny spisy budou označeny značkou „Filmový archiv“. Provedením administrativních prací byl pověřen JUDr. Dušan Russ. Zaměstnanci jsou v pracovním poměru Č. M. F. Ú. Kromě vedoucího a jeho zástupce má být přijat následující personál:

Úřednice pro vyřizování korespondence a zpracování archivního materiálu.

Tři žáci knihovnické školy, určení pro zřízení a vedení příruční knihovny, zpracování ostatního tiskového a písemného materiálu, vedení systému kartoték, který po stránce technické i ideové zpracuje všechny archivní materiál. Kromě toho po předběžné průpravě mají pátrat ve veřejných i soukromých sbírkách po vhodných předmětech pro sbírky a získávat důležité informace.

O uložení filmů, jejich ošetření a běžnou kontrolu má pečovat správce skladu, s odbornou kvalifikací.

Rozdělení práce provede vedení archivu. Pro kacíře Filmového archivu byly najaty v paláci Lucerna místnosti, postoupené firmou Globusfilmem, jež účelu archivu v celku dobře vyhovují. Při jejich vybavení rozhodovalo vedení tak, aby v rámci daných možností bylo opatřeno zařízení nejlépe vyhovující. Podařilo se zatím zajistit dodávky všeho potřebného nábytku, jenž jest již z velké části dodán. Pokud jde o uložení filmů, jest k dispozici skladiště, najaté již dříve ČMFÚ, v němž jest mnoho materiálu, který má být postoupen archivnímu zpracování. Jelikož podle dosavadních šetření budou sbírky filmů podstatně rozmnoženy, jest v běhu jednání o další skladištní prostory.

Vedení archivu, podporováno intenzivní činností svých spolupracovníků, zjistilo již na nejrozličnějších místech podmínky pro svou sběratelskou činnost. Podle získaného přehledu je k dispozici mnoho cenného filmového materiálu, nejrozličnější doklady písemné, velký počet fotografií a různé dokumentární předměty. Značný počet byl již archivu postoupen a je postupně zpracováván. Pro příruční knihovnu byly opatřeny velmi cenné knihy a další jsou stále přikupovány. Vedení archivu provedlo úspěšná jednání na několika místech, odkud bude možno získati větší množství odborných knih.

Přehledné zpracování všeho materiálu bude provedené v účelném systému kartoték, který byl vybudován tak, aby vyhovoval zvláštním úkolům Filmového archivu.

Práce v archivu je organizována na široké základně aby od počátku byly podchyceny všechny závažné skutečnosti. Tento postup se osvědčil, protože podle výsledků práce v prvních měsících se úkoly stále rozrůstají.

Je jisto, že se podaří téměř úplně zachytiti a soustavně zpracovati vývoj českého filmu od počátku až do přítomné doby a doložiti jej cennými doklady. Také německá filmová produkce a produkce jiných národů, pokud jde k dispozici, bude podobně zpracována. Splnění tohoto úkolu si vyžádá nesmírné práce a bude důležitým doplněním kulturní historie, která v tomto oboru má značné nedostatky. Na podkladě zkušeností při práci dosud vykonané, byl sestaven rozpočet pro hospodářské období od počátku přípravných prací t. j. od 1. IV. do 31. XII. 1943. Pro informaci uvádíme jej v hlavních položkách:

Osobní výdaje: Vedoucí archivu, jeho zástupce, ostatní úřednictvo a spolupracovníci 254.000.– K.

Věcné výdaje: (Provoz archivu), kancelářské místnosti, sklad filmu, kancelářské zařízení, cestovné, diety a nákup knih 194.000.– K.

Výdaje na sbírky archivu: Nákup filmů, pořizování kopií starších filmů, udržování, dublety a různé dokumentární předměty, časopisy, stroje, gramofonové desky, fotografie, noty, instalace sbírek a pod. 560.000.– K.

Zařizovací výdaje: Zařízení kanceláře, skladu, kancelářské stroje, odposlouchací stůl, zařízení telefonu, projektor 16 m/m 289.160.– K.

Celkový náklad:

Osobní výdaje	254.000.–
Věcné výdaje	194.000.–
Výdaje na sbírky	560.000.–
Zařizovací výdaje	289.160.–

1,297.160.–

Reserva 150.000.–

Celkem 1,447.160.–

Podpora na archiv 300.000.–

Výdaje na archiv 1,447.160.–

do 31. XII. 1943

neuhrazeno 1,147.160.–

Ku krytí bude třeba žádati podporu v částce K 1,150.000.–.

Českomoravské filmové ústředí žádá ministerstvo osvěty, aby vzalo laskavě na vědomí zprávu o zahájení činnosti Filmové archivu.

NFA, fond ČMFÚ, nezpracováno.

1) Kopie, strojepis dvojjazyčné, české a německé verze.

12.

1943, Praha

Žádost¹⁾ o udělení finanční podpory Filmovému archivu ČMFÚ.

Věc: Žádost o udělení podpory na filmový archiv Č. M. F. Ú.

Tit.

**Ministerstvu lidové osvěty,
P r a h a III.,**

Valdštyňská ul.

Českomoravské filmové ústředí podalo dopisem ze dne ... ministerstvu lidové osvěty zprávu o zahájení činnosti Filmového archivu. S odvoláním na tuto zprávu předkládáme žádost o podporu, která umožní vybudování a další vývoj této instituce.

Počáteční náklady zařizovací a běžné jsou hrazeny z podpory v částce 300.000.– K, kterou pro tento účel udělilo bývalé ministerstvo obchodu pod čj. 137.139/41-IV/G.

Náklad pro období od zahájení přípravných prací v měsíci dubnu do konce tohoto roku jest stanoven v přiloženém rozpočtu. K objasnění jednotlivých položek uvádíme následující vysvětlení:

A/I. Osobní výdaje jsou v rozpočtu preliminovány úhrnnou částkou 254.000.– K. Podle jednotlivých dílčích položek jde tu o úhradu osobních nákladů vedoucího archivu, jeho zástupce, ostatního úřednictva a spolupracovníků. Při stanovení počtu a druhu úřednictva bylo postupováno s ohledem na nutnou pracovní potřebu pro jednotlivé skutečně důležité archivní práce. Vedení archivu vzalo v úvahu všechna úsporná pracovní opatření, třebaže by důležitost stanovených úkolů vyžadovala mnohem většího počtu pracovních sil. Výše platů a odměn byla stanovena podle platových podmínek obvyklých v ČMFÚ.

A/II. Věcné výdaje, spojené s provozem filmového archivu jsou preliminovány úhrnnou částkou 194.000.– K. Jsou určeny ku krytí výdajů běžného provozu archivní práce po stránce věcné s ohledem na možnou úspornost. Bylo tu zejména přihlédnuto k důležitosti a potřebám stanovených úkolů archivu.

A/III. Výdaje na sbírky jsou preliminovány částkou 560.000.– K. Pořízení sbírek jako nejdůležitější a vlastní účel archivní činnosti jest vedeno snahou, aby největší část byla získána s malým nákladem, jednak jednáním s příslušnými místy, jednak úředními opatřeními. Tak ČMFÚ zajistí pro archiv u nových filmů povinné bezplatné dodání kopie a reklamního materiálu spolu s jinými doklady o vzniku filmu, stejné tak i odevzdání negativu po uplynutí jisté doby, nařízením, které uvedenou povinnost ukládá výrobci.

Archiv má k dispozici velké množství filmového materiálu, uloženého ve skladu ČMFÚ i na jiných místech. V archivech veřejných úřadů, ústavů a v soukromých archivech příslušníků filmového oboru jest mnoho písemného i obrazového materiálu. (Filmové námě-

ty, scénáře, výrobní programy, positivity.) Jeho převedení a zpracování jest hlavním úkolem archivní práce pro první dobu. Byla provedena řada jednání, na jejichž podkladě převzal již archiv mnoho dokumentů, jiné převezme v nejbližší době, nebo má závazné přísliby.

Vzhledem k velkému množství nejrůznějšího materiálu, který má pro archiv velkou hodnotu a mohl by být snadno ztracen, jest v zájmu věci, aby na jeho získání byly vynaloženy dostatečné prostředky. Tento postup jest nutný zejména na počátku, kdy jest nutno zachrániti doklady vývoje několika desetiletí.

B/ Zařizovací výdaje jsou určeny částkou 289.160.– K. Tato zdánlivě vysoká částka jest věnována na získání vhodného zařízení, které jest pro účel archivu bezpodmínečně nutné, protože z dřívější doby není k dispozici ani běžný nábytek pro kancelář, ani zvláštní zařízení k uložení sbírek a technické vybavení pro archiv.

Při rozhodování těchto otázek bylo třeba míti na zřeteli řádný provoz archivu a dobré uložení sbírek, ovšem s ohledem na možnou úspornost. Dovolujeme si upozorniti, že tu jde o jednorázový výdaj, který má vzhledem k běžného rozpočtu mimořádnou povahu. V budoucnosti přicházejí v úvahu jen potřebná doplnění inventáře.

Celkový náklad pro dobu uvedenou v rozpočtu, činí 1,447.160.– K, k úhradě má Č. M. F. Ú. zůstatek výše uvedené podpory v částce 300.000.– K, takže zbývá neuhrazená částka 1,147.160.– K.

Na základě uvedených důvodů žádá Č. M. F. Ú. o laskavé udělení podpory z fondu pro podporu filmové výroby ve výši 1,150.000.– K, slovy milion sto padesát tisíc, k úhradě výše uvedeného rozpočtového schodku.

Úkoly filmového archivu jsou tak rozsáhlé, že je třeba hned z počátku vybudovati řádný podklad k jejich splnění, a jsme proto přesvědčeni, že naší žádosti bude laskavě vyhověno.

NFA, fond ČMFÚ, nezpracováno.

1) Kopie, strojopis dvojjazyčné, české a německé verze.

13.

1943, Praha

Zpráva¹⁾ o činnosti Filmového archivu ČMFÚ v počátečním období jeho existence.

Zpráva o činnosti filmového archivu od 1. VII. 1943.

Po třech schůzích filmového archivu, konaných dne 12., 21. a 25. června 1943 zahájil filmový archiv dne 1. července svou pracovní činnost, připravenou usneseními a rozhodnutími výše uvedených schůzí. Jelikož kancelářské místnosti v paláci Lucerna, pronajaté v podnájmu od Globusfilmu za roční nájem 9.500.– K nemohly být včas vyčištěny

a vybaveny nutným nábytkem, Filmové Studio poskytlo archivu pohostinství na dobu zařízení vlastních místností.

Vedoucí filmového archivu Dr. W. Lohmayer, jeho zástupce Ing. J. Brichta a přidělená jim úřednice N. Bonhardová jali se pracovati na plánu výstavby filmového archivu. Dr. Dušan Russ řídí současně práce administrativní a hospodářské záležitosti archivu.

U firem Jerry, Švestka a Tresoria v Praze byl objednán nutný kancelářský nábytek a ocelové skříně v celkové ceně asi 60.000.– K. Další nábytek bude doobjednán. Kancelářské místnosti po Globusfilmu byly vyčištěny, upraveno osvětlení a zaveden telefon číslo 328-43. Od firmy Švestka byly zakoupeny nejnutnější kancelářské potřeby.

Od prvních dnů se archiv ujal svého vlastního úkolu získávati, shromažďovati, registrovati a ukládati veškeré písemnosti a doklady filmové tvorby naší a v druhé řadě i cizí, zvláště německé. Od 15. VII. pracují ve volném čase pro filmový archiv jako praktikanti tři posluchači knihovnické školy a to sl. Šárka Gutwirthová, p. Jaroslav Tichý a p. Bohuslav Macháček.

Zřízení filmového archivu bylo oznámeno veškerým půjčovnám i soukromým osobám, majícím zájem a vztah k filmu a byli pořádáni o poskytnutí a darování filmového materiálu pro archivní sbírky.

V tiskárně fy. Neckář byly objednány příslušné kartotékové lístky, jež byly účelně roztříděny a vypracovány tak, aby záznamy na nich postihly všechny důležité skutečnosti a charakter jednotlivých předmětů sbírek. Vzájemnými poukazy bude zjednána jednoduchá a přesná kontrola všech archivních předmětů.

V době od 1. VII. do konce srpna bylo pečlivým výběrem v knihkupectvích a nakladatelstvích zajištěno a získáno přes 100 děl odborné filmové literatury, která bude tvořit základ filmové knihovny archivu Českomoravského filmového ústředí, ke kteréž knihovně se upínají naděje a očekávání po zničení cenné berlínské filmové knihovny nepřátelskými nálety.

Od různých soukromých osob byla zajištěna řada cenného filmového materiálu, jako staré plakáty z nejstarších dob filmu, popisky, novinové výstřižky, Ponrepovy původní zápisky, nejstarší zápisy o schůzích spolku Českých majitelů biografů a t. d.

Inž. C. Brichta vyjednává s četnými korporacemi, úřady, spolky i soukromníky o předání filmového materiálu filmovému archivu. Zajistil a získal archivu cenné brožury, štočky, (Ema Destinová se lvem) a jiný filmový materiál.

V úschově archivu nachází se přes 200 scénářů starších i novějších filmů, ze sklepů Filmového ústředí byl vybrán a zajištěn veškerý materiál, vztahující se ke kinematografické činnosti.

Pan dr. Lohmayer objednal u firmy Union v Berlinu odposlouchací stůl nutný ke zpracování filmových pásů. Kromě toho objednal pro archiv knihy „Filmschaffen im Deutschland“ a „Filmschaffen-Filmforschung.“

Pro konservování a lepení filmů, kopií, které získáme, byly opatřeny některé vzácnější lučebniny, o jiné vyjednáváme. V úschově Filmového ústředí se nachází 60 různých filmů, získaných likvidací cestovních biografů, z nichž některé jsou velmi vzácné. Tyto filmy budou předány filmovému archivu k úschově, patřičným záznamům a opatrování.

2 filmy byly již předváděny a zaznamenán jejich obsah. Pro archivní sbírky byly získány četné cenné publikace a reklamní materiál posledních českých filmů a filmů cizích, hlavně německých, jakož i z knižního trhu naprosto zmizevší filmové časopisy.

NTM, oddělení Foto – kino, pozůstalost, nezpracováno.

1) Kopie, strojopis.

14.

1943, Praha

Zpráva¹⁾ o činnosti Filmového archivu ČMFÚ do konce srpna 1943.

Zpráva o činnosti Č. M. Filmového archivu do konce srpna 1943.

Ve smyslu a v intencích programu, který byl předložen Poradnímu sboru, presidiu Č. M. F. Ú, Verbindungstelle des Reichsprotektors in B. u. M. při Č. M. F. Ú. a archivní komisi jmenované poradním sborem, byly koncem června t. r. zahájeny přípravné práce pro vybudování Č. M. filmového archivu.

Na třech schůzích archivní komise byly podrobně prodebatovány všechny předložené návrhy a dán zásadní souhlas k jejich praktickému provádění. Komise dala také souhlas k četným investicím a nákupům, zvláště zařízení kancelářského a technického. Byla již objednána řada předmětů, provedena nejnutnější úprava provisorních místností v Lucerně a instalace telefonu a elektriky. Ostatní zařízení zvláště kancelářské jest dodáváno postupně a se značným zpožděním proti původně přislíbené době dodací. Proto dodnes nelze úřadovati v archivních místnostech. Užíváme laskavosti Filmového studia, které ochotně nabídlo své skrovné místnosti na dobu přechodnou ku spolu-užívání. Následkem těchto obtíží s dodavateli nebylo ani možné přesně zpracovati stále se množící materiál a i ostatní práce ku př. konservace některých získaných předmětů bylo nutné odložit na dobu pozdější. Naproti tomu činnost sběratelská probíhá úspěšně a vzdor tomu, že bylo zničeno mnoho věcí při sběrech papírů, hromadí se denně v archivu spousta běžných i velice vzácných dokumentů. Podaří-li se toto přírůstkové tempo udržeti, měl by za několik měsíců archiv tolik cenného materiálu, že by nestačil ani objednaný nábytek, ani místnosti. Věci jsou získávány koupí, dary, někdy i výměnou.

Bylo navázáno jednání s většinou půjčoven, s řadou biografů, korporací, úřadů i jednotlivců. Tato jednání nutno ovšem většinou vésti osobně a vzhledem k nedostatku a malé praxi personálu věnují těmto osobním jednáním, vedoucí a jeho zástupce většinu úřed-

ního i mimoúředního času. Kromě dvou uvedených sil, byly prozatím pro archiv získány ještě tyto síly:

Pan Dr. Russ z filmového studia vede práce čistě administrativní. Úřednice pí Bonhardtová provádí kancelářské práce a vede knihy přírůstků.

Tři frekventanti knihovnické školy vedou prozatímní kartotéku (lístky a skříně pro nej-různější kartotéky objednané nebyly dosud dodány), pracují střídavě v knihovnách, skladištích a podob., obstarávají běžnější intervence a pátrání a pomáhají i při různých stěhováních archivních předmětů.

Pan Žák obstarává různé pochůzky, intervence u úřadů, navštěvuje dárce předmětů a zapracovává se do drobnějších prací konservačních. Všechny zde uvedené síly prokázaly svoji dobrou schopnost a za daných velice obtížných a primitivních poměrů (nedostatek místa a prostředků technických) vykonaly maximální kus práce. Bohužel jejich služební poměr k archivu není dosud definitivně vyřešen pro obtíže rázu formálního (pracovní úřad) a pracují více méně v poměru ad hoc.

Vzhledem k rozsáhlosti a rozmanitosti úkolů které si archiv předsevzal a také v mnohých případech pro nebezpečí z prodlení bude nutné pro přesídlení do Lucerny (snad již v příštím měsíci) získati další spolupracovníky, zvláště expedienta, bez kterého nelze se pustiti systematicky do zpracování vlastního materiálu filmového.

Prozatím kromě přípravy celé organisace je nejkonkrétnějším výsledkem dosavadní stav a vzrůst sbírek:

Bylo získáno několik tisíc plakátů, popisků, letáčků, propagačních brožur a předmětů a jiného reklamního materiálu. Mnohé z těchto věcí nebylo lze ještě ani převzít pro nemožnost definitivního uložení. Převládají věci české a německé, ale i z produkce jiných národů podařilo se zachrániti a získati hojnost materiálu.

Novinové výstřižky, které archiv již nyní vlastní, jdou do tisíců a toto číslo podstatně vzroste, až převezmeme archiv p. Jirků. Již dnes jsou tam jedinečné unikáty, ku př. kolekce výstřižků z počátků dvacátého století od Viktora Ponrepy.

Velká péče je věnována příruční knihovně. Ačkoliv má to být jen „příruční“ knihovna, podařilo se získati množství velice cenných děl z oboru kinematografického i z oborů příbuzných. Vedoucí archivu Dr. Lohmayer učinil v této věci několik cenných objevů a nyní jest právě v proudu jednání s Zentralstelle für jüdische Auswanderung o získání knih z obrovských skladů tohoto úřadu. Bylo by záhodno tuto žádost archivu z vyšších míst nějak doporučiti. Při získávání knih řídí se archiv zásadou, že je nutné pro archiv, aby měl všechny dosažitelné knihy, třeba i ty, které jsou již v centrální knihovně Č. M. F. Ú. Ve smyslu článku uveřejněného v časopise Der Neue Tag, bylo v Německu zničeno nepřátelskými nálety mnoho i odborných knihoven a po válce bude výhodné mít i takové knihy, které jsou již v knihovně ústředí a které pak bude lze vyměnit za jiná díla. Totéž týká se i časopisů, které nám mnohdy budou jediným vodítkem pro určování původu věcí, osobností a jedinou pomůckou pro vyplňování osobních i věcných kartoték.

Sbírka diapositivů je prozatím malá, bylo však sjednána dohoda s firmou Reklama Slavia, jejíž majitel P. Holec dal nám (na intervenci p. řed. Innemanna z Lucerny) k dispozici a k výběru celý svůj archiv, výsledek to více než dvacetileté činnosti.

Pracuje se na sestavení a výběru fotografií, které budou pořízeny z několika set serií

negativů fotosek českých filmů. Až bude tato práce, prováděná postupně, dokončena, bude mít archiv několik desítek tisíců fotografií, včetně těch, které dostane a již dostal od půjčoven a výroben, a které jsou většinou z filmů cizích. Při tomto výběru jest také pamatováno, aby byla důstojným způsobem dokumentována dnešní doba. Pomoc a spolupráce, kterou nám přislíbily a již provádějí zdejší firmy německé (zvláště Elekta a Ufa), zaručují bohatý materiál.

Ze sklepa Č. M. F. Ú. bylo do archivu převezeno celé nákladní auto různých dokumentů z činnosti různých bývalých spolků a organizací jako byl Spolek majitelů biografů v Čechách, Československá filmová unie, Organizace filmového herectva. V tomto nákladu bylo také asi 200 scénářů různých českých filmů, různé staré vyhlášky a nařízení, kniha zápisů z roku 1912, sbírka nejrozličnějších tiskopisů užívaných ČMFÚ i jinými spolky a mnohé jiné. Až bude možné zpracovati tento materiál, poskytne jistě řadu zajímavých předmětů pro dokumentaci vývoje kinematografie u nás.

Pro nedostatek místa a sil nebylo dosud možné započítí se zpracováním skladu filmů, které dalo k dispozici archivu Filmové ústředí. Tuto práci lze se zdarem a účelně zahájit až bude získáno definitivní skladiště, přijat expedient a dodán odposlouchací stůl. Pan Dr. Lohmayer za svého pobytu v Berlíně objednal sice odposlouchací stůl, zdá se však, že bez vlivné intervence nelze očekávat jeho dodání před ukončením války. Není však vyloučeno, že by účinnou intervencí bylo možné dodací lhůtu podstatně zkrátiti. V těchto dnech byl totiž dodán právě takový stůl jistě pražské firmě a lze se proto domnívati, že vlivný úřední činitel dosáhl by i pro archiv dodání takového stolu (Klangfilm). V běhu je řada jednání o získání dalších filmů nebo práv poříditi z filmů, které jsou v majetku soukromém, kopie nebo dublety. Bohužel i provedení těchto prací naráží na překážky, poněvadž archivu nebyl dosud přidělen žádný pozitivní materiál a množství, které je mu slibováno bude asi tak malé, že přírůstky nově kopírovaných filmů budou jen volným tempem přibývati. Podaří-li se archivu získati přiměřený příděl materiálu, bylo by možné již v nejbližší době promítnouti kompletní archivní „program“ odpovídající jednomu večeru v kinu v druhém deceniu dvacátého století, sestavený z nového archivu získaného materiálu. Materiál již dříve získaný od F. Ú. pokud je uložen v místnosti za projekcí, je nyní postupně zpracováván Dr. Lohmayerem a bude převzat ihned, jakmile to technické poměry archivu dovolí.

Do sbírky štočků získali jsme řadu cenných kusů, od kterých jsou současně s konservací a čištěním prováděným odbornou firmou, pořizovány archivní otisky na nejlepším, dnes dosažitelném papíru. S těmi, které ještě převezmeme od některých firem, bude jich několik set.

V proudu je jednání se skladateli a architekty, kteří slíbili dodati zajímavý materiál. Získání většího počtu gramofonových desek je v nynější době prakticky nemožné pro naprostý nedostatek suroviny. Máme však v této věci závazný příslib od továrny, že hned po válce umožní vybudování dokonalého archivu diskotéky.

Škoda, že s budováním tohoto archivu nebylo možné začít alespoň před rokem. I když, jak pevně doufáme, podaří se nashromáždit veliké množství cenných dokumentů, nebude asi sbírka nikdy taková, jaká mohla být dříve. Ve sběrech starého papíru zmizely nenávratně tuny věcí, které již asi nikdy nebude lze nahraditi. Proto také, aby bylo ještě zachráněno, co se dá, klade prozatím archiv větší důraz na sbírání než na uspořádá-

ní, kterému bude věnováno více péče, ihned, jak budou místnosti zařízeny a schopné obývání.

Již po prvních dvou měsících, ve kterých pohltily hodně času práce přípravné, ztížené dnešními poměry, je zjevné, do jakých rozměrů vzroste činnost archivu daná jeho bohatým programem. Proto jest nejvýš nutné zajistiti dosavadní síly, které nejsou dosud definitivně přijaty a doplniti je dalšími, z nichž expedient je prozatím nejdůležitější.

Zdánlivá nejistota, které vznikla ze zájmu Reichsfilmarchivu o kopie zahraničních filmů, vedla k nedorozumnění, a patrně nesprávný výklad oběžníku z ledna letošního roku měl za následek, že žádost archivu o další subvenci, byla poradním sborem prozatím odložena na dobu pozdější. Reichsfilmarchiv zajímá se však pouze o zahraniční filmy vyrobené před rokem 1938. I kdyby snad tyto filmy chtěl u nás získati a odvésti je do Berlína (což za dnešních poměrů je naprosto nepravděpodobné) zbyde našemu archivu tolik úkolů, že požadovaná subvence bude lze jistě účelně a užitečně vyčerpati. Proto jest záhodno, aby poradní sbor byl znovu informován a aby nebyly kladeny překážky odhlavování požadované subvence. Nepřesně vykládaná pověst o zájmu Reichsfilmarchivu o některé filmy měla také ten následek, že ministerstvo školství odmítlo podepsati žádost archivu o telefoní pobočku s odůvodněním, že nemohou podepsati žádost instituce, jejíž existence není vlastně dosud jasná. I tuto věc lze jistě snadno napravití příslušným vysvětlením a případnou intervencí.

Podle oficiálních zpráv zkázy způsobené nepřátelskými nálety v Německu, postihly i obor filmový, pokud se týká jeho archivální dokumentace. V prostoru, prozatím jak se zdá, méně ohroženém, chceme vybudovati instituci, která, pokud to omezené možnosti a pozdní zahájení dovolí, může dochovati alespoň něco z toho, co jinde lidská zloba zničila. A co bude zachráněno a uloženo, může sloužiti později všem. Proto se plným právem domníváme, že naše činnost má smysl, že je užitečná, a že jako taková zaslouží podporu a pochopení.

Po zásluze a rádi konstatujeme, že se nám dostalo podpory v takové míře, jaké jsme dříve nemohli ani očekávati. Bylo by škoda, kdyby pro nějaké formální nejasnosti nebo nesprávný výklad byla činnost archivu, tak slibně zahájená, brzděna nebo ztěžována. To jistě není v nejmenším snahou těch orgánů a úřadů, které nedávno daly samy podnět nebo souhlas k založení a budování Č. M. F. A.

V Praze, dne...

NTM, oddělení Foto – kino, pozůstalost, nezpracováno.

1) Kopie, strojopis.

15.

1943, Praha

Rozpočet¹⁾ Filmového archivu ČMFÚ od 1. dubna do 31. prosince 1943.

Rozpočet Filmového archivu

na správní období od 1. IV. do 31. XII. 1943.

A/I. Osobní výdaje:

Vedoucí archivu od 1. IV.	56.000.—
Zástupce vedoucího od 1. VII.	40.000.—
Úřednice-korespondentka od 1. VII.	23.000.—
3 úředníci pro kartotéky, knihovnu a odb. sběrat. činnost od 1. VIII.	50.000.—
Správce skladu filmů od 1. VII.	20.000.—
Náhrada dr. Russovi za řízení admin.	14.000.—
Odměny za odbornou spolupráci	50.000.—
1/2 % paušál ze služebních smluv	1.000.—
	254.000.—

A/II. Věcné výdaje (provoz archivu):

Nájemné místností pro kanceláře	15.000.—
Nájemné skladu filmů od 1. VII. 1942	40.000.—
Udržování místností a skladu	7.000.—
Udržování technického zařízení	4.000.—
Provoz telefonu	5.000.—
Elektrický proud	3.000.—
Poštovné, kolky a podobné	10.000.—
Jízdné elektrickou drahou	5.000.—
Cestovné a diety při úředních cestách	30.000.—
Nákup knih, časopisů a j. tiskovin, vazby a podobné	50.000.—
Technické potřeby mimo poč. investice	15.000.—
Různé	10.000.—
	194.000.—

A/III. Výdaje na sbírky archivu:

Nákup filmů (kopií a negativů)	
od soukromých držitelů	120.000.-
Pořizování kopií starších filmů	
(na které se nevztahuje nařízení o povinné kopii)	200.000.-
Redukce filmů, dublety a kopie dubl.	70.000.-
Udržování, opravy a konserv. filmů	50.000.-
Nákup různých zaj. předmětů, strojů a j.	
gramofonových desek, not	30.000.-
Nákup a pořizování fotografií	30.000.-
Opravy, konservace a udržování sbírek mimo filmy	40.000.-
Instalace archivních sbírek	20.000.-
	560.000.-

B Zařizovací výdaje:

4 psací stoly à 1.990.-	7.960.-
3 manipulační stoly à 870.-	2.610.-
1 stolek pod psací stroj	610.-
10 židlí à 207.-	2.070.-
4 stoličky s opěradly à 153.-	610.-
4 skříně-knihovny à 2.140.-	8.560.-
4 skříně s přihradami à 2.510.-	10.040.-
5 skříňových kartoték à 1.530.-	7.650.-
5 dvojitých kartoték à 390.-	1.950.-
10 jednoduchých kartoték à 310.-	3.100.-
10 kovových skříní à 3.350.-	33.500.-
1 kovový převíjecí stůl-měřička	5.000.-
3 vysoké regály skříňové asi à 3.500.-	10.500.-
1 regál pro skladiště filmů	15.000.-
koše na papír, podložky na psací stoly, věšáky, štafle a pod.	6.000.-
elektrická instalace, svítidla, hodiny,	10.000.-
karty do kartoték, dotazníky, tiskopisy, přírůstkové knihy a pod.	10.000.-
	135.160.-
Kancelářské stroje / 2 psací stroje, ořezávací stroj a pod.	30.000.-
odposlouchací stůl	85.000.-
promítací stroj 16 mm zvukový	35.000.-
zařízení telefonu	4.000.-
	289.160.-

Celkový náklad:

A/I. Osobní výdaje	254.000.–
A/II. Věcné výdaje (provoz archivu)	194.000.–
A/III. Výdaje na sbírky archivu	560.000.–
B. Zařizovací výdaje	289.160.–
	1,297.160.–
Reserva	150.000.–
Celkem	1,447.160.–

NFA, fond ČMFÚ, nezpracováno.

1) Kopie, strojopis.

16.

1944, 20. ledna, Praha

Přehled¹⁾ činnosti Filmového archivu ČMFÚ informující o systému uložení a stavu jeho sbírek.

Filmový archiv Č. M. F. Ú. zahájil činnost v létě 1943. Podle rámcového programu probatovaného a doplněného na několika schůzích tehdejší archivní komise (členové: Dr. Leiser, Dr. Plíva, Vrch. rada Chmelař, řed. Inemann, řed. Schmidt) byly zahájeny přípravné práce. Výsledky dosažené za několik měsíců dokázaly, že i za dnešních obtížných poměrů, lze převážnou část tohoto programu realizovati. Řada zkušeností, které byly získány, jest cenným přínosem pro další budování archivu v rámci tohoto programu i pro jeho rozšíření a doplnění. Účelem této zprávy jest podati stručný nástin toho, co bylo dosud vykonáno. Podrobnější informace jakož i program pro nejbližší dobu a návrhy na prohloubení a rozšíření činnosti budou obsahem příštího referátu.

Prvním úkolem vedení filmového archivu bylo opatření vhodné místnosti, získati kancelářské zařízení a různé technické a jiné pomůcky. Současně zahájena rozsáhlá akce sběratelská. Po dobu, než byly alespoň nejprimitivněji zařízení místnosti v Lucerně, poskytl archivu přístřeší Filmové studio, kam byly také ukládány první přírůstky archivních sbírek. Ačkoliv celá řada z objednaných věcí nebyla dodána ani dodnes (chybí ku př. pět ko-

vových skříní, čtyři stoly, stojany pro kartotékové skřínky, měřicí stůl pro firmy, plakátové skříně, Lita, dvě dřevěné registratury, odpouslouchací stůl Union a mnohé jiné předměty), jsou kanceláře v Lucerně již po několik měsíců v plném rozsahu.

V Lucerně jest ukládáno, zpracováváno a registrováno vše kromě filmů. Pro ty bylo získáno jednak skladiště Ústavu pro lidovou osvětu v Praze XII., jednak velké skladiště v Brně. Tam jsou již také postupně expedovány nové získané filmy (ku př. negativy z Pragfilmu – Barrandova, z Treuhandstelle, z Č. M. F. Ú., z celního skladiště aj.). Decentralisace archivu a skladišť má sice některé nevýhody a znamená i zvýšení režie o dopravní náklady, jest však výhodná, zvláště v dnešní době, a to z důvodů bezpečnostních. Další možnost uskladnění některých předmětů byla získána ujednáním s Technickým museem, kde máme prozatím uložené všechny diapositivy věnované archivu ministerstvem lidové osvěty. Poněvadž místnosti v Lucerně byly hned od počátku považovány za provisorium, není otázka dalších nebo větších místností pouštěna ze zřetele, tím spíše, že kvantitativně dosáhl již získaný materiál pozoruhodných cifer.

Dobře se osvědčila přesná specialisace a rozdělení úkolů svěřených silám kancelářským i pomocným. Tak ku př. pomocné síly (frekventanti knihovnické školy) mají takto rozděleny svoje úkoly:

Knihy, časopisy, odb. publikace, scénáře, rukopisy aj.

Plakáty, popisky, presešity, produkce, reklama aj.

Fotografie, alba, dopisnice, negativy aj.

Štočky, diapositivy, matrice aj.

Notový materiál, gramofonové desky, životopisy hudebníků.

Centrální kartotékové přehledy, karty filmů, životopisy tvůrčích pracovníků, návrhy aj.

Důležitý úkol, péči o kopie a negativy, má prováděti expedient, o kterého stále ještě jednáme s Kosmosfilmem. Při množství filmů, které již nyní archiv vlastní, nebo má v nejbližší době převzít, jest tato síla nezbytně nutná, aby byl zdolán tento podstatný úsek archivní práce.

Nyní něco stručně o archivních sbírkách. Některé věci byly získány koupí, sjednány dohody o výměnách (s musei i soukromníky), ale většina pochází z darů. K získání předmětů z nejrozličnějších pramenů bylo zapotřebí nesčetných intervencí, návštěv, stálého využívání osobních koneksí a stálého vyhledávání a navazování nového spojení. Tuto funkci, kromě jiných úkolů, obstarávají oba vedoucí archivu. V některé z příštích zpráv bude podán podrobnější referát o zajímavých archivních číslech. Poněvadž k registraci získaného materiálu jsou používány pomocné síly, pracující převážně jen v čase mimo školní návštěvu, a materiál přibývá takovým tempem, že nelze jej každodenně zpracovati, jest přehled o počtu získaných předmětů, uvedený doleji, jen přibližný:

Fotografie:	zpracováno (přír. knihy a karty)		4220
	duplikáty (pro ev. výměnu)	asi	1000
	dosud nezapsáno (ve skladě)	asi	1500
	objednáno u fotografů	asi	2500
	(nedodáno)		
	zajištěno (v negativech)	asi	1600
	celkem dodáno, objednáno nebo zajištěno	asi	10820

Popisky:	zpracováno	225
	duplikáty	asi 300
	dosud nezpracováno	asi 1500
	celkem asi	2025
Plakáty a nudle:	zpracováno	1195
	duplikáty	asi 1800
	dosud nezpracováno	asi 1300
	celkem asi	4295
Různý reklamní materiál:	zpracováno	1096
	nezapsáno a duplikáty	asi 3200
	celkem asi	4296
Diapositivy:	zpracováno	1250
	dosud nezpracováno	asi 20000
	celkem asi	21250
Štočky a matrice:	zpracováno	asi 409
	nezapsáno a nezpracováno	350
	celkem asi	759
Gramofonové desky:	celkem zpracováno	3
Knihy:	zaregistrováno	407
	časopisy, jedn. čísla, scénáře aj	2500
	celkem asi	2907
Výstřižky z novin:	zpracováno	asi 3500
	zajištěno, dosud nepřevzato	asi 2500
	celkem asi	6000
Hudebniny a rukopisy:	zaregistrováno	312
	nezpracováno	asi 280
	celkem asi	592
Filmy:	převzato, nebo zajištěno a je postupně přebíráno	asi 3500 kg.

Získáním, převzetím, zaregistrováním a uložením předmětů nekončí však v mnohých případech činnost archiváře. Je mnoho věcí, které nutno konservovati nebo příslušnou úpravou a konservací přímo zachraňovati před zkázou. Rozmanitost materiálu, mnohdy velké rozměry, špatná kvalita i mnohdy špatné zpracování (filmy) činí u nás tento problém ještě složitějším. Bylo navázáno spojení s institucemi, které provádějí podobné práce (archivy, musea, soukromníci), byly na místě zkoumány a vyzkoušeny různé způsoby a jejich praktické použití pro archiv, našim spolupracovníkům poskytnuta příležitost, aby si tyto různé metody mohli osvojit, bohužel téměř všechny způsoby mají jednu společnou vadu: nelze je ve větší míře prováděti za dnešních poměrů pro naprostý nedostatek potřebného materiálu a lučebnin. Také v konservování filmů, které zvláště u některých prastarých kopií i negativů jest *conditio sine qua non* nejen pro možnost event. promítání, ale i pro jejich zachránění, nepřešli jsme přes stadium několika zkoušek provedených jen na krátkých filmech a to pro naprostý nedostatek pozitivu nutného pro zhotovení dublet, které jediné poskytují mnohdy možnost zachrániti dávný děj filmu pro budoucí generace. Nedostatek surovin jest také toho příčinou, že dodnes jsou v archivu pouze tři gramofonové desky. Dalším škůdcem naší práce byly různé sběry papíru. Počet předmětů, jak výše uveden, dává tušit, jak by bylo těžké, ne-li nemožné, hledat cokoliv bez řádné kartotéky. Proto zaveden byl systém kartoték, který velmi dobře vyhovuje a až bude dokončen pro všechny materiál, usnadní nejen hledání, ale dá i možnost odpovědět rychle na nejrozumnější otázky, týkající se historie filmu. Některé z těchto karet jsou již psány trojmo nebo čtvermo, aby ku př. film bylo možné najít:

abecedně podle názvu
pořadově podle čísla
podle roku výroby
podle produkce

Záznamy o českých filmech jsou uvedeny česky, o všech cizích včetně německých, německy. Pro tyto jest ještě zvláštní karta (*Sachkartei*), kde lze film nebo jeho části vyhledati také podle obsahu. Prozatím jsou tyto zvláštní karty rozděleny do třiceti skupin podle vzoru Reichsfilmmarchivu (medicína, zoologie, technika, válka, historie, pohádky kolorované, zakázané, politické, propagační atd.). Zde je seznam jednotlivých karet:

- | | | |
|-----------------------|---|---|
| Velké karty: | A | popis filmu po stránce obsahové,
technické obsazení a j. (německé – zelené) |
| | A | totéž (české – bílé) |
| | B | seznam předmětů souvisejících s filmem,
které jsou uloženy v archivu (německé) |
| | B | totéž (české) |
| | C | osobní karty tvůrčích pracovníků
(přehled činnosti) |
| Střední karty: | D | scénáře |
| | E | tiskoviny žluté štítky: pp. popisek |

pp. A obrázkový popis

modré štítky: n. nudle

P. plakáty

zelené štítky: reklama
a různé
d dopisnice
l. letáčky
pr presešity
oz oznámení premier
z pozvánky

červené štítky: produkce

F fotografie

G gramofonové desky

H štočky a matrice

J věci z výroby (plány, návrhy kostýmů a dekorací aj.)

K diapositivy

L různé tiskoviny

M hudebniny

německá Sachkartei – bez označení

Malé karty:

modré: knihovna a časopisy
abecední podle autorů
věcná podle názvů knih

žluté: abecední seznam filmů
filmy podle roků výroby
filmy podle produkcí
filmy pořadově podle čísel

Nejmenší karty: seznam dodavatelů, spolupracovníků, příznivců, dárců, úřadů, korporací a j.

V kartách A, B, C je celá řada odkazů, kterými se tento systém svazuje a doplňuje. Karta B jest vlastně malou přírůstkovou knihou pro každý film, karta C má býti obrazem životního díla každého tvůrčího pracovníka. Dalším úkolem jest sestaviti pokud možno úplný seznam literatury dostupné v Praze ve veřejných, případně i soukromých knihovnách.

Dosavadní zkušenosti plně potvrzují, že lze mnohdy darem (nebo za nějakou menší pozornost) získat věci snadněji než koupí. Věci lze však získat jenom tehdy, když se jedná přímo – ústně. Nejrozumnější návštěvy i intervence vyžadují proto hodně času z doby úřední i z volna obou vedoucích. Také ostatní spolupracovníci (kteří ku př. musí sami odnáseti balíky a věci z půjčoven i biografů), nastavují často večery aby zmohli nával materiálu a práce. Mnoho vzácného jest ještě po venkově. Proto budou nutné časté cesty mimo Prahu. Zatím bylo zhruba zpracováno Brno, Tábor, Písek, Třeboň, Jindřichův Hradec. Výsledky jsou velmi dobré v kvalitě i počtu nových přírůstkových čísel.

Vzdor obtížím doby vyvíjí se činnost archivu podle předpokladů daných programem. Po stránce sběratelské jsou výsledky lepší než bylo očekáváno. Zpracování vadí v tempu

nedostatek lidí a dnes již téměř malé místnosti. Poměrně pozdní zahájení činnosti mělo sice za následek, že mnoho vzácných dokumentů nenávratně zmizelo ve sběrech papíru, vzdor tomu však není pochyby, že se daří vybudovat instituci, která bude jednou k užítku i chloubou celého našeho filmovnictví. Předpokladem k tomu jest, že nalezne i nadále stejnou podporu a pochopení, jako tomu bylo dosud.

Jen s jejich pomocí lze vybudovat řádný Českomoravský filmový archiv.

V Praze, dne 20. ledna 1944

NTM, oddělení Foto – kino, pozůstalost, nezpracováno.

1) Kopie, strojopis.

17.

1944, 3. února, Praha

Upozornění¹⁾ předsedy ČMFÚ F. Bláhy ing. J. Brichtou na možnost využití sbírek Filmového archivu ČMFÚ pro sociologické studium.

V Praze, dne 3. února 1944.

Panu předsedovi Českomoravského filmového ústředí
řediteli Františku Bláhovi

v P r a z e .

Vážený pane předsedo,

ve filmovém archivu Č. M. F. Ú., bylo nashromážděno nebo pro archiv zajištěno již tolik dokumentů ze všech odvětví filmové práce, že jest na místě uvažovati nyní také o různých možnostech zhodnocení tohoto cenného materiálu. Když byl archiv zakládán, bylo počítáno s tím, že výsledky sběratelské práce budou sloužit účelům dokumentárním, museálním, studijním a výchovným, a že přinesou prospěch všem, kdož se o film zajímají, v první řadě pak filmovým pracovníkům a tím i celé naší kinematografii. Při přejímání a třídění nejrozdílnějších archivních dokumentů, objevila se další významná možnost využití archivních sbírek, a to jako základ pro práci sociologickou. V sociologii filmu nebylo u nás dosud téměř nic vykonáno. Také cizí literatura, pokud jest nám dostupná nebo známa, nasvědčuje tomu, že obor filmový jest panenskou půdou pro sociologická badání. Umožnění této činnosti znamenalo by nejen významný přínos pro naši i světovou literaturu sociologickou, pro literaturu filmovou, ale ze studií vyplynula by i řada praktických důsledků k užítku české kinematografie.

Českomoravské filmové ústředí, které soustředěním celého našeho filmovnictví má

k dispozici v jedinečné míře materiál historický, dokumentární, statistický a jiný, a má i úzký kontakt se všemi obory filmu blízkými nebo příbuznými, jest přímo předurčeno k tomu, aby dalo iniciativu a poskytlo prostředky k sociologickému výzkumu filmu a kinematografie. Proto dovoluji si Vám podati tuto zprávu s návrhem, jak by bylo lze v nejkratší době zahájit příslušné práce.

I když sociologa budou zajímati všechny obory filmovnictví a pro zdar díla bude nutné, aby byl ve spojení se všemi referáty Č. M. F. Ú., (presidium, výroba, půjčovny, kina, statistika, tisk, tvůrčí pracovníci, dramaturgie aj.) bylo by výhodné soustřediti organizaci tohoto vědeckého podniku při filmovém archivu. Dosavadní zaměstnanci a spolupracovníci archivu jsou plně zaměstnáni respektive přetíženi pracemi archivními. Bylo by proto nutné získati další síly zvláště specialisty sociology, kteří sice dosud ve filmu nepracovali, za to však mají bohaté zkušenosti v sociologickém zpracování jiných oborů lidské práce. Domnívám se, že jsem našel řešení, při kterém by ze spolupráce lidí, kterým jest film velikou lásku a zkušených sociologů mohlo vzejít dílo, které by bylo k chloubě Č. M. F. Ú. a k dobrému užitku naší kinematografie.

Před vypracováním tohoto návrhu požádal jsem o nezávaznou informaci Sociologický ústav v Praze, a dostal jsem ujištění, že tato instituce by byla ochotna účinně spolupracovati ke zdolání vytčeného úkolu a dáti v případě uskutečnění mého návrhu pro tento účel několik svých vědeckých sil k dispozici, ovšem za předpokladu, že jí budou nahrazeny veškeré s tím spojené výlohy a režie. Takové řešení (získání většiny odborných sil bez zatěžování pracovního trhu) dávalo by možnost zahájit výzkum činnost ihned a zkušenost spolupracovníků získané v jiných oborech dávaly by záruku, že práce budou hned od počátku prováděny bez prožívání t. zv. dětských nemocí, které obvykle prodělává každý nový podnik. Poněvadž moje jednání byla osobní, informativní a předběžná, neuvádím žádné cifry. Mohl bych však příslušné údaje a přibližný rozpočet podati v době nejkratší.

Z rozhovorů se členy ústavu gener. sekretářem doc. Dr. Šimou a ředitelem ústavu doc. Dr. Gallou vzešel předběžný program a návrh na spolupráci, který současně přikládám. Prosím, vážený pane předsedo, abyste mé zprávě i přiloženému návrhu věnoval laskavě pozornost a dal i možnost, abych případně v součinnosti s některým z uvedených pánů, mohl Vám podati podrobnější informace o způsobu a významu proponované práce.

Byl bych rád, kdybych podáním tohoto návrhu a spoluprací na jeho uskutečňování mohl přispěti nejen k dalšímu rozšíření činnosti Č. M. F. Ú. ale i ku prospěchu naší kinematografie.

Děkuji Vám, vážený pane předsedo, již napřed za pozornost, kterou věnujete tomuto mému návrhu i za Vaši iniciativu, kterou jistě přispějete k jeho realizaci.

Znamenám s projevem upřímné úcty:

Přílohy: Dopis Sociologického ústavu, zpráva o činnosti S. Ú.²⁾

NTM, oddělení Foto – kino, pozůstalost, nezpracováno.

1) Kopie, strojopis.

2) Editovaný dopis se nachází v pozůstalosti ing. J. Brichty bez uvedené přílohy.

18.

1944, 13. března, Praha

Návrh¹⁾ rozpočtu Filmového archivu ČMFÚ na rok 1944.

V Praze dne 13. března 1944

Věc: Rozpočet Filmového
archivu na rok 1944.

Tit.

Českomoravské filmové ústředí
p r e s i d i u m ,
Praha II., Klimentská 6.

Jako podklad pro stavení výše podpory ministerstva lidové osvěty, kterou mají být uhrazeny výdaje Filmového archivu v roce 1944, sestavil jsme rozpočet pro toto hospodářské období. Řídili jsme se při tom zkušenostmi, získanými při dosavadní činnosti se zřetelem k celkovému plánu.

K objasnění položek jednotlivých kapitol uvádíme:

- 1) Pod titulem osobních výdajů jsou zařazeny služební platy zaměstnanců ČMFÚ, přidělených do personálního stavu Filmového archivu. Jsou tu uvedeny roční částky, zahrnující i kvoty, hrazené zaměstnavatelem. Z uvedených zaměstnanců nebyl dosud získán správce skladu filmů, jinak pro archiv nezbytný. Ačkoliv jest nedostatek odborných sil, jest naší snahou obsadit toto místo v nejbližší době.
- 2) Protože nebylo možno z důvodu mimořádných poměrů přijmout dostatečný počet zaměstnanců, jimiž by byly obsazeny jednotlivé obory archivní práce, byli získáni pro příslušné úkoly uvedení spolupracovníci. Pro archivní katalogisování a pořízení kartotek o shromažďovaných knihách, scénářiích, námětech, fotografiích, plakátech a ostatním materiálu byli vybráni čtyři frekventanti knihovnické školy, která je pro tuto práci vhodně připravuje. Kromě toho jest od případu k případu třeba spolupráce dalších osob. Jedině v této formě bylo zatím možno udržet provoz archivu.
- 3) Pokud možno hned v počátku chceme k činnosti sběratelské připojit i činnost vědeckou v oboru filmu vůbec. Přítomný stav umožňoval by zatím zpracování historie českého filmu, jejíž soustavné a podrobné doplnění jest z nejdůležitějších úkolů českého filmového oboru. Čím dříve bude v této práci započato, tím snažší bude její postup a tím lepší přinese výsledky. Dalším oborem jest sociologický výzkum filmu. Včlenění filmu mezi závažné kulturní činitele a jeho vliv, zkoumaný z tohoto hlediska, přinesl by velmi cenné poznatky. Jak výsledky v oborech právě uvedených, tak i ostatní poznatky, vytěžené archivní činností, bude nutno později zveřejnit v knižních publikacích. Stanou se cenným doplňkem naší poměrně chudé literatury filmové. Celá tato činnost má význam

jako přínos pro výchovu dorostu filmových tvůrčích pracovníků a pro lidovévychovu vůbec.

4) Výlohy na sbírky jsou preliminovány poměrně vysokou částkou, aby bylo možno krýt i nákup větších souborů. U nově založené instituce jest pochopitelné, že v počátcích se uplatňuje nezbytně snaha, vybudovat co nejrychleji komplexy sbírek. V našem případě jest znásobena nebezpečím ztráty velmi cenných dokladů při sběrech a ničení starého materiálu. Do kapitoly sbírek zařadili jsme jmenovitě jen ony předměty, které pravidelně získáváme za úplatu a ostatní, kde by se tak stalo jen výjimečně, uvádíme pod titulem „Jiné předměty sbírek“. Tím jsou ovšem myšleny též takové předměty, které zatím nesbíráme systematicky a byly by proto získány jen ojediněle. Při sběratelské činnosti musíme počítat se spoluprací na nejrůznějších místech. Velmi často tuto součinnost honorujeme úměrně vhodným způsobem, protože na její intenzitě často závisí úspěch jednání.

5) V položce zařizovacích výdajů uvádíme jen ty, jimiž doplňujeme zařízení kancelářských místností, technické vybavení archivu a nábytek na uložení sbírek, neboť značnou část inventáře jsme opatřili již v počátečním období. Jsme sice omezeni nedostatkem vhodných místností, ale přesto se snažíme získat pokud možno úplné vybavení, které by vyhovovalo i příštímú vývoji archivní činnosti.

6) Pod titulem věcných výdajů zahrnuli jsme ty výdaje, které neslouží výlučně určitému druhu činnosti. Tam, kde s ohledem na provoz archivu se projevuje zvýšená potřeba, uvádíme přiměřeně zvýšené částky. Začlenění výdajů za odbornou literaturu jest odůvodněno tím, že jde o zřízení knihovny pracovní, která netvoří součást sbírek.

Za účelem krytí možného zvýšení v některých položkách doplňujeme rozpočet rezervní částkou. Řídili jsme se tu skutečností, že pro zcela zvláštní a novou povahu instituce filmového archivu nelze všechny potřeby předem pevně stanovit. Zejména jest třeba zajistit možnost výhodných investic v oboru zařízení a souborů sbírek.

Krytí výdajů má být provedeno podporou ministerstva lidové osvěty, která však by měla být stanovena také s ohledem na částku, o kterou překročila vydání v r. 1943 podporou býv. min. obchodu. Tato podpora byla Českomor. film. ústředí dána v r. 1941 a bylo jí použito k úhradě výdajů archivu v r. 1943.

Protože právě v tomto roce dochází k provedení podstatné části celkového plánu, jest uvolnění potřebných prostředků jedním ze základních předpokladů.

Za:

Rozpočet Filmového archivu ČMFÚ pro správní období 1944.

Osobní výdaje:

Vedoucí dr. W. Lohmayer	80.750.—
Zástupce vedoucího ing. C. J. Brichta	75.738.—
Sekretářka N. Bonhardová	51.080.—
Úřednice pro obor sbírek	26.000.—
Správce skladu filmů	50.000.—
	283.568.—

Odborná spolupráce:

Dr. Russ, adm. věci	24.000.-
Sl. Binder	10.000.-
P. V. Michalík, kart. filmů	26.000.-
Ant. Žák, pomoc. kanc.	20.000.-
Frekvent. knih. školy	26.000.-
—“—	26.000.-
—“—	26.000.-
—“—	26.000.-
Další spolupráce	80.000.-
	264.000.-

Vědecká činnost:

Obor historie filmu	50.000.-
sociologický výzkum filmu	200.000.-
Odborné a vědecké publikace	100.000.-
	350.000.-

Výdaje na sbírky archivu:

Filmy:

nákup filmů	120.000.-
pořizování kopií	200.000.-
redukce filmů, dublety	70.000.-
udržování filmů, konservování, opravy	50.000.-
doprava	40.000.-
pojištění proti požáru a krádeži	25.000.-
Fotografie rekl. a prac.	90.000.-
Plakáty a další reklamní materiál	15.000.-
Notový materiál z filmů	25.000.-
Gramofonové desky	45.000.-
Technické filmové zařízení (stroje a pod.)	50.000.-
Jiné předměty sbírek	50.000.-
Konservace a odborná úprava sbírek, příp. exp.	30.000.-
Výlohy při pátrání a zajišť. mater. pro sbírky	15.000.-
	825.000.-

Převod

1722.568.-

ILUMINACE

Dokumenty k vývoji českého filmového archivnictví

Zařizovací výdaje:

Doplnění kanc. nábytku	15.000.-
Doplnění nábytku pro uložení sbírek:	
kovové skříně	35.000.-
dřevěné skříně	20.000.-
dřevěné police	10.000.-
Kancelářské stroje:	
kanc. a přenosné psací stroje, rozmnož. stroj,	
růz. kanc. pomůcky	10.000.-
Promítací stroje na němou projekci norm. filmu	
a zvuk projekci 16 mm filmu	90.000.-
Rozhlasový přij. aparát se zařízením na reprodukci	
gram. desek	15.000.-
Obaly na uloř. sbírek a pro dopravu	15.000.-
Různé potřeby a zařízení pro arch. tech.	50.000.-
	260.000.-

Věcné výdaje (běžné):

Nájemné místnosti:	
kanceláři	15.000.-
skladů filmů	50.000.-
skladů ostatních sbírek	10.000.-
Potřeby pro práci kanc. a arch. písemn.	30.000.-
Technické potřeby a chemikalie	40.000.-
Poplatky:	
telefonní, poštovní, elektřina a pod.	25.000.-
Jízdné elektr. drahou	5.000.-
Cestovné a diety	80.000.-
Pojištění místností	7.000.-
Representace	30.000.-
Odborná literatura:	
knihy a časopisy	90.000.-
vazby	10.000.-
Různé technické instalace a úpravy	20.000.-
Udržování místností	9.000.-
-“- inventáře	5.000.-
Závodní kuchyně	7.000.-
Různé	10.000.-
	443.000.-
	2,425.568.-
Reserva na možné zvýšení jednotl. položek	450.000.-

NTM, oddělení Foto – kino, pozůstalost, nezpracováno.

1) Kopie, strojopis.

19.

nedatováno, Praha

Informace¹⁾ o možnostech využívání sbírek Filmového archivu ČMFÚ.

Služba Českomoravského filmového archivu produkcím, půjčovnám a tvůrčím pracovníkům.

Filmový archiv Českomoravského filmového ústředí slouží všem složkám filmovnictví.

1) Sběrka asi 600 scénářů, námětů a scénářů krátkých filmů je k dispozici pro autory i dramaturgy k účelům studijním a může sloužit ku příkladu jako srovnávací materiál mezi novými navrženými náměty a tím, co bylo již dříve filmováno.

Archiv se také snaží získati literární předlohy zfilmovaných námětů, které jednou budou jistě pro budoucí autory cenným materiálem.

Pro ukázkou scenaristické techniky jsou k dispozici scénáře jinojazyčné, jako ku příkladu německé, italské, francouzské a jiné.

2) Knihovna, obsahující již dnes několik tisíc knih a časopisů (ročníků i jednotlivých čísel), je největším shromaždištěm odborného (a oboru příbuzného) materiálu v celém Protektorátě. Její význam ještě stoupl po zničení největší instituce tohoto druhu knihovny Lichtbildbühne v Berlíně. Proto již dnes slouží náš materiál nejen naším firmám, ale i Němcům, kteří zde filmuji. Přehled otázek, na které čtenář nalezne odpověď, vysvitá ze seznamu některých hesel (Viz příloha).

Již dnes může knihovna archivu poskytnouti cenný studijní a informační materiál všem ve filmu zúčastněným pracovníkům, ať jsou to producenti, dramaturgové, režiséři, herci, architekti, technici, šéfové propagandy a jiní.

Pro případ, že by jejich práce vyžadovala speciální díla, která snad nejsou v knihovně Filmového archivu zařazena, je sestavován bibliografický seznam odborné literatury všech pražských knihoven. Prozatím je zpracována knihovna Universitní, Technická a Technického musea, a pracuje se na zkatalogisování Městské knihovny, knihovny Umělecko-Průmyslového musea, jakož i některých soukromých knihoven. Archiv může poskytnouti také svými prostředky veškeré informace, pokud se týká dalšího materiálu zde i v cizině.

3) Informace o domácí i světové filmové tvorbě poskytuje nejen řada literárních děl, ale i velká sbírka popisků, katalogů a prosešitů, kterých je v archivu na tisíce.

Prozatím zpracovaný a zkatalogisovaný materiál, týkající se českého filmu obsahuje data po všech stránkách o velké řadě filmů němých a téměř o všech českých filmech zvukových.

4) Podrobná kartotéka všech dosud vyrobených, hraných českých filmů němých i zvukových, podává přehled o dosavadní české výrobě.

Tohoto zdroje informací užívají již často firmy i úřední místa. Tak ku příkladu vyžadují si popisky filmů, má-li být starý film znovu vydán nebo starý námět znovu zpracován. (Plukovník Švec, Černí myslivci, Funebrák a jiné.) K tomuto účelu slouží i veliká sbírka plakátů, nudlí a jiného reklamního materiálu, jakož i vlastní materiál filmový.

Výrobní firmy nezakládaly dosud archivy. Náš archiv je tedy jediným místem, kde jsou uschovány tyto předměty nejen pro svou dokumentární a studijní cenu, ale i pro praktickou potřebu. Poněvadž spolupráce s firmami se velmi dobře osvědčila, předaly nám některé podniky veškerý svůj dosud archiválně nezpracovaný materiál a to s podmínkou, že jim bude v případě potřeby k dispozici. Tím přispěly nejen k podstatnému obohacení našich sbírek, ale získaly i dokonalý přehled o věcech, které byly dříve jen přítěží ve skladištích a nyní po zpracování jsou cennou pomůckou výroby i exploitace. Tato spolupráce je prozatím realizována s Nationalfilmem a s firmou Jirků. S dalšími podniky jednáme.

5) Je samozřejmé, že také ostatní archivní materiál, jako jsou fotografie, štočky, návrhy kostýmů, dekorací, plakátů, hudebniny a jiné doklady, slouží kdykoli firmám i jednotlivcům k účelům studijním a informačním.

6) To se týká ku př. několika tisíc nejrozličnějších plakátů domácích i zahraničních, jejichž provedení i technika (i když dnes ji nelze v četných případech plně využít vzhledem k úsporným nařízením), může sloužit jako dobrá pomůcka pro provádění další propagace.

7) Odborné znalosti, rozsáhlý přehled a osobní kontakty archivního personálu umožňují poskytnutí informací téměř ve všech otázkách všem výrobním složkám a usnadňují opatření potřebného materiálu i když není uložen přímo v archivu. Tím se může usnadnit práce štábů i tvůrčích pracovníků. Z uvedeného vysvítá, že Filmový archiv Českomoravského filmového ústředí není a zdaleka nemá být jen institucí pro shromažďování cenných dokumentárních předmětů, ale že je v první řadě živou složkou filmové výroby a exploitace, kterým slouží a jejichž práci usnaňuje v řadě případů.

NTM, oddělení Foto – kino, pozůstalost, nezpracováno.

1) Kopie, strojopis.

20.

1945, 23. dubna, Praha

Žádost¹⁾ o přidělení místnosti Filmstelle der NSDAP ve Vodičkově ulici Filmovému archivu ČMFÚ.

Praha, 23. dubna 1945.

Důvěrné.

Tit.

Presidiu Českomor. Film. ústředí,
P r a h a II., Klimentská ul. 6

Pro pana Dr. Jar. Leisera.
D ů v ě r n ě .

V paláci „U Nováků“, Praha II., Vodičková ul. č. 30., III. schodiště v druhém a pátém poschodí má Filmstelle der NSDAP správou domu pronajatých asi sedm kancelářských místností s příslušenstvím ve druhém poschodí a v pátém poschodí předváděcí místnost se skladišti zvlášť vhodnými pro filmové účely. Úplný inventář (stroje, koberce a zařízení) předváděčky je majetkem „Nadace pro podporu filmových příslušníků v Čechách a na Moravě“, kterýž spolek je spravován panem předsedou B l á h o u a panem inž. M u d r o c h e m .

Byli jsme upozorněni, že Filmstelle der NSDAP hodlá v rámci válečných opatření pro Prahu dočasně evakuovat.

Filmový archiv ČMFÚ se tísní se svou bohatou a mnohotvárnou činností ve dvou kancelářských místnostech ve Štěpánské ul. č. 61/V. poschodí. Za své dvouleté působnosti vchoval si Filmový archiv osvědčivších se a slibných pracovníků a vzdor svízelným válečným poměrům a technickým závadám prokázal a prokazuje našemu filmovnictví četné a prospěšné služby.

V poválečné době čekají na něj nemalé úkoly spočívající v odborném zpracování dosavadních filmových výsledků a vývoje a přispění další filmové tvorbě k vytvoření nových vědeckých pracovních metod. Poválečná doba přinese nesporně také našemu filmu, tedy i Filmovému archivu, jako vědecké instituci pro studium filmu nové vývojové možnosti a prohloubená pole působnosti. Je nemyslitelné, aby Filmový archiv pracoval za nynějších svízelných podmínek.

Proto se obracíme na presidium Českomor. filmového ústředí se zdvořilou a naléhavou žádostí o **přednostní zajištění** místnostní „Filmstelle der NSDAP“ ve Vodičkově ul. č. 30. pro účely Filmového archivu. Značnou důležitost má pro nás předváděcí místnost a pomocné prostory v V. poschodí. Nadační inventář bychom převzali a spravovali.

Jelikož věc spěchá, prosíme o brzké vyřízení naší žádosti, zvláště, že prosperita Filmového archivu je a bude zájmem dalšího filmového růstu.

Poroučíme se Vám zdvořile

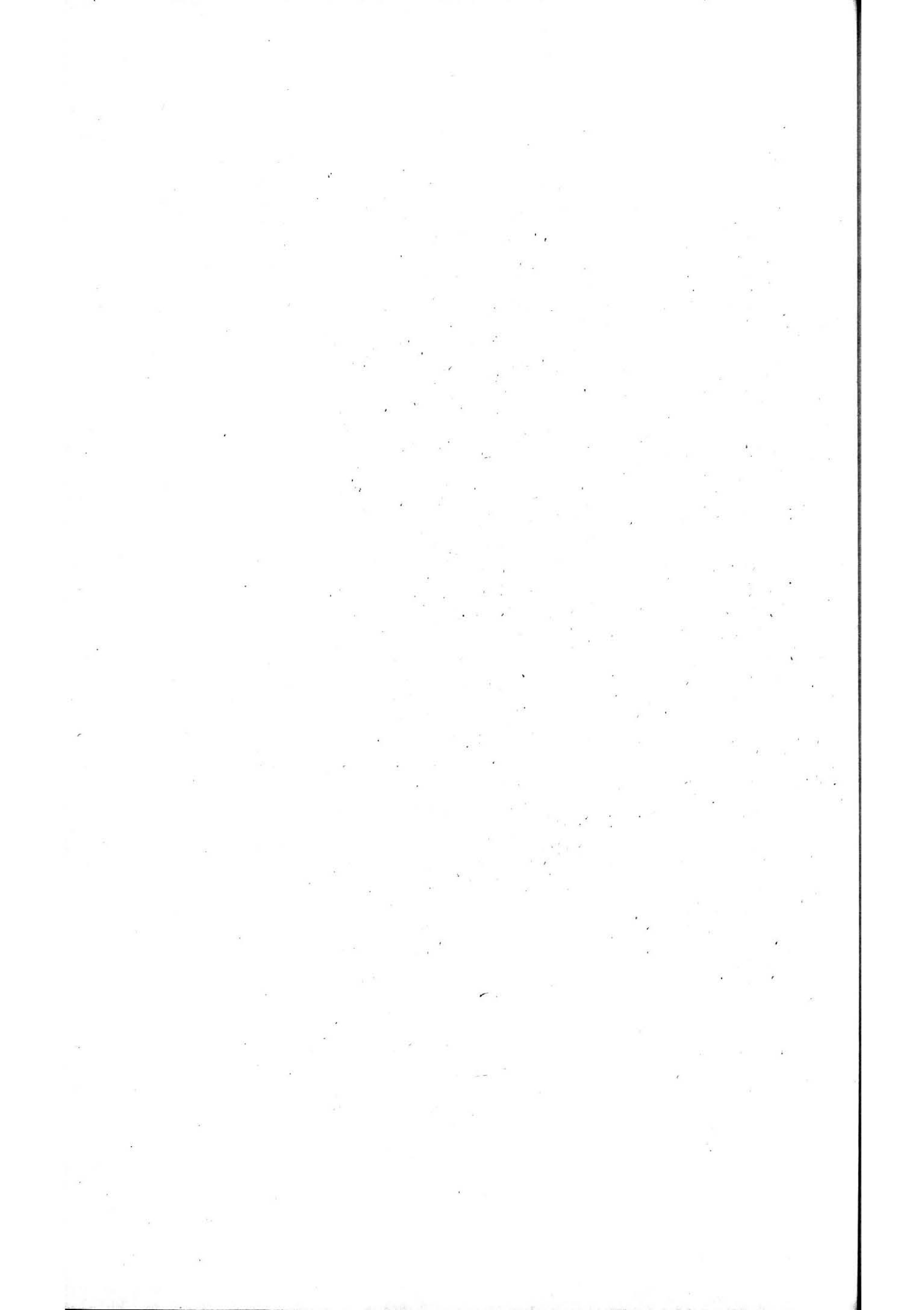
NTM, oddělení Foto – kino, pozůstalost, nezpracováno.

1) Kopie, strojopis.

Ediční poznámka

Edice dokumentů k českému filmovému archivnictví byla pořízena z dochovaných písemností Českomoravského filmového ústředí (NFA, fond ČMFÚ [nezprac.]), pozůstalosti ing. J. Brichty, jejíž část se nachází v Národním technickém muzeu (NTM, oddělení Foto – kino, pozůstalost J. Brichty [nezprac.]) a spisového materiálu meziválečného Československého ministerstva zahraničních věcí (Archiv MZV, karton 399, č. 69 492). Editované materiály jsou otištěny v plném znění a v původní jazykové podobě. Byly opraveny pouze zjevné písařské chyby. V nezměně podobě zůstala nejednotná transkripce zkratk titulů (dr., Dr, JUDr., JUDr, ing., Inž. C., IngC, Ing. C.), zkratk institucí (ČMFÚ, Č. M. F. Ú., Č. m. filmový archiv, Filmový archiv ČMFÚ, Č. M. F. A., Filmarchiv der BMFZ), označení německých protektorátních úřadů a institucí (např. Reichsprotector in B. und M.) a některé další zkratky (firmy – fy.). Hranaté závorky [] se třemi tečkami upozorňují na nečitelné části textu. Rovné závorky // označují rukopisné vpisky do původního textu. Edice dokumentů je opatřena údaji o formě jejich dochování a dalšími vysvětlujícími poznámkami.

P. Z.



Literární obzor

Pokus o obraz dvacetiletí

Slovenský hraný film 1970 – 1990.

Vedoucí autorského kolektivu Václav Macek. Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, Bratislava 1993, 183 stran, anglické a německé resumé, náklad 700 výtisků.

V roce 1992 vyšel v Bratislavě sborník studií nazvaný *Slovenský hraný film 1946 – 1969* (viz recenzi v *Iluminaci* č. 2/1993). Jen mírně pozměněný tým autorů v té době již zpracovával období následující, tedy slovenský hraný film posledních dvou desetiletí komunistického věku. Výsledkem je druhý svazek studií *Slovenský hraný film 1970 – 1990*.

Vedoucí projektu Václav Macek se v úvodu vyjadřuje o slovenské produkci sedmdesátých a osmdesátých let s nemalým despektem a bez obalu prohlašuje, že filmy z tohoto období „nie sú dokladmi ničoho iného než amaterizmu, neschopnosti a diletantizmu“ (s. 7). Na úvod sborníku statí s vědeckými ambicemi je to výrok vskutku drsný a nadto nevhodně paušalizující. Příspěvatelé tohoto sborníku, včetně Václava Macka samotného, ostatně přinášejí svědectví o výjimkách, na které Mackovo hodnocení opravdu nesedí. I jeho přiznání, že práce na tomto druhém svazku (na rozdíl od prvního) již probíhala bez vnitřního zaujetí pro analyzovaný materiál, prozrazuje vliv zjištěné zpolitizované atmosféry prvních „popřevratových“ let.

Závažnější je ovšem Mackovo konstatování, že metodologický přístup k filmovému dílu uplatněný v obou svazcích již vyčerpal své možnosti a nelze jej dále rozvíjet. Jeho podstata tkví v odděleném analyzování jednotlivých složek filmového díla, tedy ve strukturálně založeném pohledu. Uvážíme-li, že rozsah jednotlivých příspěvků mapujících dvacetileté období se až na dvě výjimky pohybuje kolem deseti tiskových stran, pak je leccos dáno předem. Z nedostatečného prostoru pro analytickou argumentaci plyne trvale přítomné nebezpečí tezovitosti, posílené navíc apriorně záporným vztahem některých autorů k posuzovaným dekadám. Příspěvky mají většinou charakter stručných, spíše přehledově koncipovaných sond.

Sborník otevírá stať **Václava Macka** *Kontext hraného filmu 1970 – 1990* (s. 11 – 16), velmi zběžně a nahodile pojatá charakteristika sledovaného období z hlediska ideologického tlaku na kinematografii. Jde vlastně jen o velice stručný komentář různých seznamů – děl oceněných na festivalu českého a slovenského filmu, zasloužilých a národních umělců, trezorových filmů, divácky nejúspěšnějších slovenských filmů či filmů, které získaly cenu československé filmové kritiky. Čtenář nabývá dojmu, že na globální charakteristiku nezbyl čas či chuť, ačkoliv materiál zde shromážděný umožňoval pokročit mnohem dále. Rovněž redukce kontextů na jeden jediný, tj. postoj režimu k filmu, je nepochybně produktem polistopadové atmosféry. Mnohem čistší řešení by bylo publikovat uvedené seznamy – ať už s komentářem, či bez něho – jako přílohu celého svazku nežli umístěním do čela sborníku vzbuzovat nesplněná očekávání.

Vývojem filmové teorie na Slovensku se pravidelně zabývá **Martin Ciel**. Ve svém příspěvku *Súvislosti slovenskej filmovej teórie 1971 až 1991 (Semiologická orientácia)* (s. 19 – 24) dospívá k závěru, že v uvedeném období zapustil na Slovensku kořeny sémiologický přístup k filmovému dílu. Konstatuje rovněž, že díla tří hlavních představitelů filmové teorie J. Paštěky, P. Miháliky a I. Stadtruckera prozrazují napojenost na zahraniční myšlenkové proudy. Spíše mezi řádky pak zůstal rozptýlen závěr, který je nicméně z celého textu zřejmý – že paradoxně teprve v tomto období navzdory ideologickým tlakům se na Slovensku etablovala teoretická reflexe filmu na skutečně vědecké bázi a několik knižně vydaných monografií, resp. teoretických syntéz, vytvořilo nový, podstatně vyšší standard, jímž bude každé další teoretické dílo poměřováno. Na malém prostoru

se Ciel omezil na základní charakteristiku děl tří zmíněných teoretiků, na titulové zmapování veškeré produkce bohužel rezignoval, takže nezmíněna zůstala například i Lexmannova *Teória filmovej hudby* (1985).

Jelena Paštéková se v prvním svazku věnovala kontaktům filmu a literatury. Pro druhý svazek zpracovala v příspěvku nazvaném *Diera v plote? (Ideologický aspekt žánru a poetiky)* (s. 27 – 35) proměny žánrového a tematického spektra slovenské produkce sedmdesátých let a jejich odraz ve filmové poetice. Autorka hovoří o zvláštní podobě „kolibského manýrismu“, který má dvě poetologické varianty – popisnou ilustrativnost a artistní ornamentalismus. Pro oba uvádí několik přesvědčivých příkladů. Velkou pozornost věnuje počátku sedmdesátých let, kdy ještě vzniklo několik umělecky významných filmů, než se prosadil nový dramaturgický model. Výmluvný je i generační přehled natáčejících režisérů – preference zavedených tvůrců střední generace (Režucha, Uher, Hollý, Ťapák, Lettrich ad.) doložená počtem filmů jimi realizovaných v této dekádě ostře kontrastuje se skutečností, že po dobu pěti let se neuskutečnil ani jediný debut.

Václav Macek pokračuje i ve druhém svazku sledováním „příběhu metafor“. Název jeho příspěvku *Dlhých dvadsať rokov umierania (Metafora v slovenskom hranom filme 1970 – 1990)* (s. 39 až 46) prozrazuje předem autorovo hodnocení. Celé dvacetiletí vidí Macek jako dobu odumírání metaforičnosti jazyka, která jako by mu byla kritériem umělecké hodnoty. Navzdory této diskutabilní, ovšem jen latentně přítomné premise obsahuje stať řadu podnětných postřehů. V užívání metafor nalézá Macek ve slovenském filmu sedmdesátých a osmdesátých let dvě základní linie. První představuje návrat k popisně symbolické a gramatické praxi starších období, souvisí s apologií srozumitelnosti a lze ji označit za převládající. Druhou linii charakterizuje přebírání některých vnějších znaků experimentální tendence z druhé poloviny šedesátých let, přičemž hlavním problémem je snaha využívat experiment k politickým cílům. Pro celé období je typické používání „legalizovaných“ metafor a symbolů, které prozrazují sklon k významovým jistotám, k příznačné ideální neměnnosti. Macek zároveň upozorňuje na zajímavý fakt, že vývojové proměny využívání metafor v padesátých a šedesátých letech se víceméně shodují s nástupem nových režisérských generací. V následujícím dvacetiletí však k žádnému srovnatelnému generačnímu nástupu nedošlo.

Andrej Obuch se v příspěvku *Zabúdanie a rozpamätávanie filmovej réžie* (s. 49 – 57) věnuje tvorbě výraznějších režisérských osobností, zejména Dušana Hanáka, Elo Havetty, Juraje Jakubiska, Štefana Uhra, Martina Hollého, Miloslava Luthera a Dušana Trančíka. Podobně jako Macek nalézá i on po „obnovení pořádku“ na Kolibě v tvorbě ostatních režisérů ožívání dramaturgického modelu padesátých let a proces „zabúdania“ spojuje především s druhou režisérskou generací slovenského filmu, pro kterou je příznačný neautorský přístup a tedy značná závislost na kvalitě scénáře. Slovenské debutanty osmdesátých let do své práce autor nezahrnul. Nejdůležitější závěr jeho statí zní: slovenskému hranému filmu sedmdesátých a osmdesátých let chybí nová stylová iniciativa.

Tematickou novinkou druhého svazku je příspěvek **Dagmar Poláčkové** *Scénografia v slovenskom hranom filme 1970 až 1990* (s. 61 – 69). Autorka si byla plně vědoma problematičnosti tohoto tématu a vyjádřila také hned v úvodu nemalé rozpaky nad neproveditelným úkolem vyčlenit z filmového díla jeho scénografickou složku. Jako doklad její faktické nesvébytnosti uvádí mimo jiné skutečnost, že se na tomto poli neutvářely mezi režiséry a architekty žádné stabilní tvůrčí tandemy (výjimkou je spolupráce Štefana Uhra a Antona Krajčoviče). Velmi také záleží na osobnosti režiséra a jeho osobním zanícení pro vizuální koncepci, které může být zdrojem dominantního výtvarného vlivu (viz např. tvorba Juraje Jakubiska). Podle autorky se do scénografie slovenských filmů sledovaného dvacetiletí negativně promítl ústup od obrazného vyjadřování. Lze tu snadno vystopovat převažující linii scénografie realistické, našli bychom však řadu filmů se silně stylizovanými scénografickými prvky, např. *Signum laudis*, *Kára plná bolesti*, *Zabudnite*

na *Mozarta, Pomocník*. Autorka dále upozorňuje i na výskyt děl s tematizovanou scénografií akcentující významové vazby (*Pavilón šeliem, Iba deň, Koncert pre pozostalých*). Řidčeji se objevily i filmy s „analogovou“ scénografií odkrývající skladbu a vrstvením neuvědomované souvislosti. Týká se to zejména poeticky vyhraněných filmů jako *Ružové sny, Eden a potom, Lalie poľné, Ja milujem, ty miluješ, Vlakári*. Velmi často má podle autorky slovenská filmová scénografie tohoto období nevýraznou a neurčitou podobu, výjimkou nejsou ani profesionálně chybné postupy. Příznačná je nezakotvenost scénografie v realitě příběhu, falešná estetizace a zdekorativnění obrazu zakrývající často nedostatky fabule. Z tohoto nepříznivého hodnocení autorka vyjímá některé filmy Štefana Uhra, Martina Hollého, Dušana Hanáka, Juraje Jakubiska, Dušana Trančíka, Miloslava Luthera a film *Iba deň*.

Příspěvek **Zuzany Bakošové-Hlavenkové** má název *Scitlivenie obrazov a slov (Niečo o herci vo filmoch J. Jakubiska, D. Hanáka a M. Luthera – na margo osedesiatych rokov)* (s. 73 – 79). Herecká problematika je tedy ve sborníku pojednána na personálně i časově značně zredukovaném prostoru, takže čtenář si komplexnější představu o slovenském filmovém herectví celého období nevytvoří. V rozporu s názvem je v případě Jakubiskovy hlavního předmětem autorčina zájmu jeho tvorba z konce šedesátých let. Nad ní autorka konstatuje, že „Jakubiskov herec je predovšetkým výrazná individualita, vizuálně výrazný typ, herecky na pomedzí typu a charakteru...“ (s. 75). Jen jakoby na okraj pak zmíní Jakubiskovu rezignaci na vlastní poetiku a návrat k ní v *Tisícročné včele* – „ale cez interpretačného herca ako ťažisko postáv“ (s. 75). Škoda, že se právě tato „marginálna“ nestala jádrem celé pasáže. Hanákovy herce charakterizuje autorka jako přitažlivé autentické osobnosti s „vnitřním světlem“, přičemž režisérův introspektivně orientovaný pohled je ve srovnání s Jakubiskem mnohem intimnější. O sedm let mladší Luther staví na přesném, důkladně připraveném interpretačním herectví.

Filmová hudba je patrně jediná složka, o které se tradičně uvažuje poněkud separovaně. Zkušený autor hudebního příspěvku se tedy jistě necítil tématem zaskočen. Stať **Juraje Lexmanna** *Hudba. Hraný film 1970 až 1990* (s. 83 – 102) patří také k těm řídkým případům, které čtenáři opravdu poskytnou určitý obraz celku. Autor ji rozlomil do dvou částí. V první sleduje linii personální a podává stručnou charakteristiku jednotlivých skladatelských osobností. (Zajímavé je výrazné zastoupení komponistů českých.) Ve druhé části pak kombinuje klíč slohový s dalšími aspekty kompozičních postupů. Sledované dvacetiletí působí jako konglomerát všech možných postupů a přístupů, z nichž zde na základě Lexmannových zjištění uvedme alespoň tři příznačné tendence – vpád populární hudby, návrat symfonismu a historických „neo-stylů“ a v sedmdesátých letech příchod jakéhosi „neoschematismu“ v práci s filmovou hudbou. Poučený autor se skladatelskou praxí neopomíjí ani technické zázemí této složky a upozorňuje jednak na význam syntezátorů a multiplaybacku, jednak na roli nového nahrávacího studia otevřeného v Bratislavě v roce 1981 (do té doby nahrával hudbu pro slovenské filmy pražský FISYO).

„Hudební“ část sborníku má ještě krátký doplněk v podobě článku **Nadi Földváriové** *Polarity filmovej hudby* (s. 105 – 107). Je věnován filmu Miloslava Luthera *Zabudnite na Mozarta* (1985), jehož hudební stopa je převážně sestavena ze skladeb Mozartových. Autorka akcentuje hudebně dramaturgickou dimenzi filmové hudby a dovozuje dramatickou účelnost výběru a zařazení jednotlivých skladeb. V muzikologických kruzích vzbudil svého času rozhořčenou reakci Formanův *Amadeus* (1983), a to i pro způsob, jakým se ve filmu nakládalo s Mozartovými skladbami. Těžko se ubránit srovnávání těchto dvou filmů spjatých tolikými vazbami včetně personálních (Zdeněk Mahler). Mám za to, že právě z hlediska filmové hudební dospěl Forman se svými spolupracovníky mnohem dále a že se u něho hudba podílí na rytmu a „tektonickém“ průběhu celého filmu podstatně více, nežli je tomu u Luthera.

Jozef Macko přispěl do sborníku rozsáhlou statí *Mýtus úspechu v slovenskej kinematografii začiatku osemdesiatych rokov* (s. 111 – 134), zlobně podrážděným textem plným osobních výpadů

proti jednotlivým tvůrcům i Kolibě osmdesátých let jako celku. Jeho stať se soustředí na tři dobovou kritikou ceněná a domácími cenami ověřená díla – filmy *Pomocník* (1981) Zoroslava Záhoná, *Pásla kone na betóne* (1982) Štefana Uhra a *Tisícročná včela* (1983) Juraje Jakubiska. Jak už naznačuje název, polemizuje autor s jejich pozitivním hodnocením. Činí tak ovšem způsobem pro mě naprosto nepřijatelným. „A Štefan Uher už po neviem koľký raz zohral úlohy hyeny, požierajúcej zvyšky projektu, ktorý na Kolibe ukradli a nedovolili dokončiť niekomu inému, pre nich príliš talentovanému.“ (s. 132; autor má na mysli Fera Feniče) „Čo má znamenať kapustná hlava, ktorú bozkáva Hermína po čas rozhovoru s Valentom vo filmovej Včele? O akú kapustnú hlavu ide? Asi o Jakubiskovu.“ (s. 124) „Streľba komunistov, Jakubiska a Jaroša má rovnaký cieľ. Vari si možno predstaviť lepší ‚ideologický profil‘ a lepšie predpoklady pre prácu v dnešnom slovenskom parlamente a poslanecký plat z našich daní?“ (s. 117) Na Jakubiska a jeho *Tisícročnou včelu*, ktorou označil za „najväčší podvod v dejinách slovenskej kinematografie“ (s. 116), je autor obzvlášť alergický a necháva se místy unést až k vulgárně zmanipulované interpretaci. Tři jmenované filmy jsou mu ztělesněním „bučiacej slovacity“. Postižených je ovšem podstatně více – i Hanák a Trančík jsou dnes pro Macka „degenerovaní slovenskí režiséři“ (s. 130). Celý tento příspěvek působí dojmem tvrdého žurnalistického útoku přebujelých rozměrů, ačkoliv se pod silnou vrstvou nesnášenlivých výroků na adresu kdekoho skrývají i relevantní upozornění na místa opravdu problematická včetně průkazných řemeslných selhání.

V posledním příspěvku *Recepcia slovenského filmu v zahraničnej kritike a publicistike* (s. 137 až 161) zpracoval **Viliam Jablonický** přehledovým způsobem zahraniční ohlasy na slovenské filmy šedesátých až osmdesátých let. Materiálově bohatá stať s četnými ukázkami zahraničních kritiků bohužel rezignuje na jakýkoliv pokus o zobecnění, resp. interpretaci. Dokumentační hodnotu textu pak snižují příliš zkrácené bibliografické citace v poznámkovém aparátu (chybí např. i názvy citovaných kritiků).

Sborník jako celek budí smíšené pocity vyvolané rozkolísanou úrovní jednotlivých příspěvků, často nejistě se pohybujících na žánrovém pomezí vědy a publicistiky. Odborníci, kteří s tímto svazkem budou pracovat, jej jistě – již pro nedostatek jiné literatury – s povděkem ocení. Ale skutečného docenění dojde tato knížka teprve ve vzdálenější budoucnosti. Až přestane být základní příručkou pro slovenský hraný film 1970 – 1990 a stane se definitivně tím, čím je už nyní – dokumentem slovenského polistopadového času.

Ivan Klimeš

Montage/AV: intertextovost, napětí, enunciacie

Montage/AV.

Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 2, 1993, č. 2, 149 s.
(Intertextualität/Spannung).

Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 3, 1994, č. 1, 159 s.

Časopis Montage/AV, vydávaný od sklonku roku 1992,¹⁾ se rychle dostal do pozice reprezentativního odborného periodika v německé jazykové oblasti. Časopis se snaží soustavně reflektovat

1) Srov. Petr Mareš, *Úvodem k článku Stephena Lowryho*. „Iluminace“ 5, 1993, č. 2, s. 69 – 70; též, *Druhé číslo půlletníku Montage/AV*. „Iluminace“ 5, 1993, č. 4, s. 146 – 147.

aktuální problémy a metodologické trendy (zvláštní důraz je přitom kladen na kognitivní orientaci) a zároveň chce nedogmaticky a pluralisticky představovat celou velmi širokou oblast výzkumu audiovizuální sféry. Třetí a čtvrtý publikovaný sešit *Montage/AV*, o nichž zde chceme informovat, zahrnuje řadu původních i přeložených teoretických a historických studií, zčásti spojených do tematických bloků. Ty příspěvky, které pokládáme za zásadní a výrazně inspirativní, se pokusíme charakterizovat důkladněji z hlediska jejich obsahu a zastávaných stanovisek; o dalších se alespoň zmíníme.

Třetí uveřejněný sešit *Montage/AV*, označený jako druhé číslo druhého ročníku, otevírají příspěvky věnované dnes velmi frekventovanému tématu intertextovosti. Ta je přitom v redakčním úvodu (s. 3) chápána, s odvoláním na průkopnické názory M. M. Bachtina, široce a obecně, jako „dialog“ a propojování diskursů a kulturních praktik. Obě otištěné studie byly přeloženy z ruštiny. **Naum I. Klejman** se v článku *Der aufbrüllende Löwe. Zur Entstehung, Bedeutung und Funktion einer Montage-Metapher* (Řvoucí lev. K vzniku, významu a funkci jedné montážní metafor, s. 5 až 34) zabývá proslulým obrazem „oživlého“ kamenného lva v Ejzenštejnově filmu *Křižník Potěmkin*. Autor mj. poznamenává, že motiv „oživlé“ sochy – který se ostatně v Ejzenštejnově filmu vyskytuje na více místech – navazuje zřetelně spojnici s básnickým dílem A. S. Puškina (živoucí skulptura v Měděném jezdcí). Znamý historik raného ruského filmu **Juri Tsivian** (Jurij Civjan) upozorňuje v článku nazvaném *Caligari in Rußland. Der deutsche Expressionismus und die sowjetische Filmkultur* (Caligari v Rusku. Německý expresionismus a sovětská filmová kultura, s. 35 až 48) na to, že sovětský film dvacátých let se utvářel pod dvěma rozdílnými vlivy: Zatímco moskevská studia preferovala postupy amerického filmu, na leningradské a ukrajinské filmaře značně působil „německý styl“. Např. Jurij Tyňanov psal scénář k filmu *Plášť* jako „cvičení“ v duchu expresionismu. Na Ukrajině vzniklo několik variací na Murnauovu *Poslední štaci* – přitom byl tento německý film zároveň pojímán jako součást kontinuitní linie interkulturní výměny, na jejímž počátku stojí (v pozici „urtextu“) Gogolova povídka *Plášť*.

Druhý tematický blok v tomto čísle se váže na pojem *napětí* – pojem, s nímž se často operuje ve filmové publicistice a nejednou i v odborných pracích, avšak bez uspokojivé a plně přijatelné definice. Tři uveřejněné příspěvky – **Hans J. Wulff**, *Spannungsanalyse. Thesen zu einem Forschungsfeld* (Analýza napětí. Teze k jedné oblasti zkoumání, s. 97 – 100); **Peter Wuss**, *Grundformen filmischer Spannung* (Základní formy filmového napětí, s. 101 – 116); **Frank Kessler**, *Attraktion, Spannung, Filmform* (Atrakce, napětí, filmová forma, s. 117 – 126) – představují jakési „ohledávání terénu“, formulují předběžné poznámky, jež by měly – po prodiskutování a dalším zpracování – sloužit jako východisko pro budování teorie napětí a důkladný a přesný popis jeho podob.

O postižení obecných otázek usilují zejména Wulff a Wuss. Jejich výklady se v zásadě pohybují v rámci kognitivního paradigmatu a opírají se hlavně o koncepce a poznatky kognitivní psychologie, psychologie emocí a psychologie motivace. Cílem Wulffových úvah je mj. určit status napětí, místo, kde se uplatňuje; zdůrazňuje, že fenomén napětí vzniká na průsečíku struktury filmového textu, strategie filmového vyprávění, a recepčních aktivit diváka: „Text se naplňuje teprve v recepci. Aktivita diváka je komponentem textové struktury, text se nedá popsat bez přítomnosti diváka. Konstrukce napětí je proto pojímána jako sekvence textových informací, která podněcuje a řídí odpovídající sekvenci operací zpracování informace u diváka“ (s. 97 – 98).

Wulff a Wuss se shodují v tom, že rozhodující pro vznik napětí je rovina podávaných informací; na systematictější rozvedení otázky se soustřeďuje Wuss: Film se divákovi předkládá jako problémová situace k řešení; divák „chce vědět, jak to bude dál“ (s. 102), chce být schopen předvídat a kontrolovat vývoj událostí, avšak naráží na informační deficit, který ho nutí vytvářet, korigovat a zamítat různé hypotézy, který způsobuje, že jeho očekávání jsou někdy naplněna a někdy zklamána. Se složkou poznávací se přitom úzce spíná složka emoční. Podle Wussovy nejobecnější for-

mulace vzniká napětí všude tam, kde se divák setkává s neurčitostí (s. 102). Takové vymezení při své šíři a nevyhraněnosti ovšem dále vyžaduje specifikaci ve vztahu k různým filmovým žánrům a typům filmové narace (Wuss své pojetí demonstruje na třech navzájem odlišných příkladech, filmu Michelangela Antonioniho, hollywoodském filmu tradičně vyprávěném a filmu Alfreda Hitchcocka).

Frank Kessler upozorňuje na vývojový aspekt spjatý s uplatňováním napětí. Dokazuje, že napětí je v zásadě vázáno na naraci a montáž – naproti tomu nejranější filmy jsou „předmontážní“, jsou koncipovány jako sled jednotlivých výjevů-atrakcí.

Problém povahy fenoménu napětí je znovu otevřen v následujícím čísle Montage/AV (první číslo třetího ročníku). Pod souhrnným názvem *Forum Spannung* (Fórum napětí, s. 115 – 146) jsou zde otištěny kritické ohlasy na výše resumované názory a koncepce (autory protiargumentů, připomínek a doplňků jsou **Karl Sierek**, **Thomas Rothschild**, **Reinhold Viehoff** a **Peter Ohler**) a konečně krátká shrnující poznámka **Hanse J. Wulffa**.

Diskuse se mj. zaměřuje na otázku míry obecnosti, s níž je pojem napětí definován. V zásadě jako plodné se jeví neomezování úvah o povaze napětí na vyhraněné žánry (thriller, akční film apod.), resp. dokonce jen na díla Alfreda Hitchcocka, mistra jednoho typu napětí, jež sám Hitchcock označoval jako *suspense* (suspense se zakládá na rozdílné míře informací u jednajících postav a u diváka), zároveň se ale vynořuje otázka, zda nedochází vlastně ke ztotožňování napětí s každým procesem diváckého porozumění. Další poznámky se týkají např. vázanosti napětí na časové průběhy (buduje se napětí i v rámci kompozice jediného záběru?), vztahu obrazových a mimoobrazových faktorů (hudba) při utváření napětí, poměru mezi poznávací a emoční složkou v recepci filmu apod.

K tomuto bloku příspěvků se ještě připíná **Wulffova** analýza jedné ze slavných hitchcockovských scén pronásledování: *Die Maisfeld-Szene aus NORTH BY NORTHWEST. Eine situationale Analyse* (Scéna v kukuřičném poli z filmu Na sever severozápadní linkou. Situační analýza, s. 97 až 114).

Ústřední místo v tomto čísle Montage/AV zaujímá dílo klasika nové teorie filmu **Christiana Metz**e, zemřelého v září 1993.²⁾ Je tu otištěna – spolu s komentářem **Franka Kesslera**, **Sabine Lenkové** a **Jürgena E. Müllera** (s. 5 – 10) – základní výkladová pasáž z připravovaného německého vydání Metzovy poslední knihy *L'Enonciation impersonnelle ou le site du film* (1991): *Die anthropoide Enunziation* (Antropoidní enunciace, s. 11 – 38). Pojem *enunciace*, pocházející z osobité lingvistické koncepce Emila Benvenista, je dnes značně rozšířen hlavně ve francouzské a italské filmologii (do češtiny se výraz *enunciace* někdy překládá jako *vypovídání*; toto znění ovšem není ustáleno a může vzbuzovat neodpovídající asociace – srov. např. jazykovědný termín *výpověď*).

Metz usiluje o novou interpretaci pojmu *enunciace*, o jeho náležitou adaptaci na specifiku filmu. Výchozím bodem je chápání *enunciace* jako té složky (slovesného) textu, v níž se projevuje přítomnost subjektů (subjektu podávajícího a přijímajícího, ovšem v postavení vnitrotextových abstraktních, strukturních instancí), a v níž se tedy do textu „vписuje“ akt produkce a recepce. Při úvahách o *enunciaci* ve filmu pak někteří badatelé (nejvýraznějším příkladem je Francesco Casetti) zachovávají subjektovou dimenzi: JÁ se obrací k TY. Metz se k tomuto přístupu staví skepticky – film pro něj představuje neosobní *enunciaci*; původce-„*enunciátor*“ se inkarnuje „do jediného těla, jež je k dispozici, do těla textu, tj. do věci, která nikdy nebude JÁ“ (s. 26, zvýraznil Metz). *Enunciace* tedy musí být podložena jinak: konstituuje se jako „sémilogický akt, díky jehož působení nám určité části textu ukazují text jako akt“ (s. 20 – 21); vystupuje ve filmu pro-

2) Srov. Frank Kessler, *In memoriam Christian Metz*. „Montage/ AV“ 2, 1993, č. 2, s. 146 – 147.

střednictvím reflexivních konstrukcí: „film nám vypravuje sám o sobě (nebo o kinu/kinematografii [Kino, fr. cinéma]) nebo o pozici diváka“ (s. 20). – Metzovy výklady jsou natolik komplexní, že je sotva možno shrnout je na malé ploše; navíc otištěná partie souvisí s dalšími, konkretizujícími kapitoly ve zmíněné knize. Je ovšem zřejmé, že i tato poslední Metzova kniha znamená a bude znamenat důležitý impuls pro rozvoj teoretické reflexe o filmu.

Dalším mezinárodně proslulým badatelem, kterého toto číslo *Montage/AV* představuje, je teoretik dokumentárního filmu **Bill Nichols**. Průběžným tématem přeložené studie *Geschichte, Mythos und Erzählung im Dokumentarfilm* (Dějiny, mýtus a vyprávění v dokumentárním filmu, s. 39 až 60) je vázanost dokumentárního filmu na lidské tělo: dokumentární film klade otázku, „jak může být lidské tělo jako filmový signifikant zobrazeno ve shodě se svým statutem v souboru sociálních vztahů“ (s. 39). Tělo se zde podle Nicholse stává součástí sémiotického dění na třech osách: v narativní oblasti motivovaného času, kde vystupuje jako činitel v kauzálním řetězci, v oblasti historického času, kde vystupuje jako sociální činitel, a konečně v mytické oblasti bezčasovosti, kde vystupuje jako identifikační ikona (s. 46). Nichols tyto vztahy demonstroe na příkladě filmu *Růže v prosinci* (Roses in December; Ana Carriganová a Bernard Stone, 1982) o misionářce zavražděné v Salvadoru.

O Nicholsově teorii dokumentárního filmu pak důkladně pojednává **Christof Decker**: *Grenzgebiete filmischer Referentialität. Zur Konzeption des Dokumentarfilms bei Bill Nichols* (Hraniční oblasti filmové referenčnosti. Ke koncepci dokumentárního filmu u Billa Nicholse, s. 61 – 82). Decker poukazuje na to, že Nicholsovo pojetí vyrůstá ze spojení kognitivistického předpokladu aktivního utváření smyslu na straně diváka s lacanovskou psychoanalýzou, feminismem, sémiotikou v tradici Ch. S. Peirce a marxisticky podloženou kritikou ideologie (s. 64), a osvětluje základní složky tohoto pojetí (typy reprezentace v dokumentárním filmu, tělo jako centrální kategorie zkušenosti, formy zobrazení těla).

Alespoň krátce k dalším příspěvkům, nejprve v druhém čísle druhého ročníku: **Yvonne Spielmannová** – *Zeit, Bewegung, Raum: Bildintervall und visueller Cluster* (Čas, pohyb, prostor: obrazový interval a vizuální trs, s. 49 – 68) – se zabývá zvýrazněním prostorového aspektu, budováním simultánních, na sebe navršených prostorů v některých dílech současného filmu (hlavní pozornost je věnována experimentům Petera Greenawaye). **Lars Henrik Gass** uvažuje ve svém eseji *Bewegte Stillstellung, unmöglicher Körper. Über „Photographie“ und „Film“* (Zastavení v pohybu, nemožné tělo. O „fotografii“ a „filmu“, s. 69 – 96) o tom, jak je ve vizuální komunikaci možno překonávat – ovšem na metaforické rovině – pasivní postavení vnímatele a dospívat ke smyslové, fyzické angažovanosti. Konečně zde **Klemens Hippel** uveřejňuje už druhý svůj příspěvek o tzv. parasociální interakci v televizi,³⁾ tj. o případech, kdy televizní moderátor vytváří iluzi bezprostředního kontaktu s diváky u obrazovek: *Parasoziale Interaktion als Spiel. Bemerkungen zu einer interaktionistischen Fernsehtheorie* (Parasociální interakce jako hra. Poznámky k interakcionistické teorii televize, s. 127 – 145).

Následující číslo *Montage/AV* zahrnuje vedle už uvedených studií historicko-filozofický výklad **Ulrike Hickové** o optických aparaturách (*camera obscura*) jako modelech lidské percepce – *Die optische Apparatur als Wirklichkeitsgarant. Beitrag zur Geschichte der medialen Wahrnehmung* (Optická aparatura jako záruka skutečnosti. Příspěvek k dějinám mediálního vnímání, s. 83 – 96) – a přehled nových prací o filmové hudbě od **Georga Maase**: *Der Klang der Bilder. Ein Streifzug durch neue Bücher zum Thema Filmmusik* (Zvuk obrazů. Putování novými knihami k tématu filmová hudba, s. 147 – 155).

3) Klemens Hippel, *Parasoziale Interaktion. Bericht und Bibliographie*. „Montage/AV“ 1, 1992, č. 1, s. 135 – 150.

Celkově obě sledovaná čísla Montage/AV představují bezesporu zajímavou, podnětnou a informačně bohatou četbu, někdy ovšem – nutno dodat – také četbu dost náročnou; ten, kdo nepatří k zasvěcencům, kteří se suverénně pohybují ve spleti současných proudů v teorii filmu, filozofii i dalších disciplínách, narazí občas na místa hermetická, nepřístupná, vzdálená mu způsobem uvažování i vedením argumentace.

A na závěr ještě poznámka: V době psaní této recenze se objevilo páté číslo Montage/AV, jež je tentokrát monotematicky věnováno nové interpretaci nacistického filmu.

Petr Mareš

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

ASOCIACE

Asociace českých kameramanů. – Praha : Asociace českých kameramanů, 1994. – 118 s.: čb. fotogr., filmografie.
(brož.)

Katalog českých kameramanů řazených abecedně se stručnou biografií a filmografií.

BEK, Josef – HOŘEC, Petr

Každý den radost / Josef Bek, Petr Hořec. – [1. vyd.] – Praha: BARONET, 1994. – 292 s.: čb. a bar. fotogr. v příl., soupis divadelních a filmových rolí, přehled televizních pořadů a inscenací.

ISBN 80-85621-99-1 (váz.)

Kniha vzpomínek Josefa Beka.

BERNARD, Jan

Evald Schorm a jeho filmy. Odvahu pro všední den / Jan Bernard. – [1. vyd.] – Praha: PRIMUS, 1994. – 199 s.: čb. fotogr., literatura, filmografie, divadelní role. – V tiráži podtitul *Odvahu pro každý den*.

ISBN 80-85625-27-X (brož.)

Monografie věnovaná filmovému dílu českého režiséra a herce, soustřeďující se převážně na období šedesátých let.

BOUSQUET, Henri

Catalogue Pathé: Des Années 1896 à 1914. 1907 – 1908 – 1909 / Henri Bousquet. – [1. vyd.] – [Paris]: Henri Bousquet, 1993. – 255 s.: jmenný rejstřík, rejstřík filmů, bibliografie.
ISBN 2-9507296-1-4 (brož.)

Katalog filmové společnosti Pathé, který zahrnuje produkční léta 1907 – 1909. Chronologicky řazená hesla obsahují dochované filmografické údaje, metráž, stručný obsah filmu, údaje o distribuci a údaje bibliografické.

BOUSQUET, Henri

Catalogue Pathé: Des Années 1896 à 1914. 1910 – 1911 / Henri Bousquet. – [1. vyd.] – [Paris]: Henri Bousquet, 1994. – 512 s.: jmenný rejstřík, rejstřík filmů, bibliografie.
ISBN 2-9507296-2-2 (brož.)

Katalog filmové společnosti Pathé, který zahrnuje léta 1910 – 1911. Jednotlivá chronologicky řazená hesla obsahují dochované filmografické údaje, metráž, stručný obsah filmu, údaje o distribuci a bibliografické údaje.

BRANALD, Adolf

Děkovačka bez pugétu / Adolf Branald. – [1. vyd.] – Praha: Agentura V. P. K., 1994. – 284 s.: čb. fotogr. – Vydáno za finanční podpory Nadace Obce spisovatelů.
ISBN 80-85622-38-6 (váz.)

Vzpomínky A. Branalda na období 50. až 80. let přibližující kulturní život Československa především v okruhu českých spisovatelů.

CINÉMAS

Cinemas. Revue d'études cinématographiques. Le Temps au cinéma. – Automne 1994. – Montréal: Université de Montréal, Département d'histoire de l'art.
ISSN 1181-6945

Z obsahu: Michèle LAGNY: *Le film et le temps braudélien* (s. 15 – 39); Silvestra MARINIELLO: *Techniques audiovisuelles et réécriture de l'histoire. De la représentation à la production du temps au cinéma* (s. 41 – 56); Germain LACASSE: *Cent temps de cinéma ou le cinéma dans les temps de l'histoire* (s. 57 – 67); Edmond COUCHOT: *Au-delà du cinéma. Image et temps numériques* (s. 69 – 80); François JOST: *Direct, narration simultanée: frontières de la temporalité* (s. 81 – 90); Bernard PERRON: „*La mémoire, c'est ce qu'il me*

reste *à défaut d'une vue*" (s. 91 – 103); Nicole EVERAERT-DESMEDT: *L'éternité au quotidien: la représentation des temps dans Les Ailes du désir de Wim Wenders* (s. 105 – 122); Sémir BADIR: *India Song ou le temps tragique* (s. 123 – 133); Marie Françoise GRANGE: *Paysage resnaisien ou variations autour de la mise en espace du temps* (s. 135 – 146); Lucie ROY: *L'infatigable image ou les horizons du temps au cinéma* (s. 147 – 166); Réda BENSMAIA: *De l'„automate spirituel" ou le temps dans le cinéma moderne selon Gilles Deleuze* (s. 167 – 186); Jacqueline VISWANATHAN: *L'un(e) dort, l'autre pas: la scène de la veile dans les scénarios et quelques romans de Réjean Ducharme* (s. 189 – 209); Jürgen E. MÜLLER: *Top Hat et l'intermédialité de la comédie musicale* (s. 211 – 220).

CIVJAN, Jurij Gavrilovič
Istoričeskaja recepcija kino: Kinematograf v Rossii. 1896 – 1930 / Jurij Gavrilovič Civjan; Ilustr. G. M. Krutoj. – [1. vyd.] – Riga: Zinatne, 1991. – 492 s.: 99 fotogr., přílohy, poznámky, literatura, rejstřík jmenný a rejstřík filmů, anglické resumé. ISBN 5-7966-0310-8 (váz.)
Monografie, inspirovaná filmovými teoriemi 70. a 80. let, zpracovává komplexně éru němého filmu v Rusku se zvláštním zřetelem k historické poetice a její společenské recepci.

COCTEAU, Jean
Adresát Jean Marais / Jean Cocteau; vybral a z francouzštiny přeložil Petr Skarlant; předmluva Jean Marais. – [1. vyd.] – Praha: Nakladatelství X-EGEM, 1994. – 190 s.: čb. fotogr. a ilustr. – Orig.: Letters à Jean Marais. B. m.: ALBIN MICHEL, 1987. ISBN 80-85395-58-4 (brož.)
Výbor z dopisů J. Cocteaua J. Maraisovi z let 1938 až 1963 přibližující intimní vztah dvou umělců.

COOK, David A.
A History of Narrative Film / David A. Cook. – [2. vyd.] – New York; London: W. W. Norton & Company, 1990. – 981 s.: čb. fotogr., barev. fotogr. v příl., heslář, výběrová bibliografie, index. ISBN 0-393-95553-2 (brož.)
Jedno ze základních děl o historii světové kinematografie, chronologicky sledující dějiny narativního filmu od jeho počátků do začátku 80. let našeho století.

FILMOVÁ

Filmová ročenka 1993 = Film Yearbook / Ročenku sestavili pracovníci NFA Eva Kučerová, Ivana Tibitanzlová, Tomáš Bartošek, Alena Prokopová, Klára Koubová, Miloš Fikejz, Ivana Huberová; počítačový program Iva Příbramská; technický dozor Václav Strachota; úvod napsala Eva Strusková; do angličtiny přeložila Boca Abrahámová; ediční poznámku napsal Miloš Veselý; překlad úvodu Valerie Masonová; vedoucí pracovního týmu Jitka Panžnerová. – [1. vyd.] – Praha: Národní filmový archiv, 1994. – 410 s.: rejstřík českých a anglických názvů vyrobených hraných, dokumentárních, animovaných filmů a reklam, rejstřík názvů hlavních institucí a organizací české kinematografie.

ISBN 80-7004-078-5 (brož.)

Publikace obsahuje tyto části: Česká filmová tvorba a videotvorba; Premiéry v české filmové distribuci; Vývoz filmů z České republiky do zahraničí v roce 1993; Přehled distribučních údajů; Oceněné české filmy a filmové osobnosti; Vybrané právní předpisy z oblasti kinematografie a autorského práva publikované ve Sbírce zákonů v roce 1993; Filmové publikace a periodika; Hlavní instituce a organizace české kinematografie; In Memoriam.

HARDY, Phil

The Aurum Film Encyclopedia. Vol. 2. Science Fiction / Edited by Phil Hardy; With contributions by Denis Gifford, Anthony Masters, Paul Taylor, Paul Willemen; Illustrations by Kobal Collection. – [1. vyd.] – London: Aurum Press, 1984. – 400 s.: čb. fotogr., bar. fotogr. v příl., rejstřík nejúspěšnějších filmů, kritik, Oscarů, festivalů, výběrová bibliografie, index filmů. ISBN 0-906053-82-X (váz.)

Encyklopedie obsahuje chronologicky řazený seznam všech významných světových vědecko-fantastických filmů od roku 1895 do roku 1983 s úvodní kapitolou o perspektivách tohoto žánru. Záznamy o filmu obsahují technické údaje, obsahovou charakteristiku a hodnocení.

HELMAN, Alicja

Co to jest kino?: Panorama myśli filmowej / Alicja Helman. – [1. vyd.] – Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1978. – 168 s.: bibliografie, index. (brož.)

Stručný přehled teorie filmu, pojednávající otázky specifčnosti filmového média, jazyka filmu, estetických předpokladů filmu, psychologie filmu a kulturní kontexty filmové tvorby.

HISTOIRE

Histoire de l'art et cinéma: les critofilms de Carlo Ludovico Ragghianti / Programmation des films sur l'art et édition du catalogue Philippe-Alain Michaud. – [1. vyd.] – Paris: Auditorium du Louvre, 1994 Mai. – 68 s.: čb. fotogr. ISBN 2-7118-3124-8 (brož.)

Katalog vydaný u příležitosti přehlídky filmů o umění, které natočil Carlo Ludovico Ragghianti.

HÖGEROVÁ, Eva – KLOSOVÁ, Ljuba – JUSTL, Vladimír

Faustovské srdce Karla Högera / Z dochovaného archivu Karla Högera, dobových dokumentů a vzpomínek současníků k vydání připravili Eva Högerová, Ljuba Klosová, Vladimír Justl. – [1. vyd.] – Praha: Mladá fronta, 1994. – 468 s.: 156 fotogr. v příl., divadelní role, filmografie, soupis obrazových příloh, rejstřík. – Edičně připravil Odeon.

ISBN 80-204-0493-7 (váz.)

Široce založená mozaika života a uměleckého osudu Karla Högera, kterou autoři sestavili z jeho zápisníku, deníků, přednášek, projevů, korespondence, kritik a ze vzpomínek jeho kolegů a přátel. Základem se staly materiály uložené v archívu zpracovaném jeho ženou Evou Högerovou.

HRABĚ

Hrabě Monte Christo (Monte-Cristo). Světová premiéra rekonstruovaného filmu. Slavnostní večer k 50. výročí Národního filmového archivu / Na publikaci spolupracovaly Blažena Urgošíková, Táňa Bretyšová. – [1. vyd.] – Praha: Národní filmový archiv, 1993. – 29 s.: čb. fotogr., biografie, filmografie. (brož.)

Brožurka vydaná k obnovené premiéře fran. filmu *Hrabě Monte Christo* uvedeného při příležitosti 50. výročí NFA.

CHANDLEROVÁ, Charlotte

Já Fellini / Charlotte Chandlerová; z němčiny přeložila Petra Schürová; odborná rešerše textu Eva Zaoralová. – [1. vyd.] – Praha: CINEMA, 1994. – 288 s.: čb. fotogr., filmografie, ceny. – Orig.:

Ich, Fellini. München: Herbig, 1994.

ISBN 80-901675-7-8 (brož.)

Autobiografie italského režiséra sestavená po Felliniho smrti z jeho autentických výpovědí.

CHION, Michel

Le Son au cinéma / Michel Chion. – [2. vyd.] – Paris: Editions de l'Etoile: Cahiers du Cinéma, 1994. – 220 s.: čb. fotogr., bibliografie, index filmů. – (Collection Essais / Cet ouvrage a été réalisé sous la direction de Alain Bergala, Jean Narboni) – Reedice vydání z roku 1985. ISBN 2-86642-023-3 (brož.)

Jedna ze tří knižních studií francouzského filmového teoretika zabývajících se zvukovou složkou filmu. Tento svazek je věnován zvukové montáži a práci s hudbou.

CHION, Michel

La Toile trouée: La Parole au cinéma / Michel Chion. – [1. vyd.] – Paris: Editions de l'Etoile: Cahiers du Cinéma, 1988. – 189 s.: čb. fotogr., index filmů. – (Collection Essais) ISBN 2-86642-062-4 (brož.)

Jedna ze tří Chionových knižních studií věnovaných zvukové složce filmu. Tento svazek se zabývá funkcí slova ve filmovém díle.

CHION, Michel

La Voix au cinéma / Michel Chion. – [2. vyd.] – Paris: Editions de l'Etoile: Cahiers du Cinéma, 1993. – 156 s.: čb. fotogr., bibliografie, index filmů. – (Collection Essais / Ce livre a été réalisé avec le concours Alain Bergala, Jean Narboni, Claudine Paquot) – Reedice vydání z roku 1982. ISBN 286642-004-7 (brož.)

Jedna ze tří knižních studií francouzského filmového teoretika zabývajících se zvukovou složkou filmového díla. Tento svazek je věnován funkci hlasu ve filmu.

JOURNAL

Journal of Film Preservation. – Vol. 23, Octobre 1994, No. 49. – Brussels: FIAF

ISSN 1017-1126

Půlletník Mezinárodní federace filmových archivů zaměřený na představení jednotlivých filmoték, referáty o akcích prezentujících archivní sbírky a recenze odborné literatury.

Z obsahu: Michael HENRY: *Copyright, Neighbouring Rights and Film Archives* (s. 2 – 9); Martin KOERBER: *Reconstructing Die Jagd nach dem Tode* (s. 34 – 39); Roland COSANDEY: *Le retour de l'Abbé Joye ou la cinémathèque, l'historien et le cinéma communal* (s. 46 – 55).

KIEŚŁOWSKI, Krzysztof –
– PIESIEWICZ, Krzysztof
Dekalog: Scenariusze filmowe / Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz. – [1. vyd.] – Chotomów: VERBA, 1990. – 299 s.: čb. fotogr. ISBN 83-85061-03-7 (brož.)
Scénář k desetidílnému televiznímu seriálu Dekalog, z něhož dva filmy Krátký film o zabíjení a Krátký film o lásce byly uvedeny v kinech.

KRÁL, Petr
Fotografie v surrealismu / Petr Král. – [1. vyd.] – Praha: TORST, 1994. – Literatura, résumé. ISBN 80-85639-33-5 (brož.)
Publikace mapující místo a funkci fotografie v rámci jednoho uměleckého směru.

KRET, Anton
Herec. Umelecký a ľudský profil Ladislava Chudíka / Anton Kret; ilustrácie Karol L. Zachar. – [1. vyd.] – Bratislava: PRINT-SERVIS, 1994. – 127 s.: čb. fotogr. v příl., seznam insignií a postav, divadelní postavy, filmografie, bibliografie. – Resumé anglické, německé a francouzské ISBN 80-88755-06-9 (brož.)
Portrét slovenského herce.

KULTUR
Kultur und Gesellschaft in der ersten Tschechoslowakischen Republik. Vorträge der Tagungen des Collegium Carolinum. Bad Wiessee (SRN, 23. 11. 1979 – 25. 11. 1979, 28. 11. 1980 – 30. 11. 1980. – München; Wien: R. Oldenbourg Verlag, 1982. – 351 s.: poznámky, index. – (Bad Wiesseer Tagungen des Collegium Carolinum / hrsg. Karl Bosl, Ferdinand Seibt). ISBN 3-486-50081-3 (váz.)
Sborník příspěvků z konference věnované kultuře a společnosti v meziválečném Československu. Obsahuje mj. studii J. Hoensch o českém divadle a filmu v předválečné ČSR.

KWARTAŁNIK FILMOWY
Kwartalnik filmowy. – Rok 16, jesień – zima 1994, Nr 7 – 8 (67 – 68). – Warszawa: Instytut Sztuki PAN. ISSN 0452-9502

Z obsahu: Gilles DELEUZE: *Punkty terażniejszości i pokłady przeszłości. Czwartý komentarz do Bergsona* (3) (s. 5 – 14); Michail CZECHOW: *O technice aktora* (3) (s. 15 – 22); *Sztuka obrazu – sztuka światła* (příspěvky věnované významným kameramanům: Jerzy Wójcik, Witold Sobociński, Henri Alekan, Sven Nykvist, Vittorio Storaro, Walter Lasally, Nestor Almendros, Sławomir Idziak, Edward Kłosiński, Adam Holender, Janusz Kamiński, Ryszard Lenczewski).

LOTMAN, Jurij – CIVJAN, Jurij
Dialog s ekranom / Jurij Lotman, Jurij Civjan. – [1. vyd.] – Tallinn: Aleksandra, 1994. – 214 s.: 64 čb. fotogr., jmenný rejstřík. ISBN 9985-827-04-X (váz.)
Kompéndium zpracovávající přehledně genezi a strukturu jazyka a stylu filmu s přihlédnutím k historické dimenzi těchto fenoménů a dále psychologické aspekty vnímání filmového díla.

McINTOSH, Jethro Spencer
Z Holešova do Hollywoodu / Jethro Spencer McIntosh. – [1. vyd.] – Praha: Panorama, 1992. – 303 s.: čb. fotogr. v příl. ISBN 80-7038-132-9 (brož.)
Vzpomínky českého herce, scenáristy a malíře Jiřího Sehnala, který počátkem 60. let emigroval. Kniha mj. evokuje kulturní atmosféru 50. let a prostředí FAMU.

MONTAGE/AV
Montage/AV: Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation. – Jg. 3, 1994, Nr. 2. – Berlin: Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e. V. ISSN 0942-4954
Monotematické číslo: *NS-Film: Modernisierung und Reaktion.*

Z obsahu: Frank KESSLER – Sabine LENK – Jürgen E. MÜLLER: *Christian Metz und die Enunziation. Einleitende Anmerkungen zur Übersetzung* (s. 5 – 10); Christian METZ: *Die anthropoide Enunziation* (s. 11 – 38); Bill NICHOLS: *Geschichte, Mythos und Erzählung im Dokumentarfilm* (s. 39 – 60); Christoph DECKER: *Grenzgebiete filmischer Referentialität. Zur Konzeption des Dokumentarfilms bei Bill Nichols* (s. 61 – 82); Ulrike HICK: *Die optische Apparatur als Wirklichkeitsgarant. Beitrag zur Geschichte der medailen Wahrnehmung* (s. 83 – 96); Hans J. WULFF: *Die Maisfeld-Szene*

aus North by Northwest. Eine Situationale Analyse (s. 97 – 114); *Forum Spannung* (různé příspěvky k tématu filmového napětí: s. 115 – 146); Georg MAAS: *Der Klang der Bilder. Ein Streifzug durch neue Bücher zum Thema Filmmusik* (s. 147 – 155). Příloha: komentovaná, tematicky členěná bibliografie německy vydaných knih o filmu, televizi apod.

PAINTED

Painted Giant Posters from the Cinemas of Athens: „Preparing for the Dream“. 1950 – 1975 = Les affiches géantes peintes des cinémas d'Athènes 1950 – 1975 / Selection of Texts and Materials by the Hellaffi Group. – [1. vyd.] – Athens: Athenian Publications s. a., 1993. – 237 s.: obr., 1 tab., index herců, biografické poznámky, bibliografie. – (The Hellaffi Collection; Vol. A) ISBN 960-85444-0-8 (váz.)

Výpravná antologie dokumentující svět filmové reklamy v Aténách v letech 1950 – 1975.

ROČENKA

Ročenka České televize. 1992 / odpovědná redaktorka Jana Jandová. – [1. vyd.] – [Praha]: Česká televize, 1993. – 2 sv. – Vydalo oborové dokumentační a informační středisko ČT (brož.)

Dvousvazková ročenka České televize obsahuje údaje o struktuře této instituce, dále výběr právních předpisů, výklad programové koncepce, soupis premiér ČT, charakteristiku jednotlivých redakcí, producentů center a studií a ve druhém svazku pak údaje o jejich produkci.

SINGER, Michael

Michael Singer's Film Directors: A Complete Guide / Compiled and edited by Michael Singer. – [9. vyd.] – Los Angeles: Lone Eagle, 1992. – 560 s.: čb. fotogr., index filmů, zahraničních neamerických režisérů, firem, managerů, kontaktních adres. – 9th international edition. ISBN 0-943728-46-0 (váz.)

Katalog filmových režisérů z celého světa obsahující přesné datum a místo jejich narození, filmografii a kontaktní adresy na jejich zastupující agenty.

SOURIAU, Étienne

Encyklopedie estetiky / Étienne Souriau; z francouzštiny přeložili Zdeněk Hrbata, Anna Krejzová, Renata Listíková, Vlasta Mísařová,

Marie Pavlů, Janka Priesolová, Ladislav Šerý, Eliška Závodná, Miloslav Žilina; úvod napsala Anne Souriauová. – [1. vyd.] – Praha: VICTORIA PUBLISHING, a. s., 1994. – 939 s.: seznam autorů. – Orig.: Vocabulaire d'Esthétique. ISBN 80-85605-18-X (váz.)

Jednosvazkové encyklopedické dílo kolektivu francouzských autorů usilující pokrýt svým heslářem oblast estetiky, obecné teorie umění, teorie jednotlivých uměleckých druhů a další příbuzné disciplíny.

ŠVANKMAJER, Jan

Transmutace smyslů = Transmutation of the Senses / Jan Švankmajer; překlad Vladimíra Žáková. – [1. vyd.] – Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, 1994. – 104 s.: čb. a bar. fotogr., biografie, bibliografie, filmografie. – (Edice DETAIL; 2) – Nerealizované scénáře Mentální morfologie, Útěk z deprese, Sen o pohřbu profesora P., Smrt, pohřeb a exhumace Dona Šajna. – Autoři kapitoly Filmy: Vratislav Effenberger, František Dryje, Stanislav Ulver, Marc Holthof. – Ve spolupráci s Ministerstvem zahraničních věcí ČR.

ISBN 80-901559-3-6 (brož.)

Sborník kratších statí představujících s bohatým obrazovým doprovodem dílo Jana Švankmajera včetně jeho filmů. Knížka obsahuje i několik jeho nerealizovaných scénářů.

TVRZNÍK, Jiří

Jahody a trnky. (Večery s herečkou Marií Rosůlkovou) / Jiří Tvrzník. – [1. vyd.] – Praha: Nakladatelství UNIVERS, 1994. – 155 s.: čb. fotogr. v příl., divadelní role, filmografie, životopisná data.

ISBN 80-901525-3-8 (váz.)

Kniha vzpomínek známé herečky, která vznikla na podkladě rozhovorů.

TVRZNÍK, Jiří

Kamarád dobré nálady. Ze vzpomínek Františka Filipovského / Jiří Tvrzník. – [1. vyd.] – Praha: Nakladatelství UNIVERS, 1994. – 196 s.: čb. fotogr. v příl. – Přepřacované vydání knihy Šest dýmek Františka Filipovského. ISBN 80-901525-4-6 (váz.)

Vzpomínky F. Filipovského přepřacované z knihy Šest dýmek.

VALTROVÁ, Marie

Kronika rodu Hrušínských / Marie Valtrová. –

[1. vyd.] – Praha: Odeon, 1994. – 406 s.:

čb. fotogr. v příl., divadelní role a režie, filmografie,

soupis obrazových příloh, použitá literatura,

rejstřík. – (Klub čtenářů; sv. 694)

ISBN 80-207-0485-X (váz.)

Jádrem kroniky je herecká, režisérská a lidská osobnost Rudolfa Hrušínského. Na jejím začátku a konci jsou chronologicky zaznamenány herecké osudy předků a následovníků Rudolfa Hrušínského, počínaje zakladatelem rodu Ondřejem Červíčkem a konče Rudolfem Hrušínským, nejml.

OMLUVA

Vážení čtenáři, chybou při montáži čísla 4/1994 vypadla strana 146 s první částí obsahu VI. ročníku Iluminace. Za tento nepříjemný defekt se Vám omlouváme a otiskujeme celý text ještě jednou.

Děkujeme za pochopení.

Redakce

OBSAH VI. ROČNÍKU ILUMINACE

Články

BARTHES, Roland: <i>Třetí smysl. Poznámky z výzkumu několika fotogramů</i>	
S. M. Ejzenštejna	č. 1 / s. 61 – 76
BRANIGAN, Edward: <i>Zvuk a epistemologie ve filmu</i>	2 / 5 – 22
DALÍ, Salvador: <i>Andaluský pes</i>	4 / 25 – 26
DALÍ, Salvador: <i>... Harry Langdon, dodnes vysoko nad hudbou</i>	4 / 25 – 25
DALÍ, Salvador: <i>Kritické dějiny filmu ve zkratce</i>	4 / 19 – 22
DALÍ, Salvador: <i>Umělecký film, protiumělecký pyl</i>	4 / 22 – 24
HELMANOVÁ, Alicja: <i>Znaková funkce hudby a řeči ve filmovém sdílení</i>	3 / 45 – 64
KLIMEŠ, Ivan: <i>Matka a dítě. Čtyřicet pět sekund dialogu</i>	
v <i>Usměvavé zemi (1952)</i>	4 / 47 – 74
KRÁL, Petr: <i>Film jako labyrint. O Orsonu Wellesovi a několika dalších</i>	1 / 47 – 58
KRÁL, Petr: <i>Film podle Dalího</i>	4 / 17 – 18
KRÁL, Petr: <i>Zlatý věk dnes</i>	4 / 5 – 15
LUKEŠ, Jan: <i>Současný český hraný film: pod diktátem peněz</i>	2 / 37 – 78
MÁLEK, Petr: <i>Upíři. Mechanický balet s dvěma meziphrami</i>	3 / 5 – 29
MAREŠ, Petr: <i>Politika a „pohyblivé obrázky“.</i>	
<i>Spor o dovoz amerických filmů do Československa</i>	1 / 77 – 96
MRAVCOVÁ, Marie: <i>Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka.</i>	
<i>Post-dramaturgické úvahy</i>	1 / 5 – 46
MUSIL, Robert: <i>Počátky nové estetiky. Úvahy o jedné dramaturgii filmu</i>	3 / 31 – 42
SKLAR, Robert: <i>Ach, Althusser! Historiografie a vzestup filmového bádání</i>	4 / 27 – 45
ZILYNSKYJ, Bohdan: <i>Filmové aktivity ukrajinské emigrace</i>	
v <i>českých zemích</i>	2 / 23 – 36

Úvody a doslovy k článkům, rozhovorům a edicím

BREGANT, Michal: <i>Amédée Ozenfant: film a umění?</i>	4 / 75 – 76
BREGANT, Michal: <i>Obnovený Erotikon. Hledání stylu němého filmu</i>	4 / 79 – 89
KNEŽEVIČ, Srđan: <i>První právní předpisy pro kinematografii</i>	
na <i>území Čech, Moravy a Slezska (1896 – 1918)</i>	2 / 79 – 82
MAREŠ, Petr: <i>Alicja Helmanová: film jako integrace kódů</i>	3 / 43 – 44
MAYDL, Přemysl: <i>Ikonoofilie Rolanda Barthesa</i>	1 / 59 – 60
SVOBODA, Jan: <i>Roman Jakobson o filmu</i>	1 / 97 – 100
ZEMAN, Pavel: <i>Americké filmy a znárodněná kinematografie</i>	1 / 109 – 114
ZEMAN, Pavel: <i>Film, stát a politika. Německá filmová propaganda</i>	
do <i>roku 1945</i>	3 / 65 – 77

Rozhovory

<i>Rozhovor o filmu s Romanem Jakobsonem (Adriano Aprà, Luigi Faccini)</i>	1 /	101 – 108
<i>Film (rozhovor s A. Ozenfantem)</i>	4 /	77 – 78

Edice a materiály

<i>Dopis generála Ludendorffa Královskému válečnému ministerstvu</i>	3 /	79 – 80
<i>Erotikon v dobovém tisku</i>	4 /	110 – 127
GOEBBELS, Joseph: <i>Sedm filmových tezí</i>	3 /	81 – 82
GOEBBELS, Joseph: <i>Projev na I. sjezdu Říšské filmové komory</i>	3 /	83 – 92
HIPPLER, Fritz: <i>Otázky a problémy německého týdeníku za války</i>	3 /	93 – 96
<i>Jednání o dovozu amerických filmů do Československa</i>		
<i>po druhé světové válce (korespondence a smlouvy)</i>	1 /	115 – 140
<i>Nejstarší filmové právní předpisy</i>	2 /	83 – 106
NEZVAL, Vítězslav: <i>Erotikon (dialogová listina)</i>	4 /	102 – 109
NEZVAL, Vítězslav: <i>Erotikon (titulková listina)</i>	4 /	98 – 101
NEZVAL, Vítězslav: <i>Panensství. Filmový manuskript</i>	4 /	91 – 97

Literární obzor

DOINEL, Milan: <i>Od „evoluce“ a „primitivů“ k „ztrátě“</i>		
<i>a „rannému filmu“ (KINtop 1 a 2)</i>	3 /	97 – 100
LUKEŠ, Jan: <i>Formanovské proměny</i>		
(A. J. Liehm: Příběhy Miloše Formana. Jasmin Dizdarevič:		
Konkurs na režiséra Miloše Formana. Miloš Forman a Jan Novák:		
<i>Co já vím?)</i>	4 /	135 – 139
LUKEŠ, Jan: <i>Vzlety a pády. Nad soukromými</i>		
<i>a vyprávěcími prameny k dějinám filmu</i>	1 /	141 – 154
MAREŠ, Petr: <i>Film a ženský pohled (Sabine Gottgetreu: Der bewegliche</i>		
<i>Blick. Zum Paradigmawechsel in der feministischen Filmtheorie)</i>	1 /	154 – 155
MAREŠ, Petr: <i>Ruští emigranti v německém filmu</i>		
(Alexander Schwarz: Russische Emigranten im deutschen Film)	2 /	108 – 109
POKORNÝ, Jiří: <i>Dělníci a úředníci v německém hraném filmu</i>		
(Holger Schetter: Arbeiter und Angestellte im Film)	2 /	107 – 108
POKORNÝ, Jiří: <i>Z počátků kinematografie (Prolog vor dem Film.</i>		
<i>Nachdenken über ein neues Medium 1909 – 1914)</i>	4 /	133 – 134
RAK, Jiří: <i>Historik v kině (Bilder schreiben Geschichte:</i>		
<i>Der Historiker im Kino)</i>	4 /	129 – 133
TOMÁŠ, Tomáš: <i>Vladimír Bor o svém životě a práci</i>		
(Vladimír Bor: Hudba – film – kritika)	2 /	111 – 113
ZEMAN, Pavel: <i>Historie rodiny Havlových</i>		
(Václav M. Havel: Mé vzpomínky)	2 /	110 – 111

Přílohy

KNEŽEVIČ Srđan: Žadatelé o udělení prvních kinolicencí v Čechách (1896 – 1910)	2 /	119 – 126
Z přírůstků knihovny NFA	1 /	157 – 159
Z přírůstků knihovny NFA	2 /	115 – 118
Z přírůstků knihovny NFA	3 /	101 – 105
Z přírůstků knihovny NFA	4 /	141 – 145

SUBSCRIPTION INFORMATION

ILUMINACE is published four times a year.
ISSN 0862-397-X

Address:

Národní filmový archiv
Národní 40, 110 00 Praha 1
Czech Republic
tel. (+ +/42/2)24231988
fax (+ +/42/2)24227744

Annual subscription for Europe

Institutional: US\$ 39,- / DM 77,-
Individual: US\$ 25,- / DM 45,-

Annual subscription for other countries

Institutional: US\$ 45,-
Individual: US\$ 30,-

Prices include postage.

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu

Vydává Národní filmový archiv, Národní 40, 110 00 Praha 1
tel. 02 / 2422 71 37, fax 02 / 2422 77 44

Redakce: NFA – oddělení teorie a dějin filmu, Bartolomějská 11, 110 00 Praha 1
tel. 02 / 2423 19 88, fax 02 / 2423 19 48

Vychází 4x ročně. Cena jednoho čísla 30,- Kč,
roční předplatné 120,- Kč.

Předplatné pro tuzemsko zajišťuje: Firma Ji-Pe,

Burdova 1227, 198 00 Praha 9 – pouze poštovní styk, fax: 02 / 86 45 95.

Pracoviště Budovatelská 287, 190 15 Praha 9 - Satalice;
tel.: 02 / 68 45 251 (linka 155 – informace, objednávky; linka 147 – reklamace)

Sazba: FORMICA dtp Praha

Tisk: AF BKK s. r. o., Praha

Rukopis byl odevzdán do výroby 24. ledna 1995.

Podávání novinových zásilek povoleno Ředitelstvím poštovní přepravy Praha
č. j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992.

MK ČR 55255; MIČ 47285
ISSN 0862-397-X

Na obálce bratři Auguste a Louis Lumièreové

Cena F. X. Šaldy

Protože v nově vznikající struktuře českých literárních a uměleckých cen schází pravidelně udělované ocenění pro oblast umělecké kritiky, rozhodla se Společnost F. X. Šaldy tuto mezeru vyplnit. Na přelomu loňského a letošního roku zřídila za tím účelem Nadaci Společnosti F. X. Šaldy, jejímž posláním bude udělovat každoročně Cenu F. X. Šaldy „za vynikající výsledky v oblasti umělecké kritiky a publicistiky“.

Poprvé se tak stane letos, v úvahu přitom budou připadat díla ze všech oblastí umělecké kritiky (literární, výtvarné, divadelní, filmové, televizní, hudební aj.) publikovaná mezi 1. lednem a 31. prosincem 1995 knižně, časopisecky, v denním tisku či jakýmkoli jiným masmediálním způsobem, bez ohledu na státní příslušnost autora, příp. i s přihlédnutím k celoživotnímu dílu. O udělení ceny rozhodne v lednu 1996 odborné grémium, v němž účast přijali literární kritikové a historikové Jiří Brabec, Jiří Peňás a Pavel Janáček, výtvarný kritik a historik Tomáš Vlček, filmový kritik a historik Jiří Cieslar, divadelní kritik a historik Vladimír Just a hudební kritik a historik Ivan Poledňák. Osmým členem grémia je ředitel Nadace Společnosti F. X. Šaldy, literární a filmový kritik Jan Lukeš. Odborná veřejnost, nakladatelé a vydavatelé mohou v průběhu celého roku zasílat návrhy na ocenění na adresu Nadace Společnosti F. X. Šaldy, 100 00 Praha 10, Dětská 190, pokud možno doložené konkrétními tituly a články.

Cena F. X. Šaldy je finanční, o její konkrétní výši bude každým rokem rozhodovat správní rada. V současné době ji tvoří náměstek generálního ředitele Komerční banky Bořivoj Pražák jako zástupce hlavního sponzora ceny a předseda rady, šéfredaktorka nakladatelství Atlantis Jitka Uhdeová a Viktor Stoilov, majitel nakladatelství TORST, kteří rovněž cenu finančně podpořili, a ředitel nadace Společnosti F. X. Šaldy Jan Lukeš. Pro ty, kteří by chtěli přispět na částku, z níž bude odměna udělována, je otevřeno u Komerční banky, pobočka Praha 1, Národní 32, konto č. 19-3313360297, na které mohou zasílat jakékoli finanční příspěvky.

Nadace Společnosti F. X. Šaldy věří, že jak jednotlivci, tak instituce její snahu o rozvoj umělecké kritiky v duchu Šaldova kritického odkazu pochopí a konkrétně její péči o svobodnou a plnohodnotnou umělecko-kritickou sebereflexi podpoří.

2 x 5 BODŮ PRO VÁS

Ten, kdo má rád literaturu,
odebírá a čte

JEDINÝ TÝDENÍK, KTERÝ	nové KNIHY	JSOU PROTO NEPOSTRA- DATELNÉ
❶ informuje o novinkách v bibliografickém přehledu ❷ seznamuje s nakladatelskými plány (měsíčně, ročně) ❸ hodnotí knihy v recenzích z pera našich předních kritiků ❹ přináší rozhovory se spisovateli, nakladateli, knihkupci ❺ otiskuje články, úvahy, fejetony, zprávy ze světa knih	❶ PRO ČTENÁŘE ❷ PRO KNIHKUPCE ❸ PRO NAKLADATELE ❹ PRO KNIHOVNÍKY ❺ PRO VŠECHNY, KDO MAJÍ RÁDI KNÍŽKY	

Cena 1 výtisku 4,50 Kč.

Pro knihkupce nabízíme výhodné rabaty podle množství odebraných výtisků.

Vydávají Liberecké tiskárny, spol. s r. o.
Objednávky vyřizuje redakce NOVÉ KNIHY,
Ostrovní 30, Box 816, 111 21 Praha 1,
tel.: 24 91 22 19, fax: 24 91 22 17

DIVADELNÍ NOVINY

Pro divadelníky a jejich diváky...

... zní podtitul čtrnáctideníku Divadelní noviny, který opět vychází v Divadelním ústavu od r. 1992. Na původní „Divadelky“ šedesátých let však navazují současné Divadelní noviny spíš názvem a spoluprací s několika autory, než koncepcí. Snažíme se o moderní kulturní časopis, který vidí divadlo v kulturním a společenském kontextu a pravidelně nahlíží za divadelní humna. Netiskneme jenom recenze o divadle, ohledáváme české divadlo z různých stran a úhlů a taky s pomocí rozličných žánrů, od rozhovoru přes reportáž po portrét a sloupek – takový „kulatý stůl“ s dramatiky Topolem, Smočkem, Schmidem, Pavlíčkem a dalšími je unikátní materiál, který sotva najdete jinde. A co je nejdůležitější. Předplatné DN stojí pouhých 110 korun ročně a věrnost abonentů je každoročně na vánoce odměněna knižní premií zdarma. V roce 1992 to byla knížka neznámých dopisů Jiřího Voskovce do Prahy, předloni velké původní interview Týden s Janou Hlaváčovou, loni záznam jedinečných besed s Werichem, Haasem, Štěpánkem, Suchým, a Ivanem Vyskočilem a letos to budou vzpomínky Jiřího Suchého na léta 60., 70. a 80.

redakce DN

PŘIHLÁŠKA K ODBĚRU

Divadelní noviny

Vydává Divadelní ústav v Praze
Celetná 17 110 01 Praha 1

Jméno

Adresa

.....

PSČ

Předplatné pro rok 1995 (22 čísel)
110,- Kč; cena jednotlivého
výtisku 5,- Kč

Objednávku nalepte na korespondenční lístek anebo v obálce zašlete na adresu:
Firma Ji-Pe, Burdova 1227,
198 00 Praha-Kyje;
pouze poštovní sty, fax 02/86 45 95.
Pracoviště Budovatelská 287,
190 15 Praha 9-Satalice;
telefon 02/66 31 12 09, linka 155
(informace, objednávky)
linka 147 (reklamace)
Předplatné uhradíte složenkou vloženou do 1. čísla DN.
Upozornění:

**PRO PŘEDPLATITELE ČTENÁŘSKÁ
KNIŽNÍ PRÉMIE ZDARMA!**

NFA NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV

KNIŽNÍ EDICE

Uvádí v překladech základní díla filmové teorie a historie,
antologie prací předních českých filmových kritiků a publicistů,
původní studie na pomezí filmu a příbuzných disciplín

Z titulů roku 1994

Jan ŽALMAN, *Umlčený film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*

Dílem historická studie, dílem osobní svědectví představitele filmové publicistiky 50. a 60. let o filmech a tvůrcích nové české vlny (282 stran, čb. foto, cena 58,80 Kč)

Jan LUKEŠ, *Orgie střídmosti aneb Konec československé státní kinematografie*

Soubor studií a kritik literárního a filmového kritika z přelomového období let 1987 – 1993 (328 stran, cena 58,80 Kč)

Mojmír DRVOTA, *Základní složky filmu*

Studie českého exilového autora, pedagoga na několika amerických universitách, představuje pozdně strukturalistický pokus o vymezení základních složek filmové řeči (102 stran, cena 37,80 Kč)

Filmová ročenka 1993 / Film Yearbook

Faktografická příručka obsahující podrobné údaje o české filmové výrobě, distribuci a institucionálním zázemí kinematografie v České republice v roce 1993 (412 stran, cena 100 Kč)

Z titulů připravovaných na rok 1995

Sborník filmové teorie 2. Tartuská škola

Reprezentativní výběr klíčových prací jednoho z center sémiotiky filmu, z autorského okruhu Jurije Lotmana

Jan BERNARD, *Jazyk, komunikace, kinematografie (O mezeře mezi světy)*

Dvoudílná studie děkana pražské FAMU o analogii verbálního jazyka a „jazyka“ filmu a o genezi lidského poznávání a modelování a roli filmu v této souvislosti

Jiří DOLEŽAL, *Česká kultura za protektorátu*

Soubor studií z pozůstalosti, publikovaných dosud jen v samizdatu: obecně o vztahu nacistů ke kultuře za protektorátu a zvlášť o filmu, písemnictví a školství

Jiří CIESLAR, *Studie a kritiky*

Reprezentativní výběr esejů a recenzí dalšího předního představitele současné filmové kritiky

Jean-Claude CARRIÈRE, *Vyprávět příběh*

Úvahy známého francouzského scenáristy o filmovém příběhu a zákonitostech stavby filmového scénáře

Filmová ročenka 1994 / Film Yearbook

Faktografická příručka obsahující podrobné údaje o české filmové výrobě, distribuci a institucionálním zázemí kinematografie v České republice v roce 1994

Publikace lze zakoupit v NFA, Národní 40, Praha 1,
a ve vybraných (především pražských) knihkupectvích
(FFUK, Městská knihovna, Divadelní ústav v Celetné, Kaprova, Štěpánská atd.)



35 029/
1995-1



10087522 Národní filmový archiv

ILUMINACE

Podobně jako většinu důležitých pojmů nacházíme i „iluminaci“ již u Platóna: Popisuje tímto termínem zážitek – pro něho zjevně častý – náhlého porozumění, prozření, záplavy světla, které zalévá mysl dosud tápající v tmách. Platón se přidržuje analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i řád věcí vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdvižení ducha i skutečnosti do jasu, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvícení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, vhled do podstaty věcí, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prozření zachvacuje celou bytost vidoucího, jež se hrouží v bezbřehý oceán veškerenstva.

Světlo je katem stínu, ale současně i jeho matkou. Hra světla a stínů, pravdy a klamu, poznání a zla – co víc je život? A co víc je film? Je film jen iluze, mihotavé chvění falše a ploché zábavy nebo jde o analogie dále? Může být film iluminací v prapůvodním smyslu – odhalováním krásy, pravdy a dobra v podstatě lidské i v podstatě světa? ILUMINACE proto obrací kritický paprsek reflexe na film a jeho roli, na jeho historii, teorii i společenské souřadnice v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.