

3
2006

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



ROZHLAS A FILM

NFA

35029/2006/3

3
2006

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 18 2006 Číslo / No. 3 (63)

TÉMA:

ROZHLAS A FILM

OBSAH

Články

- Rick Altman:** Zvuk s velkou hloubkou ostrosti.
Občan Kane a rozhlasová estetika 5
- Jay Beck:** „Vypravěč vás má v hrsti“. Orson Welles,
Jana Eyrová a vliv rozhlasové estetiky na film 43
- Charles O'Brien:** Za komparativní historiografii. Rozhlas, film
a gramofon v meziválečné Británii, Německu a Francii 65
- Jiří Hraše:** Radiojournal a montáž třicátých let 79
- Eva Strusková:** Iréna & Karel Dodal.
Průkopníci českého animovaného filmu 99

Rozhovor

- Pavel Skopal:** Big Pictures: filmové hity a jejich diváci
Rozhovor s Peterem Krämerem 147

Edice a materiály

- Eva Strusková:** Hledá se hvězda... Úvod k edici 167
Hledá se hvězda pro kreslený film. Rozhlasové pásmo 169

Obzor

- Anna Batistová:** Nadšencům pro starožitnosti
(*Leo Enticknap: Moving Image Technology. From Zoetrope to Digital*) 179
- Petr Mareš:** Polská série monografií o významných filmech 185
- Michal Pacvoň:** Hranice skutečnosti
(*François Jost: Realita/Fikce – říše klamu*) 188

Projekty

- Tereza Dvořáková:** Českomoravské filmové ústředí 191
- Tomáš Lachman:** Filmová cenzura v ČSR 1919 – 1939 194

Příloha

- Z přírůstků knihovny NFA 201

CONTENTS

Articles

- Rick Altman:** Deep-Focus Sound:
Citizen Kane and the Radio Aesthetic 5
- Jay Beck:** "The Narrator Has Your Ear:" Orson Welles, Jane Eyre,
and the Cinematic Influence of Radio Aesthetics 43
- Charles O'Brien:** Toward a Comparative Historiography: Radio, Film,
and Gramophone in Interwar Britain, Germany, and France 65
- Jiří Hraše:** Radiojournal and Editing in the Thirties 79
- Eva Strusková:** Iréna & Karel Dodal:
Pioneers in Czech Animated Film 99

Interview

- Pavel Skopal:** Big Pictures: Hits and their Audience
An Interview with Peter Krämer 147

Documents

- Eva Strusková:** Looking for the Star... An Introduction to the Document 167
- Looking for the Star of Animated Film. Radio Show 169

Horizon

- Anna Batistová:** To Antiquities Fans
(*Leo Enticknap: Moving Image Technology. From Zoetrope to Digital*) 179
- Petr Mareš:** Polish Library of Studies about crucial Films 185
- Michal Pacvoň:** The Frontiers of Reality
(*François Jost: Realita/Fikce – říše klamu*) 188

Projects

- Tereza Dvořáková:** Czech-Moravian Film Centre 191
- Tomáš Lachman:** Film Censorship in Czechoslovakia, 1919 – 1939 194

Appendix

- Recent Acquisition of the NFA Library 201



99016

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA

Články

**ZVUK
S VELKOU HLOUBKOU
OSTROSTI**

Občan Kane a rozhlasová estetika

Rick Altman

Žádné jiné dílo v dějinách filmu nebylo předmětem tolika výkladů a debat jako OBČAN KANE. Prakticky každý aspekt tohoto filmu vyvolal polemiku a zavdal příčinu k rozsáhlému zkoumání. Během půl století žurnalistického víření a akademického prohledávání archivů došlo k postupnému nahrazení počáteční představy KANEA jakožto radikálně realistického výtvaru zázračného dítěte a *auteura* Wellese pohledem na KANEA jako na iluzionistický produkt vzniklý ze spolupráce dokonalých profesionálů Mankiewiczze, Tolanda, Fergusona, Dunna, Herrmanna a Stewarda, jimž dodal energii a inspiraci nováček Welles. Přese všechnu důkladnost, s níž se KANE zkoumá, se ale jeden aspekt tohoto filmu i nadále popisuje, hodnotí a interpretuje chybně. Jde o zvuk, a to zvláště zvuk spojený s prostorem o velké hloubce ostrosti, o němž se běžně hovoří s poukazem na vliv rozhlasového realismu. K omylu dochází ze tří hlavních důvodů, kterým se budeme postupně věnovat v tomto textu:

1. Malá pozornost věnovaná konkrétním vlastnostem zvukové stopy filmu.
2. Nesprávné pochopení povahy rozhlasového zvuku.
3. Neznalost dějin hollywoodských zvukových konvencí, a to zejména ve vztahu k obrazům utvářeným do hloubky.

Pečlivé zkoumání těchto tří oblastí může vést k novým poznatkům týkajícím se role zvuku v dějinách filmového obrazu s velkou hloubkou ostrosti, vlivu rozhlasu na OBČANA KANEA i místa tohoto díla v dějinách amerického filmu.

Zvuk v Občanu Kaneovi

Abychom pochopili zvuk v OBČANU KANEovi, je pro nás zásadní porozumět vztahu mezi zvukem a prostorem. Nováčkovi v oboru se sice může zdát, že přesný popis zvukového prostoru v KANEovi nepředstavuje skoro žádný problém, vezme-li v úvahu naprostou shodu, jež převládá mezi těmi, kdo se tomuto tématu v poslední době věnovali. Podle Evana

Williamu Cameronu si KANE z rozhlasových her vypůjčil „cit pro přesnou prostorovou vzdálenost mezi objekty vyjadřovanou změnami jejich relativní hlasitosti v momentech, kdy se přibližují nebo vzdalují vzhledem k popředí“.¹⁾ „Přesná“ užití hlasitosti představují pro Penny Mintzovou „jednu z nejúčinnějších inovací, které KANE přináší“,²⁾ zatímco David Cook klade důraz na „přesnou shodu vizuálního a auditivního „prostoru““.³⁾ Slovy Patricie Erensové KANE nejenže vytváří „pocit vzdálenosti a hloubky“, nýbrž „Welles rovněž na zvukové stopě pečlivě sleduje jakoukoli změnu pozice postavy v rámci obrazu“.⁴⁾ Robert Carringer podobně jako Erensová využívá příklad sekvence v Coloradu, aby doložil své tvrzení, že „Welles v OBČANU KANEovi usiloval o stejný druh vrcholného zvukového realismu, jímž se vyznačovaly rozhlasové pořady“.⁵⁾

Ponecháme na okamžik stranou vše, co lze označit za otázky rozhlasu (Vykazuje rozhlas vrcholný zvukový realismus? Vycházejí zvukové postupy v KANEovi z rozhlasu?), neboť musíme nejprve ověřit přesnost oněch výše citovaných neochvějně formulovaných a sebejistých tvrzení. Začít můžeme hned u coloradské sekvence. Jak ukazuje popis zvukové stopy této sekvence (viz příloha), zvuk zde skýtá řadu realistických efektů. Bezmála nepřetržitě vzdálené výkřiky Charlese hrajícího si venku zvukově umocňují hloubku obrazu, stejně jako tlumená řeč otce ve chvíli, kdy se odvrátí od stolu v popředí, kde se právě podepisuje osudová smlouva. Zvukový inženýr Bailey Fesler, evidentně využívající jediný mikrofon umístěný přímo nad kamerou, automaticky vepisuje slavnou obrazovou hloubku ostrosti této scény i na zvukovou stopu.⁶⁾ Hloubka zvukové ostrosti je v tomto záběru natolik působivá, že se kvůli ní často zcela opomíná jiný záběr s hloubkou ostrosti, který zabírá větší část této sekvence.

Záběr číslo 175 začíná jako záběr z protějšího úhlu pořízený zvenku, na který stříhem přejdeme během Thatcherovy promluvy. Překvapivé je, že třebaže Thatcher stojí před stříhem jenom asi dva metry (šest stop) a po stříhu asi pět metrů (šestnáct stop) od kamery, uplatňuje se zde jen minimální snížení hlasitosti a jen nepatrné zvýšení dozvuku. Jakmile Thatcher postoupí o několik stop dopředu, dozvuk zmizí docela a síla jeho hlasu

- 1) Evan William Cameron, *Citizen Kane: The Influence of Radio Drama on Cinematic Design*. In: Evan W. Cameron (ed.), *Sound and the Cinema: The Coming of Sound to American Film*. Pleasantville, NY: Redgrave, 1980, s. 211.
- 2) Penny Mintz, Orson Welles's Use of Sound. In: Elisabeth Weis – John Belton (eds.), *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia UP 1985, s. 291. Tato stať byla poprvé zveřejněna pod jménem Phyllis Goldfarb in: *Take One* 3, 1971, č. 6 (červenec – srpen), s. 10–14.
- 3) David Cook, *A History of Narrative Film*. New York: Norton 1990 (2. vyd.), s. 413.
- 4) Patricia Erens, Patterns of Sound (*Citizen Kane*). *Film Reader* 1 (1975), s. 44.
- 5) Robert Carringer, *The Making of Citizen Kane*. Berkeley: University of California Press 1985, s. 101. Za povšimnutí stojí, že Gilbert Seldes, první, kdo v souvislosti s OBČANEM KANEM poukázal na vliv rozhlasu, upozorňuje na „umělé zabarvení“ hlasů v tomto filmu spíše než na jejich realismus, na „efekt“ prostoru spíše než jeho přesnou reprodukci, na „tkaninu zvuků“ spíše než na věrnost očekáváním vycházejícím ze skutečného života. Viz G. Seldes, Radio Boy Makes Good. *Esquire* 1941 (srpen); viz též in: Stanley Kauffmann (ed.), *American Film Criticism: From the Beginnings to Citizen Kane*. New York: Liveright 1972, s. 415–420.
- 6) Tato poznámka se vztahuje pouze ke zvukům uvnitř; Charlesovo pokřikování bylo s největší pravděpodobností nahráno odděleně a smícháno na patřičných hladinách hlasitosti s kontaktně nahanou stopou záběru 174.

téměř dosáhne síly matčiny emocionální promluvy, ačkoli Thatcher zůstává třikrát dál od kamery. Když jdou oba ven, aby si promluvili s Charlesem, dochází k dalšímu narušení našeho očekávání, že hladina hlasitosti zvuku bude odpovídat měřítku obrazu. Když vychází matka, její hlas vykazuje silný dozvuk, avšak Thatcher, prakticky stejně vzdálen, hovoří bez dozvuku a na konstantní dialogové rovině hlasitosti, jež se udržuje v průběhu celé této sekvence. Nabízí se nám vysvětlit tento rozdíl poukazem na skutečnost, že matka hovoří zpod zastřešené verandy, zatímco Thatcher začne mluvit, až když je zcela venku, pod otevřeným nebem. Matka ale hovoří z otevřené verandy přímo ke kameře, která je situována v úrovni očí. Rozdíl ve vlastnostech zvuku může vysvětlit pouze umístění mikrofonu, jež zajišťovalo přímý přístup k Thatcherovi, ale pouze nepřímý přístup k matce. Ve filmu, jenž se proslavil svými mušelinovými stropy (jimiž snadno prochází zvuk, což umožňuje výhodné umístění mikrofonu nad stropem), veranda v Coloradu vskutku představuje atypický tvrdý strop, jímž zvuk nepronikne. S mikrofonní tyčí se nebylo možné dostat pod střechu verandy (kde by ji bylo vidět), a tak bylo nutné s ní počkat nad schody verandy, kde mohla být mimo záběr, a následně sledovat kroky Thatchera. Toto řešení umožnilo přímý záznam Thatcherových promluv, znemožnilo však přímý záznam dřívější promluvy matky. V záběru číslo 174 byl blízko kamery umístěn fixní mikrofon, čímž se umocňovala hloubka obrazu podobnou hloubkou zvuku. Povšimněme si, že v této části záběru 175 naopak umístění mikrofonu vnímání obrazu *neumocňuje*, ale nutí diváky, aby si uvědomili, že jsou také posluchači, a odhaluje komplexní povahu filmu, neboť vyvolává otázky ohledně koordinace jeho zrakového a sluchového vnímání.

Zbytek záběru 175 jen přispívá k posílení pocitu prostorové konfúze. Hlavní část tohoto záběru je pojednána jako jemná kompozice s velkou hloubkou ostrosti, kde matka a Thatcher, snímání v detailu, ze stran obklopují Charlese, jenž je situován v centru obrazu a přes jehož rameno vidíme sněhuláka a otce v pozadí. Postavy v popředí jsou velmi blízko, zatímco otec se nachází ve značné vzdálenosti, ale hlasitost rozhovoru je vyrovnaná, jako by byly všechny postavy od posluchače vzdáleny stejně. Toto užití vyrovnaného zvuku k vytvoření prostorové jednoty během dialogových sekvencí, které sestávají z výrazně rozdílných velikostí záběru, patřilo v této době v Hollywoodu k obvyklým postupům, sotva jej lze ale označovat termínem „vrcholný zvukový realismus“.

Dokonce i taková konvenční metoda dosažení přijatelné prostorové percepce se ale může jevit jako realistická v porovnání s koncem tohoto dlouhého a komplikovaného záběru. Ze sevřeného polocelku k sobě natěsnaných postav (Thatcher, otec, matka, Charles), kdy matka hovoří („Proto...“), přecházíme uprostřed věty stříhem k obrovskému detailu matky, jejíž tvář v momentě, kdy dokončuje promluvu, zabírá celé plátno („...bude vychován někde, kde na něj nebudeš moci.“). Tento slavný záběr o velké hloubce ostrosti končí stejně jako záběr bezprostředně před ním stříhem uprostřed promluvy postavy. Tam, kde předchozí záběr alespoň slabě předstíral, že ve zvukové stopě odráží vizuální vzdálenost (prostřednictvím mírně snížené hlasitosti a přidaného dozvuku), přechod stříhem ze záběru 175 na záběr 176 ponechává matčinu promluvu bez jakékoli změny, ač stříhem došlo k mnohonásobnému přiblížení její tváře.

Jinými slovy, jestliže se na celek této sekvence podíváme pozorněji, najdeme něco dosti jiného než vrcholný zvukový realismus. Místo něj musíme konstatovat narušení jednoty (*scale-matching*) mezi hlasitostí zvuku a velikostí záběru. Od počátečního těsného

souladu mezi obrazovým a zvukovým prostorem pomalu sklouzáváme k čím dál větší disparitě mezi těmito dvěma systémy. U diváků připravených počátečním vzorcem shody měřítek se ale dá čekat, že si budou více všímat případů občasného dodržování audiovizuální prostorové jednoty (Charlesovo opakované tlumené venkovní pokřikování, tu a tam špetka dozvuku, mírná změna v síle zvuku, když se postava přiblíží nebo vzdálí od kamery) než značných rozporů mezi pojetím zvuku a uspořádáním obrazu. Je to, jako by nám nejprve byla ukázána upravená verze obrázku tvarové psychologie s kachnou-zajícem, na níž by byla zvýrazněná kachna, a teprve následně původní nejednoznačná verze – jež by vzhledem k tomu, že jsme předtím viděli verzi upravenou, pozbyla veškerou nejednoznačnost.

Nesmíme však tuto sekvenci opustit, aniž bychom věnovali pozornost jejím hraničním pasážím. Zatímco dialog je zde posazen na základní stupeň čtyři až šest (v rámci desetistupňové škály použité pro potřeby této studie) se vzdálenějšími či tlumenějšími zvuky na stupni dva, hraniční předěly (*bookends*) této sekvence tvoří hudební fragmenty o hlasitosti v rozmezí mezi stupněm osm až deset (výše než nejvyšší stupeň hlasitosti u dialogu), kde se několikrát nečekaně dosáhne Hollywoodem předepsaných mezí hlasitosti. Úvodní zvuková událost této sekvence – synchronizace hudebního vrcholu s diegetickým zvukem nárazu sněhové koule na štít domu – zároveň tuto sekvenci odděluje od sekvence předcházející a nastoluje zajímavý problém: jaký je vztah mezi diegezí (kde se dá čekat, že sněhová koule tupě bouchne) a vypravěčskou instancí filmu (jež má zjevně sklon používat jakožto interpunkci sekvence hlasité zvukové efekty)? Tento první předěl, ospravedlňující hned nadvakrát svoji mimořádnou hlasitost (jako diegetický zvuk a jako začátek sekvence), nám umožňuje předpokládat základní totožnost narativních a diskurzivních zájmů a současně zdánlivě dokazuje totožnost prostorových aspektů obrazu a zvuku. Závěrečný předěl ovšem takové jednoduché závěry zpochybňuje, ne-li zcela popírá. K záběrům z největší blízkosti v celé této sekvenci (závěrečné ohromné detaily Charlese a matky) je nejprve připojen dialog jen o středním stupni hlasitosti, pokračující z předcházejícího záběru. Stupeň hlasitosti dialogu o hodnotě pět sice dokonale ladí s oním čtyřčlenným obrazem, jenž uzavírá záběr 175, je ale v naprosté neshodě s měřítkem extrémního detailu záběru 176. V tom okamžiku hudba, jakoby ke kompenzaci, poskytne přiměřeně hlasitý doprovod. U závěrečného předělu již nelze ztotožnit zdroj hlasitosti s diegezí. Zatímco začátek sekvence poskytl naddeterminované⁷⁾ vysvětlení pro zvýšení hlasitosti, závěrečný předěl adekvátní diegetickou hlasitost neposkytuje, a místo toho nerealisticky spojuje nediegetické hladiny hlasitosti zvuku s diegetickou velikostí záběru.

Vidíme tedy, že se hudební předěly sekvence z *Colorada* podřizují stejnému pravidlu jako dialog a zvukové efekty: od zjevného audiovizuálního dodržování diegetického prostoru sklouzáváme ke stále většímu diskurzivně užitečnému nesouladu mezi dvěma verzemi prostoru. Navíc přihlédnutí k předělům této sekvence nabízí alternativní termíny pro

7) Naddeterminace (*overdetermination*) – označuje případ, kdy je jeden pozorovatelný účinek determinován současně mnoha příčinami, z nichž každá by sama o sobě mohla účinek vysvětlit; pojem, jak je používán v současném teoretickém myšlení, má své kořeny ve *Výkladu snů* Sigmunda Freuda a v neomarxistických pracích Louise Althussera (pozn. red.).

popis toho, co jiní nazvali vrcholným zvukovým realismem. Rozpoznáme-li ve spojování zvuku a obrazu na základě jednoty jejich měřítek (*scale-matching*) určitou formu nadterminace, uvědomíme si, do jaké míry může sloužit nejen jednoduše realistickým, ale též rétorickým účelům. Dodržování audiovizuálního jednoty měřítek (známé též jako zvukový realismus) má za cíl přesvědčit diváky o tom, že události filmu vznikají výhradně aktivitami v diegezi, nikoli působením diskurzu. Každý systém, který diváky přesvědčí o své diegetické koherenci (podobně jako když se sekvence na začátku snaží upoutat pozornost diváků prostorovým realismem, aby zakryla jeho pozdější absenci), v důsledku divákům zakrývá skutečnost a proces naračního zprostředkování.

Nakonec se nám tedy naskýtá velmi odlišný pohled na zvukový realismus KANEA. Ve zkratce lze zvukovou estetiku této sekvence popsat na základě následujících principů:

1. **Naddeterminované předěly** (*book-ends*). Nejvýraznější zvukové prvky (*sound events*) (nejvyšší stupně hlasitosti, náhlé změny v hlasitosti, neobvyklé zvukové prvky) jsou vyhrazeny pro začátky a konce, kde plní funkci diskurzivního ohraničení kapitoly a zároveň slouží účelu posílení narace.
2. **Počáteční zvukový realismus**. Bezprostředně po prvním zvukovém vrcholu (*spike*) přicházejí zjevné momenty souladu mezi prostorovými aspekty zvuku a obrazu, čímž se v divácích posiluje přesvědčení o tom, že zvuk i obraz mají svůj původ v tomtéž trojrozměrném prostoru (a tak zaručují jeho skutečnou existenci).
3. **Udržování vyrovnané hladiny hlasitosti dialogu**. Většina zvukových prvků nepochybně souvisí s konvenčním dialogem, kdy lze proměny v hlasitosti zvuku přičíst spíše změnám v emocích postavy nežli prostorovým aspektům.
4. **Pozdější prostorové nesrovnalosti**. Zvukové prvky zařazené v pozdějších částech sekvence často jednotu měřítek nedodržují, avšak dřívější důraz na zjevný realismus obvykle zajišťuje, že tyto diskurzivní zásahy jako takové zůstávají bez povšimnutí.
5. **Celkové narativně-diskurzivní směřování**. Zvukovému prostředí (*soundscape*) dominují dva vzájemně se vyvažující typy zvukových prvků. Jedna skupina zvukových prvků dosahuje soudržnosti různorodých jevů odkazem k diegezi neboli koherentnímu narativnímu světu. Druhá skupina vyznačuje diskurzivní strukturu textu, čímž poukazuje na diskurzivního činitele, který je vzhledem k diegezi protichůdný. V synchronickém pohledu se sekvence vyznačuje konfliktem těchto dvou systémů, ale v diachronickém pohledu je zřejmé, že sekvence sklouzává od narativní logiky k převaze diskurzu.

Tento jednoduchý rámec jasně ukazuje, že prostorový realismus zdaleka nepředstavuje základ, ani cíl sekvence z Colorada, ale místo toho je nutné jej chápat jako součást celkové strategie, která zahrnuje nejen všechny obrazové a zvukové prvky, ale souvisí též s obecnější manipulací s reakcemi diváků.

Pokud by se tento vzorec omezoval pouze na coloradskou sekvenci, bylo by možné tuto sekvenci odmítnout jakožto důkaz KANEOVA zvukového realismu, ale sotva bychom kvůli tomu zpochybňovali obecný obsah půlstoletí trvající akademické debaty o zvuku ve Wellesově veledíle. Tento vzorec se ale neomezuje pouze na tuto jedinou sekvenci,

ba dokonce je typický pro prakticky každý segment filmu. Sekvence, která epizodě v Coloradu předchází, kupříkladu ukazuje reportéra Thompsona při návštěvě Knihovny Thatcherova památníku (Thatcher Memorial Library). Začíná a končí svými dvěma nejhlasitějšími zvuky. Na začátku přechází hudební pasáž s mohutnou instrumentací do dlouhého, táhlého dozvuku spojeného s obrovským prázdným prostorem knihovny. Znovu si lze povšimnout, že oblíbený příklad KANEOVA vychvalovaného zvukového realismu zároveň plní diskurzivní účel ohraničení segmentu a ustavení diegeticky motivované povahy zvuku. Konec tohoto segmentu – jako přesná paralela sekvence z Colorada – využívá hlasitého zvukového prvku k tomu, aby rozptýlil veškerý pocit nesporného sluchového realismu. V dalším slavném záběru s velkou hloubkou ostrosti stojí knihovnice v blízkém popředí, možná dva metry (šest stop) od kamery. Tichým ale přísným hlasem nařizuje, že se Thompson musí omezit na „strany 83 až 142“. Hlídač potom na vzdáleném konci místnosti zavře trezor a dveře vzdálené 15 metrů (50 stop) vydají mnohokrát hlasitější zvuk než dva metry vzdálený hlas. Uzavření blízkých dveří (a ukončení první části této scény) je bezprostředně zvýrazněno orchestrálním vrcholem.

Bylo by únavné věnovat se každé scéně, kterou kritici nesprávně slyšeli nebo interpretovali. Stačí říci, že na každý zmiňovaný zvukový efekt objemu prostoru (*volume effect*) Thatcherovy knihovny připadá jeden nezmiňovaný disparátní zvuk zavíraných dveří, který přichází jen o několik vteřin později. Po úvodní explozi fotografického blesku začíná scéna večírku novin „Inquirer“ s pečlivě vykresleným dozvukem a prostorově distancovanými celky, ale tyto momenty shody měřítek obrazu a zvuku slouží pouze k tomu, aby odvedly pozornost od mnoha momentů, kdy se snižuje hlasitost hudby, aby se dalo porozumět dialogům s vyrovnanou hlasitostí. Scéna krachu bezesporu vzdaluje hlas Kanea krácejícího pryč od Bernsteina a Thatchera (ačkoli připojený dozvuk a snížená hlasitost začnou být znatelné až když Kane urazí určitou vzdálenost). Ale když Kane dorazí ke vzdáleným oknům a otočí se zpátky na kameru, zvukové vlastnosti jeho hlasu zůstanou beze změny. Tato scéna vytváří pocit prostoru, aniž by byla věrna jakémukoli specifickému prostoru, čímž ukazuje, nakolik KANE upřednostňuje efekty hlasitosti a vzdálenosti před pečlivým sjednocením měřítek zvuku a obrazu.

Tato tendence je asi nejpatrnější v případě velkého sálu paláce Xanadu (*Great Hall of Xanadu*). Stejně jako v Thatcherově knihovně provází i všechny hlasy ve velkém sále výrazný dozvuk s dlouhou dobou doznívání, jež je charakteristická pro velké prostory. Když se Kane zabíraný v celku zeptá „Co to děláš? Skládačky?“, výrazný dozvuk a ukazatele vzdálenosti naznačují pečlivé sjednocení měřítek, ale když Susan v detailu upustí kousek skládačky a zeptá se „Charlie, kolik je hodin?“, pokračující dozvuk a hlasitost jakoukoli snahu o věrnou reprodukci prostoru zrazují. Jen s drobnými výjimkami je přesné vyjádření vzdálenosti ve velkém sále potlačeno ve prospěch obecného zvukového vyjádření objemu prostoru. V jednom případě je ve skutečnosti dokonce potlačen i pocit objemu prostoru. Když se Thompson s kolegy procházejí Kaneovým rozlehlým sídlem, slyšíme opět výrazný dozvuk velkého sálu, a to prakticky nezávisle na pozici mluvčího či jeho vzdálenosti. Když má ale Thompson vysvětlit, co si odnesl ze svých rozhovorů, zvukový efekt objemu prostoru ustoupí konvenčnímu bezdozvukovému zpracování dialogu a veškerých jiných narativně důležitých promluv. Thompsonova

poslední slova slyšíme z vyvýšeného jeřábového záběru, jsou ale plně rozeznatelná a na-prosto oproštěná od akustiky, kterou jsme si zvykli spojovat s velkým sálem.⁸⁾

Tento výčet příkladů by mohl pokračovat dál a dál. Existující popisy zvuku v KANEovi jsou z velké části nepřesné, neboť byly a jsou selektivní a neúplné.⁹⁾ Vezměme si jakýkoli segment tohoto filmu a ukážou se tytéž vlastnosti:

– **úvodní a závěrečné zvukové vrcholy** s větším rozsahem hlasitosti než jakýkoli čistě narativní materiál¹⁰⁾ (akustický atak titulku „News on the March“, zahřmění, jež zahajuje rozhovor se Susan Alexanderovou v nočním klubu, Bernsteinovo hlasité volání Lelanda, jímž začíná sekvence návratu z Evropy, píseň „Who Is That Man“ o vysoké hlasitosti uzavírající oslavu a otevírající následující sekvenci, kamelot vykřikující „Read all about it“, Matisti křičící „Ne, ne, ne, ne!“ v úvodu operních sekvencí, Susan ječící kvůli svým recenzím, hlasité klepání na dveře mimo obraz na úvod scény s pilulkami, silný hlas černošského zpěváka, jímž začíná piknik, vřeštění papouška kakadu a nesčetné hudební vrcholy, to vše ohraničené mrtvolným tichem během úvodního titulku s názvem filmu a závěrečným zvýšením hlasitosti hudebního doprovodu během titulků se jmény Wellese a Tolanda a loga studia RKO);

– **úvodní prostorové zvuky** (sjednocení měřítek, evokace objemu prostoru, rozdělení prostoru do samostatných oblastí);

– **konvenční zvukové pojetí narativně důležitého materiálu** (dialogy o vyrovnané hlasitosti, náležité ztlumení hudby a ruchů ve prospěch řeči, redukce prostorových charakteristik k zajištění srozumitelnosti);

– **rozporuplný přístup ke zvuku v momentech vysokého diskurzivního vkladu** (neshoda měřítek, spojování nediegetické hudby s měřítkem diegetického obrazu, zvýrazňování diskurzivního aparátu).

Tyto vlastnosti vytvářejí vysoce neobvyklé zvukové prostředí (*soundscape*) filmu OBČAN KANE. Abychom toto zvukové prostředí mohli plně definovat, bude ještě zapotřebí vzít

8) Podle Carringera se tato scéna natáčela beze zvuku a veškeré promluvy se nahrávaly až později ve studiu. Bezdozvukový charakter Thompsonovy závěrečné řeči byl tedy produktem pečlivě zváženího studiového rozhodnutí, nikoli realistickým výsledkem nějakých „přirozených“ (tj. předfilmových) prostorových vztahů. R. Carringer, c. d., s. 105.

9) Tento sklon k selektivnosti a neúplnosti je asi nejpatrnější v přístupu ke scéně jízdy motorového kočáru ze SKVĚLÝCH AMBERSONŮ. Jak uvádí zvukař James G. Steward, původní dialog byl na Wellesovo naléhání nahrán znovu, aby se dosáhlo realističtějšího efektu nárazů a nadsakování ve vratkém vozidle. Použitý proces je podrobně vysvětlen ve Stewardově textu *The Evolution of Cinematic Sound: A Personal Report*. In: Evan W. Cameron (ed.), *Sound and the Cinema*, s. 54–55; popisuje jej též R. Carringer ve svém komentáři na videodisku s AMBERSONY od společnosti Voyager. Steward ani Carringer už ovšem nepokazují na skutečnost, že v této scéně jedoucího kočáru zůstalo jen velmi málo dialogů. Přidané zvuky hlasitého motoru a čím dál hlasitější zpěv písně „The Man Who Broke the Bank at Monte Carlo“ (vrcholící ohlušujícím zpěvem Georgieho) zcela přehlušují Stewardův pečlivě vyvážený realismus. Welles zde opět využil omezenou věrnost prostorové reprezentaci jakožto uvedení do finální, extrémně hlasité zvukové události, která řídí posluchačovu pozornost. Komentáře kritiků na tuto scénu se jako obvykle zaměřily pouze na občasné pasáže omezeného realismu, a nikoli na ohlušující hlasitost toho, co následuje.

10) Je zajímavé, že Welles v průběhu celé své tvorby často spojuje počáteční/konečné rychlé změny hlasitosti s podobnými změnami měřítek obrazu: velké detaily, zdeformované tváře, neobvykle velké celky. Zakončení scény využívající vysoké hlasitosti zvuku provázející nadměrně velký a často deformovaný detail je jakousi Wellesovou značkou.

v úvahu, jak funguje rozhlasový zvuk a podle jakých principů byl zvuk spojován se zá-
běry o velké hloubce ostrosti. Až přezkoumáme tato témata, budeme lépe vybaveni ke
zhodnocení původu, významu a účinku KANEOVA zvukového systému.

Zvukový styl rozhlasu

Obecný stav výzkumu rozhlasové estetiky je žalostně neuspokojivý. Sám Welles označil
rozhlas za „opuštěný důl“. ¹¹⁾ Významný výzkum se zaměřuje na strategie komunikace
(*communications policy*), rozhlasové technologie a účinky médií, velmi málo seriózní po-
zornosti je však věnováno vlastnímu zvuku rozhlasových pořadů. Ani tento článek není
vhodným místem k zaplnění mezer půl století dlouhého bádání na poli rozhlasu. Celko-
vý problém rozhlasové estetiky je nejen příliš široký na to, aby jej bylo možné vyřešit
v jednom článku, ale neměl by se chápat jako jedna otázka, neboť nelze předpokládat,
že rozhlasové systémy let 1923, 1941 a 1994 budou vykazovat podobnou estetiku jen
proto, že sdílejí jednu technologii. ¹²⁾ Pro účely našeho zkoumání je nejzajímavější praxe
rozhlasové hry v době, jež bezprostředně předcházela vzniku KANEA.

Rozhlasové vysílání v USA na konci třicátých a začátkem čtyřicátých let bylo až na ně-
kolik velmi málo výjimek živé, studiové a komerční. Převážná většina programů, jež byly
koncipovány v patnáctiminutových blocích, měla vždy jednoho sponzora a uvaděče či
moderátora, který fungoval jako určitý svorník mezi dvěma rovinami programu: diskur-
zivním zarámováním (odkazy na název pořadu, vysílací čas, místo v rozhlasovém toku,
sponzora, posluchače, příští vysílání atd.) a narativním materiálem (série, seriály, zpra-
vodajství, sportovní události, osobnosti, představení apod.). Programy trvající déle než
patnáct minut (zejména sportovní akce, estráda, zvláštní zpravodajské relace a prestižní
hry) pravidelně svůj narativní materiál každou čtvrt hodinu přerušovaly, aby upozornily
na název rozhlasové stanice, poskytl vysílací čas sponzorům a zvýšily počet privilego-
vaných momentů (začátků a konců) v rámci narativního materiálu.

Během období, o kterém uvažujeme, produkoval pořady obvykle jeden konkrétní spon-
zor (či jeho reklamní agentura) pro vysílání v rámci jedné vysílací sítě, od které sponzor
koupil vysílací čas. Cena vysílacího času samozřejmě závisela na denní době, počtu
stanic, které pořad přenášely, a na míře úspěchu těchto stanic v budování obecenstva.
Zatímco nezadatelným zájmem sponzorů bylo udržet posluchače u přijímačů dostateč-
ně dlouhou dobu, aby slyšeli reklamní sdělení na začátku a konci pořadu, rozhlasovým
stanicím šlo jasně o to maximálně zvýšit počet posluchačů u jakékoli specifické části
programu a zvyšovat všeobecnou věrnost pokračujícím pořadům a vysílací společnos-
ti jakožto celku. Ratingový průmysl byl zatím sice v plenkách („Hooperatings“ začaly

11) V rozhovoru s Peterem Bogdanovichem in: Jonathan R o s e n b a u m (ed.), *This is Orson Welles: Orson Welles and Peter Bogdanovich*. New York : Harper Collins 1992, s. 10.

12) Ve skutečnosti dokonce ani nesdílejí společnou technologii, snad jen v tom nejširším smyslu. Rané roz-
hlasové stanice kupříkladu typicky využívaly všesměrových mikrofónů, zatímco koncem 30. let a v le-
tech 40. převládaly osmičkové páskové mikrofóny a dnes se dává nejčastěji přednost jednosměrovým
kondenzátorovým mikrofónům. Ve všech ostatních oblastech se odehrály podobné změny, což maří jaký-
koli pokus o stanovení identity napříč třemi čtvrtinami století praxe „rozhlasu“.

konkurovat metodě „Crossley ratings“¹³⁾ až v roce 1935), podrobný zájem o demografii publika se měl začít projevovat až o několik desetiletí později, ale schopnost udržet posluchače naladěné na příslušnou stanici již nabyla značného komerčního významu.

Z tohoto důvodu se v americkém komerčním rozhlasu v tomto období typicky projevují dvě autorské instance a uplatňuje se dvojí diskurzivnost. Každý pořad měl dva autory: vysílací společnost, která jej uváděla („Columbia Broadcasting System a stanice WJSV vám přináší zpravodajství *Arrow*“), a sponzora, který jej financoval („Du Pont uvádí pořad *Cavalcade of America*“). Každý pořad byl prodáván dvakrát: společností, jež prodávala vysílací čas sponzorovi, a sponzorem, který touží prodat produkt posluchačům. Každý pořad je dvakrát kupován: sponzorem, který kupuje vysílací čas, a posluchači, kteří „platí“ tím, že přecházejí komerční sdělení. Dokonce i vysílací společnosti podporující (*sustaining*) nekomerční (nesponzorované) programy přispívají k této celkové dvojí artikulaci, typické pro situaci komerčního vysílání: aby dokázaly přežít, musejí být rozhlasové stanice i společnosti schopné získat pro každý pořad významný počet posluchačů, zatímco každý pořad musí dokázat udržet posluchače dostatečně dlouho na to, aby si vyslechli sponzorská sdělení.

V rámci této dvojité diskurzivní situace zůstává i status každé zvukové události potenciálně dvojí. Změny hlasitosti se kupříkladu typicky provádějí dvěma rozdílnými způsoby: na základě **diegetické motivace** (např. povzbuzování při sportovních událostech, rozruch při zpravodajských rozhovorech, výkřik při dramatické scéně) a **diskurzivní manipulací** (např. ztišení hudby, aby bylo slyšet spíkra, zapnutí mikrofonu, aby bylo slyšet publikum, zesílení hlasu ústřední herečky kvůli dramatickému účinku, navázání spojení se zámořským korespondentem). Vzhledem k této dualitě původu se veškeré otázky týkající se změn hlasitosti potenciálně zdvojují, s možností, že se diegetická a diskurzivní vysvětlení mohou buď překrývat, nebo být v rozporu.

Tato opozice diegetických a diskurzivních vlastností ve skutečnosti prostupuje každým aspektem rozhlasové estetiky tohoto období. Odráží se v otázkách prostoru (ve všudypřítomné opozici mezi prostorem studia a narativním prostorem, vytvářeným v rámci studia), personálu (protože řada herců zastává dvojí roli personálu diskurzivního – moderátor, hlas reklamy, poskytovatel doporučení */testimonial/* – a narativního – vypravěč, postava, účinkující) a hudby (vzhledem k tomu, že studiový orchestr pravidelně volně přechází od diskurzivní hudby – téma pořadu, komerční znělka, úvodní motiv pro upoutání pozornosti – k narativní hudbě, která je oporou hlavního pořadu). Abychom porozuměli rozhlasu té doby, musíme v každé diegetické proměně hlasitosti rozpoznat potenciální naddeterminovanou změnu diskurzivní, v každé narativní postavě herce s diskurzivními zodpovědnostmi, v každém diegetickém stupňování zvukové intenzity (*crescendo*) zvuk s potenciálně diskurzivní funkcí.

13) Hooperratings a Crossleyratings – ve 30. letech dva konkurenční systémy měření posluchačského ohlasu na základě telefonátů vybranému vzorku posluchačů. Neziskový „Crossley service“ začal měřit divácký ohlas již roku 1930, ale jeho metoda nebyla příliš přesná, protože respondenty kontaktoval až den poté, co měli možnost vyslechnout příslušné pořady. Komerční firma „C. E. Hooper Inc.“ se dotazovala na program sledovaný v okamžiku telefonátu a mediální průmysl pokládal její výsledky za spolehlivější (pozn. red.).

Dvojitá povaha této rozhlasové tradice ale nevytváří jednoduchou homogenní shodu prostorů narativních a diskurzivních. Jinými slovy, všechny momenty typického patnáctiminutového rozhlasového bloku nezávisejí na narativních a diskurzivních instancích stejnou měrou (ani mezi nimi nejsou rovnoměrně rozloženy). Je naopak naprosto zásadní pochopit pro toto období charakteristické diachronické předvádění tohoto všeobecně synchronního napětí. Obecně lze říci, že typický patnáctiminutový blok rozhlasové hry je členěn do sledu pěti částí:

1. Identifikace pořadu a sdělení sponzora.
2. Přejít z části 1. na 3.
3. Jádro pořadu.
4. Přejít z části 3. na 5.
5. Sdělení sponzora a zakončení.

Specifickou povahu tohoto modelu lze nejsnáze objasnit, začneme-li vnitřní částí uprostřed a pak přejdeme k částem vnějším.

V průběhu konce třicátých a začátku čtyřicátých let se sice na rozhlasových vlnách střídaly mýdlové opery, tajuplné příběhy (*mystery shows*), pořady pro mladistvé a prestižní produkce, ale jádro dramatického pořadu zůstávalo pozoruhodně neměnné. Nejdůležitější byl po celé toto období srozumitelný dialog. Z technického hlediska předpokládal tento cíl závislost na řadě základních postupů:

- trvale vyšší stupně hlasitosti u dialogového mikrofonu (během tohoto období běžně pouze jeden) než u mikrofonů pro efekty (*effects mics*);
- rozlišování mezi narativně důležitými zvukovými efekty (umístěnými mezi pasážemi dialogu) a zvuky prostředí či atmosférami (umístěnými „pod“ dialogem, tj. na nižší hladině hlasitosti);
- posazení všech primárních dialogových hlasů na stejné hladině hlasitosti a dozvuku;
- jasné odlišení hlasů jednotlivých herců k zajištění správného rozeznání postav;
- vyhýbání se překrývajícím se dialogům a jakýmkoli dalším postupům, jež by mohly snížit srozumitelnost dialogu;¹⁴⁾
- divadelní modulace hlasu jakožto základní forma obměny hlasitosti a tónu (na rozdíl od variací, souvisejících s aspekty prostoru či přenosu).

Tyto postupy se sice přísněji dodržují v případě krátkých, povídkových denních seriálů nežli u rozsáhlejších seriálů večerních (Wellesův *Mercury Theatre on the Air* kupříkladu často využívá překrývajících se dialogu), všeobecně ale platí za normu.

Jako takové tvoří součást systému, který se formoval společně se soudobým hollywoodským filmem a který označuji jako systém popředí/pozadí (*foreground/background system*). I když se hodně psalo o tom, nakolik byl Hollywood ovlivněn renesanční perspektivou, většina hollywoodských filmů klasického období nejvýrazněji vychází

14) O důležitosti správného rozeznání postavy a srozumitelného dialogu hovoří i sám Welles v textu z roku 1938: „Neboť tento záhadný výtvar, o kterém se stále hovoří jako o ‚rozhlasové hře‘ [*radio drama*], je nesitelný pouze tehdy, když víte jistě, kdo hovoří. Technika a zvukové efekty vám musejí vždy umožnit rozumět, co se říká; a konečně, musíte chtít rozumět.“ Z krátkého článku nazvaného „From Radio Drama“ in: John S. H a y e s – Horace J. G a r d n e r (eds.), *Both Sides of the Microphone*. New York : Lippincott 1938, s. 122. Děkuji Stevu Wurtzlerovi za to, že mě na tuto pasáž upozornil.

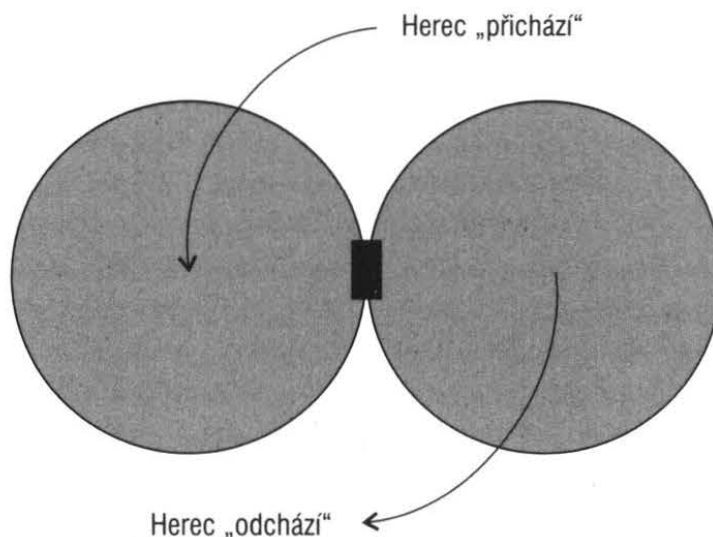
z vizuálního stylu mělkého jeviště, jaký je vlastní vaudevillu či populárnímu divadlu. Převládají dvě oblasti: popředí, kde se pohybují herci a kde se rozvíjí vyprávění, a pozadí, které dává záruku diegetické reality a zároveň zakrývá realitu diskurzivní (tím, že snižuje schopnost kamery zaznamenat jakýkoli prostor, který není spojen s diegezí). Dějiny hollywoodské technologie ve třicátých letech jsou především příběhem zvyšující se automatizace dělení popředí/pozadí (prostřednictvím zadní projekce a dalších způsobů zpracování obrazu, stejně jako nástrojů umožňujících oddělený záznam a zpracování zvuku popředí a pozadí).

V případě rozhlasu je vývoj systému popředí/pozadí těsně svázán s přechodem od všesměrových mikrofónů k osmičkovému (bidirekcionálnímu) páskovému mikrofónu RCA (Radio Corporation of America), který vyvinul Harry Olson se spolupracovníky v roce 1931.¹⁵⁾ V případě všesměrového mikrofónu nejenže je každý blízký zvuk zaznamenán, ale šíří se éterem se záznamem vlastní polohy ve vztahu k mikrofónu, ve formě hlasitosti, stupně dozvuku a frekvenčních vlastností. V případě bidirekcionálního modelu 44A, který začala používat společnost RCA (a který byl v roce 1940 nahrazen modelem 44B), dochází k něčemu jinému. Osmičková směrová charakteristika u tohoto mikrofónu vytváří dvě zóny „na mikrofón“ (*on-mic zones*) (obvykle využívané herci, kteří stáli proti sobě na opačných stranách mikrofónu) a dvě zóny mimo mikrofón (*off-mic zones*) (po stranách mikrofónu). Od 360° prostoru spojeného s všesměrovým mikrofónem nyní přecházíme k zcela odlišné prostorové konfiguraci, kde jsou hlasy (a další zvuky) buď v dosahu mikrofónu (*on-mic*), nebo mimo mikrofón (*off-mic*). Je zřejmé, že v uzavřené místnosti, jakou je rozhlasové studio, nebudou zvuky vytvořené v oblasti mimo mikrofón zcela neslyšné, neboť některé z jejich odrazů zcela jistě zasáhnou mikrofón na jeho snímající straně, a tak najdou cestu do vysílání; tyto zvuky ale budou znít vzdáleně (neboť se nacházejí mimo osu a tudíž postrádají vlastnosti přímého zvuku blízké řeči). Tyto zvuky mimo mikrofón tedy budou znít přesně jako zvukové efekty v pozadí užité pro vytvoření atmosféry a zakrytí šumu rozhlasového přenosu. V období, o kterém uvažujeme, je tedy základní zvuk programového jádra dvojúrovňový, spojuje dialog (a důležité narativní efekty) v popředí s efekty (a nedůležitými promluvami) v pozadí.

Rozhlas, jenž koncem třicátých let vytvářel prostor tímto binárním způsobem, přirozeně věnoval mimořádnou pozornost hranici mezi popředím a pozadím. Proto v rozhlasových hrách této doby nabývá na takové důležitosti otvírání a zavírání dveří. Typický způsob zahájení scény v této době představuje hlasité zavření dveří, pár blížících se kroků a přechod hlasu z pozadí do popředí. Jak ukazuje doprovodný náčrt ze standardní příručky pro rozhlasové produkce využívající osmičkový mikrofón, hlasová část tohoto procesu se realizuje nikoli přistoupením herce k mikrofónu, nýbrž přechodem z „mrtvé“ strany mikrofónu na stranu „živou“ (viz obrázek).¹⁶⁾ Takto herec nikdy nemusí odejít z bezprostřední blízkosti mikrofónu, což usnadňuje produkci a slouží finanční úspornosti, jež je diktována komerčním statusem rozhlasu.

15) O vývoji mikrofónů v tomto období viz Rick Altman, *The Technology of the Voice*. *Iris* 3, 1985, č. 1, s. 3–20, zejm. s. 7–8.

16) Obrázek a text jsou převzaty z Robert McLeish, *The Technique of Radio Production*. London: Focal Press; New York: Hastings House 1978, s. 248.



Stínované kruhy označují oblasti citlivosti na obou stranách osmičkového mikrofonu. Herec, který „přichází“, říká svou repliku při současném pohybu z „mrtvé“ zóny do „živé“. Přitom postupně snižuje nosnost svého hlasu. Používá se pro interiérové scény.

Ačkoli jde o téma příliš široké, než aby zde mohlo být uspokojivým způsobem pojednáno, zaslouží si připomenout, že rozvoj rozhlasového systému popředí/pozadí spjatý s osmičkovým mikrofonem je součástí obecnějšího vývoje v meziválečné zvukové technice od indexového systému (kde zaznamenaný a vysílaný zvuk představuje věrný přepis skutečné prostorové situace kolem mikrofonu) k systému symbolickému (kde specifické naučené zvukové konfigurace nabývají významu ve vzájemném vztahu). To asi nejlépe ilustruje rozvoj specifického kódu příslušných zvukových postupů pro označení konkrétních prostorů. Namísto nekonečného počtu možných indexových vztahů mezi prostory a zvuky nám tatáž výše citovaná příručka říká, že existují pouze „čtyři základní akustiky“, tedy konkrétně nulový dozvuk (označující venkovní prostor), malý ale dlouhý dozvuk (= velká, plně zařízená místnost), velký ale krátký dozvuk (= telefonní budka či koupelna), velký a dlouhý dozvuk (= jeskyně, palác, koncertní sál).¹⁷⁾ V dotyčném období se – přinejmenším v jádru pořadu – tyto čtyři systémy ve skutečnosti často omezují na dva: nulový dozvuk pro vyprávění v popředí a prostor dialogu; slyšitelný dozvuk pro zvuky prostředí v pozadí a prostor mimo dané místo.

Jak odlišný se tento neměnný prostorový systém popředí/pozadí jeví ve srovnání s pyrotechnikou segmentů, které pořad uvádějí a ukončují. V rámci narativního jádra pořadu se hlasitost nikdy neproměňuje více než průměrný divadelní mluvící hlas. Jakmile přejdeme do dialogové části pořadu, víme, že vše se bude odehrávat na standardní hladině hlasitosti nebo blízko ní, neměnné nejen od herce k herci, ale též ze dne na den a z představení na představení. I když by se zdálo, že narativní situace ospravedlňuje hlasité zvukové efekty, zvýšení hlasitosti pokrývá pouze zlomek rozsahu hlasitosti, který se běžně uplatňuje v úvodních a závěrečných segmentech. Je zřejmé, že narativní jádro pořadu předpokládá lidi hovořící do mikrofonu, jehož hlasitost je trvale nastavena na konstantní

17) Srov. tamtéž, s. 246.

hodnotu (ačkoli ve skutečnosti může dosažení tohoto efektu neměnné hlasitosti vyžadovat značnou míru úprav), zatímco úvodní a závěrečné segmenty jako by dostal do rukou přímo sám zvukový inženýr. Diskurzivní moc, kterou uplatňuje rozhlasový personál nad hlasitostí pořadu, si zvláště uvědomujeme tehdy, když osobnost mluvící na mikrofon, jako například poválečný diskžokej, rovněž zastává funkci zvukového inženýra, ale krajní rozsah hlasitosti v úvodech pořadů na konci třicátých let obecně slouží témuž účinku.

V období, které nás zajímá, začátku pořadu obvykle předchází krátká doba ticha, čímž se umocňuje působení hlasitého zvukového prvku, který následuje: varhanová předehra k *Life Can Be Beautiful*, zvonkohra v *Road to Life*, uštěpačný smích v *The Shadow*, burácivý virbl bubnu v *Buck Rogers in the 25th Century*. Bezprostředně poté se předmět i zdroj této zesilující moci výslovně uvedou, když zazní jméno pořadu a jeho sponzora. Sponzor a spíkr jsou obvykle ztotožňováni s takovou pečlivostí, že se jeví k nerozeznání. Je možné pochybovat o identitě sponzora osoby jménem „Bob Pepsodent“¹⁸⁾ Hope? Pořad začínající slovy „Jell-o again“¹⁹⁾, u mikrofonu je Jack Benny, jasně stírá veškerou distanci mezi účinkujícím a sponzorem. Pokaždé, když se Walter Minchell rozloučí s přáním „pomazání lásky“ („with lotions of love“), vybaví se nám, že jeho sponzorem je výrobce pleťové vody Jergens Lotion. V úvodních a závěrečných pasážích pořadu působí každý uvaděč, vypravěč či reportér současně jako synekdocha sponzora a vysílacího systému, stejně jako úvodní hlasitý vrchol pořadu znázorňuje současně ekonomickou sílu a mistrovské ovládnutí média.

Zprávy vysílané washingtonskou stanicí WJSV 21. září 1939 v 15:30 tento proces jasně ilustrují. Poté, co sponzor předchozího pořadu dokončil své sdělení, slyšíme následující:

Ticho (2 vteřiny).

Hlasatel: Hlásí se stanice Columbia pro hlavní město USA, WJSV-Washington.

Hlasitá zvonkohra.

Reportér: Dobré odpoledne, zde je váš reportér zpravodajské relace Arrow s těmi zaručeně nejnovějšími a supersvěžími zprávami, které k vám přicházejí čtyřikrát denně díky pivovaru Arrow. (Pauza) Pivo Arrow má tak jedinečnou chuť, že se stalo velkým miláčkem Washingtonu s nejrychleji narůstající spotřebou ve městě. I vy si oblíbíte báječnou chuť piva Arrow. Je jemná, ale ne sladká. Zaručeně svěží, to je, oč tu běží. Supersvěží v každé láhvi.

Ticho (3 vteřiny).

Hlasatel: Prezident Roosevelt právě vyzval kongres ke zrušení dovozních opatření daných americkým zákonem o neutralitě...

Úvodní sekce tohoto zpravodajského pořadu, ohraničená dvěma dobami ticha, využívá hlasité zvonkohry k tomu, aby upoutala pozornost posluchačů k vysílací instanci (Columbia Station WJSV, jež prodává posluchače sponzorovi) a ke sponzorovi (výrobce supersvěžího piva Arrow, který od rozhlasové stanice WJSV kupuje čas a posluchače).

18) Značka zubní pasty (pozn. překl.).

19) „Jell-o again“ slovní hříčka s běžným „hello again“, jež měla za cíl propagaci želatinových dezertů firmy „Jell-o“ (pozn. překl.).

V rámci tohoto úvodního segmentu jsou „zprávy“ pouze nezbytným označením pro pořad, prostým jakéhokoli obsahu. Až po druhém tichu ustoupí úvodní diskurzivní část zpravodajskému narativu. Povšimněme si, že tento zpravodajský narativ je pojednán přesně jako výše popsané jádro dramatického pořadu. Důraz je kladen na srozumitelnost dialogu a narativní zřetelnost před čímkoli ostatním – především před jakýmkoli komerčním sdělením, které zde konvence zakazuje ještě přísněji než v narativním jádru dramatických pořadů.²⁰⁾ Rozhodl jsem se citovat začátek tohoto zpravodajství v úplnosti právě proto, abych ukázal tento druh jasné diferenciaci mezi diskurzivním úvodem a narativním jádrem, která neplatí pro rozhlasové hry. Pro porozumění klasické rozhlasové hře – a zvláště pak o její roli ve Wellesově tvůrčí dráze – je podstatná jasná představa o charakteristických momentech překrývání mezi diskurzem a narativem (bod č. 2 a 4 v diachronickém členění rozhlasového bloku výše).

Za prvé, reportér WJSV nehraje žádnou roli v událostech vyprávěných v rámci svého zpravodajského sdělení. Nikdo si samozřejmě nesplete reportéra s prezidentem Spojených států – reportér je jedna věc, Franklin Delano Roosevelt zcela jiná. V průběhu třicátých let ale rozhlas zavedl dva programové žánry, v nichž vystupovaly osobnosti, jež neustále překlenuvaly propast mezi narativní a diskurzivní složkou. Prvním z nich byla komediální estráda (*comic variety*), v níž moderátor pořadu vystupoval také jako postava v komediálních skečích. I jako komik v narativním jádru pořadu nemohl ale moderátor vystupovat zcela jako postava, neboť jeho identifikace se sponzorem nesmazatelně zabarvovala dokonce i jeho narativní postavu paletou diskurzivních barev. Bob Hope může být ve svých komediálních scénkách čímkoli, vždy ale zůstane také „Bobem Pepsodent Hopem“.

Stejná konfigurace převládá i v druhém žánru, jenž má zjevně zcela odlišnou povahu. Když společnost CBS angažovala v roce 1938 Orsona Wellese, aby pro ně napsal, produkoval a režíroval sérii hodinových rozhlasových her, jež měly být prezentovány bez komerčního sponzora, zaváděla tím novou rozhlasovou formu. Pořad, který se nejprve nazýval *First Person Singular* a později *Mercury Theatre on the Air*, Welles představoval v nejednoznačné trojroli moderátora, vypravěče a herce. Zvláště vzhledem k absenci sponzora na sebe Welles bral pro něj velmi příjemný úkol prodávat sebe sama, svůj pořad a Mercury Theatre. Jako výtečný kamuflovaný vyvolávač (*shill*)²¹⁾ v průběhu celého svého vystoupení překlenuje propast mezi diskurzivním a narativním, protože za moderátorem vidíme herce a za hercem vidíme moderátora, přičemž obě tyto role jsou současně příhodným způsobem zahrnuty v roli vypravěče. Welles samozřejmě – navzdory tomu, co tvrdil Peteru Bogdanovichovi²²⁾ – postavu vypravěče nevynalezl. Je ale docela možné, že vytvořil postavu **invazivního epizodického vypravěče**, který spojuje každou dvojici scének, místo toho aby se objevil pouze na začátku a na konci pořadu.

20) V dramatických pořadech – obzvláště těch, jež tíhnou ke komedii – je možná velká míra flexibility. Povšimněme si kupříkladu, že hlasatel pořadu *Fibber McGee and Molly* (aka *The Johnson Wax Program with Fibber McGee and Molly*) Harlow Wilcox hraje roli ve fikci a přitom často vede své nenucené konverzace s Fibberem, kterými *de facto* propaguje produkty Johnson Wax. Viz Frank Buxton – Bill Owen, *The Big Broadcast: 1920 – 1950*. New York : Avon 1972, s. 84.

21) *Shill* – osoba propagující zboží, která předstírá, že nemá žádný vztah k prodeji, a vzbuzuje tak dojem nadšeného zákazníka, jenž doporučuje zboží skutečným kupujícím (pozn. red.).

22) J. Rosenbaum (ed.), c. d., s. 88.

Totéž spojení narativních a diskurzivních zájmů často vykazují i konce rozhlasových her, a to i při absenci moderátora či vypravěče. Asi nejslavnějším případem je každotýdenní otevření dveří skříně Fibbera McGee, často použité jako závěrečná koda. Pokaždé, když dá zápleтка Fibberovi důvod otevřít dveře skříně, jsou uši posluchačů nastraženy, aby slyšely tu slavnou lavinu harampádí a dokonale načasované cinknutí zvonku, po němž následuje Fibberova hláška „Musím tu skříň jednou uklidit“, orchestrální melodie „Right as Rain“ a studiový potlesk. V určitém smyslu je toto otevření skříně jednoduše narativní událostí. Z hlediska rozhlasové společnosti jde ale o mnohem víc. Jde o **zvukovou signaturu** (*signature sound*) pořadu, jediný okamžik, který nemůže napodobit nikdo jiný, a tudíž o tu nejdůležitější diskurzivní událost celého pořadu.

Zvukové signatury hrají podobnou roli v celých dějinách rozhlasové hry, skýtajíce narativně a diskurzivně naddeterminované momenty. Je pozoruhodné, že mnoho těchto momentů je přesunuto z hraniční pozice mezi diskurzivním úvodem a narativním jádrem na samotný začátek pořadu: vrzající dveře v *Inner Sanctum*, výstřel z pušky v *Red Ryder*, výkřik Brada Barkera na začátku *Renfrew of the Mounted*, onomatopoická hudba na úvod *The Green Hornet* a *The Lone Ranger*.²³⁾ Asi nejslavnější úvodní signatura – začátek *Gangbusters* – je jednou z těch nejzřetelněji narativních, ale přesto plní požadovanou diskurzivní funkci. Nejdřív slyšíme tříštění skla, potom policejní píšťalky, policejní sirény, výstřely, kulomet, pochodující kroky a nakonec potvrzující slova: „Sloans Liniment presents *Gangbusters*!“

Stejně jako lze narativní zvuky na začátku či na konci pořadů využít k otevření diskurzivním účelům, může diskurzivní strategie zvyšování hlasitosti či nabízení neobvyklých zvuků sloužit diskurzivnímu účelu v rámci souboru dramatických produkcí, ačkoli se tento postup jen málokdy uplatňuje v jádrech narativních segmentů, postavených na dialogu. Naopak v okrajových narativních částech umístěných nejbližší sponzorským sdělením či sdělením vysílací společnosti plní narativní zvuky často diskurzivní funkce. Tyto diskurzivně zaměřené narativní zvuky na sebe mohou brát mnoho podob, z nichž jsou obzvláště běžné následující:

- Hlasité prvky. Využití hlasů a efektů s vysokou hladinou hlasitosti či intenzity k upoutání pozornosti.
- Efekty vzdálenosti. Překračování hranice popředí/pozadí, často pomocí zavření dveří nebo jiné zvukové události vyjadřující hloubku či vzdálenost.
- Efekty objemu prostoru. Užití zvuku s výrazným dozvukem, označujícím velké uzavřené prostory. (Efekty převažují zejména v rozhlasové tvorbě Orsona Wellese.)
- Prvky paniky. Vyjádření paniky, strachu nebo stresu prostřednictvím kombinace tónu v hlase, paniku vyvolávajících zvukových efektů a hudebního podkresu.
- Efekty filtrů. Transformace normálního zabarvení hlasu prostřednictvím filtrů, které mají imitovat nepřímý, zprostředkovaný zvuk: veřejný proslov, telefon, rozhlas atd. (Další Wellesova specialita účinně využitá ve *Válce světů*.)

23) Pro další informace o specifických narativních zvucích spojených s konkrétními pořady viz Robert L. Mott, *Radio Sound Effects: Who Did It, and How, in the Era of Live Broadcasting*. Jefferson, NC : McFarland & Company 1993, s. 138ff a 185ff.

– Hudební podtržení. Typicky melodramatický postup zdvojení narativních efektů hudbou, často spojený s napínavou závěrečnou scénou: klepání na dveře provázené pronikavě ostrým tónem, zvuk kroků tremolem, zvuk škrábání mollovým akordem, zvrát v ději provázený zesílením zvuku.²⁴⁾

Motivace přítomnosti zvuků, jenž k sobě přitahují pozornost, je ve většině z těchto prvků samozřejmě naddeterminovaná. To znamená, že vyprávění může poskytnout zcela logické ospravedlnění pro efekty objemu prostoru (velký přednáškový sál), filtru (zvuk veřejného hlášení) a hlasitosti (rozrušenost postavy), avšak z hlediska pořadu jakožto celku je celkem zřejmé, že tyto prvky zároveň mají za cíl přitáhnout a udržet posluchače. Je to bezpochyby hlavní důvod, proč se ve větším množství objevují na začátku pořadu (kde fungují tak, že vtahují posluchače do příběhu) a na konci segmentu (kde mají za úkol udržet posluchače dostatečně dlouho, aby zajistily pozornost blížícímu se reklamnímu sdělení).

Na závěr tohoto předběžného popisu rozhlasového zvuku je třeba poukázat na to, že nic zde nepotvrzuje obvyklý názor, že rozhlas konce třicátých let a zejména rozhlasová praxe Orsona Wellesa vynikají zvukovým realismem. Naopak, každý prostředek zahrnující realistický efekt (např. vzdálenosti, prostoru a filtru) je dán do služeb celkového napětí mezi vyprávěním a diskurzem, jímž se rozhlas vyznačuje. Rozhlas v tomto období zdaleka nezdůrazňuje realistický prostor, ale spíše jej redukuje na dialektiku popředí/pozadí, kde jsou prostorové odkazy rozvíjeny pouze do té míry, v jaké slouží diskurzivnímu účelu. Platí sice, že Welles evokuje prostor více než mnozí jiní v této době. Dosahuje toho jednak tím, že zvyšuje počet standardního obsazení, znásobuje počet mikrofónů a rozvíjí nejrůznější formy úpravy zvuku. Nevyjadřuje však prostor kontinuálně a prostor, který evokuje, není kontinuální. Wellesovy zvukové prostorové prvky – včetně efektů objemu prostoru, které zapojuje častěji než jeho současníci – se dle očekávání nacházejí na okrajích narativních segmentů, kde mohou sehrát požadovanou diskurzivní roli.

Hlavní specifičnost Wellesovy rozhlasové tvorby spočívá v tom, že jeho narativní segmenty jsou daleko kratší než narativní segmenty průměrných rozhlasových her. Typický pořad dobového vysílání se skládá z jednoho patnáctiminutového bloku, jenž zahrnuje:

1. Úvod o vysoké hlasitosti a s převahou diskurzu.
2. Spojující prvky (vypravěč jakožto Janus, prostorové prvky).
3. Dialog o středním stupni hlasitosti (a efekty v pozadí o nízké hladině hlasitosti);
4. Spojovací prvky (hudba umocňující napětí, prostorové prvky);
5. Zakončení o vysoké hlasitosti a s převahou diskurzu.

Welles naopak znásobuje počet programových bloků a často je zkracuje na pouhou minutu trvání. Místo toho, aby se na konci každého bloku vracel ke sponzorovi, vrací se k vypravěči, jehož hlas je obvykle přenášen na nepatrně vyšší nebo nižší hladině hlasitosti než předcházející dialog. Welles jakožto vypravěč přebírá roli sponzora i vysílací

24) Pověsimně si, že tento postup, jenž byl dle většiny popisů jednoduše vypůjčený z divadelního melodramatu, byl v době rozhlasu ve skutečnosti výrazně usnadněn nařízeními odborů, které zakazovaly nápodobu zvukových efektů prostřednictvím varhan, ale dovoľovaly varhanové podkreslení týchž efektů. Viz R. L. Mott, c. d., s. 186.

instance. Samotný velký počet hlasitých prvků a evokací prostoru, jimiž se vyznačují Wellesovy produkce, možná slouží k umocnění vyprávění, ale každopádně tím zastává ještě důležitější funkci, neboť ohlašuje vypravěče, zdůrazňuje jeho mistrovství a přitahuje pozornost k jeho konečnému výtvaru.

Po následující exkurzi do dějin filmu před Wellosem budeme mít příležitost posoudit specifický vliv těchto rozhlasových postupů na OBČANA KANEA a tvorbu filmů, které vznikly po něm.

Zvuk s velkou hloubkou ostrosti (*deep focus sound*)

Abychom porozuměli zvláštním omezením, jimž podléhá zvuk v OBČANU KANEVI, musíme v rychlosti zmapovat dějiny používání zvuku jako doprovodu k obrazům s velkou hloubkou ostrosti. Upřímně mě překvapuje – mírně řečeno –, že toto téma dosud nebylo předmětem výzkumu. Obrazy s velkou hloubkou ostrosti, jakož i s nimi spojená technologie, postupy a význam vyvolávají nekonečnou řadu komentářů, ale nenacházím jediné slovo věnované paralelní otázce zvuku s velkou hloubkou ostrosti. Jaké jsou meze a konvence používání zvuku ve spojení se záběry o velké hloubce ostrosti? Odkud tyto konvence pocházejí? Jak je možné tato omezení překonat? Zdá se, že tyto otázky navzdory své evidentní důležitosti nebyly dříve systematicky nastoleny. Musíme se na ně tedy pokusit odpovědět nyní zde.

Dějiny zvuku s velkou hloubkou ostrosti navzdory obecně uznávaným domněnkám začínají Wyllerem, Fordem, Tolandem a koncem třicátých let, ale využitím hudby a zvukových efektů jako doprovodu k ranému filmu. Zvuková praxe spojená s tím, co Jean-Louis Comolli označuje termínem „primitivní hloubka ostrosti“²⁵⁾ sice zatím neupoutala příliš pozornosti, avšak měla důležitý dopad na následující obrazovou a zvukovou praxi hollywoodské výroby filmů. Styl velké hloubky ostrosti se podle Comolliho udržel až do příchodu zvuku, kdy byl opuštěn z důvodů spojených se změnami svícení a obohacením reálnosti filmu, které přineslo mluvené slovo. Já naopak zastávám názor, že snímání s velkou hloubkou ostrosti pozbylo na významu a začalo se vytrácet o něco dříve, a to v souvislosti s rozvojem klasického hollywoodského narativního systému a v reakci na specifický vývoj týkající se příslušných možností volby zvuku jakožto doprovodu k obrazům o velké hloubce ostrosti, vytvářeným prostřednictvím řady raných objektivů.

Od roku 1909 po celý počátek desátých let vedli kritici intenzivní debatu o tom, jakou roli by měly mít ve filmu zvukové efekty. Tito kritici, otevřeně napadající diskurzivní praxi vaudevillu, který využíval zvukové efekty primárně ke komickým účelům, napomohli tomu, že se v polovině desátých let ustavila preference diskrétních narativních efektů, jimiž se měl hollywoodský film po další půl století vyznačovat. Kolem roku 1910 obchodní tisk překypoval odsuzujícími popisy specialistů na efekty (obvykle pracujících s řadou nástrojů na tvorbu zvukových efektů */traps/*), kteří se pilně činili, aby napodobili

25) Viz Comolliho šestidílný článek *Technique et Idéologie: Caméra, perspective, profondeur de champ. Cahiers du cinéma* 1971 – 1972, č. 229, s. 4–21; č. 230, s. 51–57; č. 231, s. 42–49; č. 233, s. 39–45; č. 234/235, s. 94–100, č. 241, s. 20–24.

každý možný zvuk, naznačený obrazem. H. F. Hoffman, podobně jako řada dalších kritiků, prohlásil, že je důležité „neodvádět pozornost od herců řinčením kravského zvonce, když to nemá žádnou spojitost s obrazem“.²⁶⁾ Tato formulace je ve všech ohledech překvapující. Jestliže se specialista na zvukové efekty (*drummer*)²⁷⁾ rozhodl v dané chvíli použít kravský zvonec, pak zcela jistě proto, že viděl v obraze krávu. Jak je tedy možné soudně prohlásit, že kravský zvonec „nemá žádnou spojitost s obrazem“? Je patrné, že pojem „obraz“ zde na sebe bere – a to po celé formativní období, o kterém je řeč – nový význam. Obraz již není plochá a neutrální fotografie, kde jsou všechny části neustále dostupné pohledu diváka. Povrch fotografie je naopak v různé míře prostoupen narativní silou filmu.²⁸⁾ Zatímco některé části obrazu jsou vyprávěním opomenuty (kráva), jiné nabývají v nové hierarchii obrazu významnou roli (herci). „Nevěnujte přílišnou pozornost triviálnostem jen proto, že se náhodou objeví v obraze“, nabádá Hoffman. „Dodávejte jen zvuk, který tam má být...“²⁹⁾ Výrazy typu „triviálnost“, „náhodou“ nebo „má být“ nám prozrazují mnohé o této nové definici filmu.

Specialisté na efekty potom, co po celá léta před rokem 1910 vynalézali paletu nových „nástrojů“ k tvorbě každého možného zvuku, který obraz naznačoval, nyní stáli před novým problémem: jak rozhodnout, které efekty zahrát a kdy být zticha. Specialisté na zvukové efekty se museli naučit, jak se vyvarovat toho, co bychom mohli nazvat efektem kravského zvonce. Místo aby bez rozdílu reprodukovali všechny zvuky, které naznačuje neutrální obraz, museli činit rychlá a poučená rozhodnutí o tom, které zvuky mohou nejnaléžitěji přispět k celkovému záměru filmu. „Každý obraz“, píše Stephen Bush, „je třeba studovat samostatně a dodávat jen takové efekty, které mají psychologickou spojitost se situací, jak je zobrazena na plátně.“ Pro velkou většinu specialistů na efekty je podle Bushe toto ponaučení něčím dávno známým. Ve svém textu z roku 1911 tvrdí, že

od napodobování běžných a očividných zvuků již dávno upustilo devět z deseti provozovatelů kin, kteří se celkem rozumně raději obejdou zcela bez efektů, než aby se vystavovali nebezpečí monotónních nebo nesprávně umístěných a neuvážených efektů.³⁰⁾

Podle Bushe a dalších spočívá tajemství tohoto vývoje ve zvyšující se schopnosti specialistů na efekty i hudebníků interpretovat relativní hodnotu různých aspektů obrazu.

26) H. F. Hoffman, Dums and Traps. *Moving Picture World*, 23. 6. 1910, s. 185.

27) V dobové filmové terminologii neoznačoval termín *drummer* (případně *trap drummer*) bubeníka v běžném smyslu, ale pracovníka, který s pomocí zvláštních „ruchařských“ nástrojů (*traps*) vytvářel doprovodné ruchy neboli zvukové efekty; ve Velké Británii se mu říkalo *effect boy*, v Německu *schlagwerker*, ve Francii *bruiteur* (pozn. red.).

28) Tato nová hierarchizace obrazu výrazně přispívá k rozvoji onoho přístupu, který nazývám systém popředí/pozadí. Systém popředí/pozadí byl silně ovlivněn dvojrovinnou technikou výroby fotografických diapozitivů (*song-slides*), používaných jako vizuální doprovod k živým pěveckým čísům v kinech (pozadí vyhledává nebo vytváří jeden tým, zatímco další vymýšlí vyprávění v popředí, znázorňující slova písně), a vrcholí v technikách zadní projekce, které jsou typickým znakem produkce hollywoodských zvukových filmů. Účel je bez ohledu na uplatněný proces vždy stejný: směřovat zájem diváka k určitým částem obrazu a ponechat přitom ostatní části v pozadí.

29) H. F. Hoffman a. n., c. d.

30) Stephen W. Bush, When „Effects“ Are Unnecessary Noises. *Moving Picture World*, 9. 9. 1911, s. 690.

Specialisté na zvukové efekty a hudebníci, kteří byli všude vyzýváni k tomu, aby snímek zhlédli předem, zastávají v recepčním procesu zvláštní roli. Na jedné straně tvoří součást tvůrčího týmu, jsou konečnými přispěvateli k finálnímu filmovému produktu. Na druhé straně jsou prvními diváky každého filmu. Tvůrci hudby a efektů byli spolu se soudobými filmovými kritiky obvykle jediní, kdo viděl opravdu **němý** film. Jak jsme ale viděli, jejich role se rychle mění z pozorovatele na interpreta. Podle Clarence E. Sinna, komentátora „cue music“³¹⁾ pro časopis *Moving Picture World*, „je třeba se zaměřit na převládající téma snímku a řídit se jím. Toto téma se vždy soustředí kolem hlavních postav hry.“³²⁾ Konkrétněji, jak říká Sinn, „povšimnul jsem si, že někteří pianisté mají sklon sledovat při hraní detaily obrazu, spíše než samotný příběh“. Místo toho, radí, „nevěnujte přílišnou pozornost malým detailům a vedlejším aspektům obrazu, pokud nemají význam pro scénu nebo příběh“.³³⁾ Tentýž den Clyde Martin, sloupkař písňů o filmové hudbě pro *Film Index*, vysvětluje, jak využívá svého porozumění filmovým prostředkům. „Kladu důraz na „pracovní“ momenty, kdy se objeví populární hvězda, a nikdy se nestalo, že by ji publikum neuvítalo potleskem.“³⁴⁾ Je zcela zřejmé, že Martin nejen studoval každý jednotlivý film, ale též se velmi mnoho naučil o roli hvězd v narativní ekonomii raného filmu.

O deset let později dává Edith Langová a George West pianistům ještě stručnější ponaučení. Píší, že „hráč by se měl především naučit **číst výrazy tváře**“.³⁵⁾ Povšimněme si, jak se tento leitmotiv neustále vrací: **vidět předem** (*preview*), **studovat**, **číst**. Soudobí komentátoři znovu a znovu zdůrazňují roli hudebníka (společně s rolí specialisty na efekty) jakožto kritika, interpreta, krátce řečeno, čtenáře filmu. Zvuková stopa němého filmu takto nabízí **pozici čtení**, jež slouží jako základní model pro další diváky. Tato pozice čtení začleněná do zkušenosti sledování filmu zaručuje určitou homogennost recepcce ze strany těch nejheterogennějších skupin publika, ale činí tak na úkor zájmu o indexovou hloubku obrazu.³⁶⁾

Narativizace zvuku němého filmu společně se souběžným vývojem v oblasti střihu, uvádění, narativní konstrukce a kulturního umístění (*positioning*) zbavuje filmový obraz (a proces čtení, který se tohoto obrazu zmocňuje) velké části jeho dokumentární hodnoty, a tím i hloubky ostrosti. V procesu opouštění zvuku s velkou hloubkou ostrosti ztrácí film primární důvod pro zachování obrazů s velkou hloubkou ostrosti. S vývojem studiové produkce v průběhu desátých let bude vývoj filmové technologie i technických postupů ovlivněn tímto posunem od fotografických k narativním modelům realismu, čímž

31) V prvním desetiletí 20. století anglický termín *cue* neznamenal jednoduše pokyn pro přehrání určité hudební pasáže v určitém okamžiku, vepsaný do partitury k filmu, jako tomu bylo v 10. a 20. letech, ale vizuální odkazy na hudbu (*cue music*) či ruchy přítomné přímo ve filmovém obraze, které využívali hudebníci a tvůrci efektů jako vodítek pro svůj zvukový doprovod: např. filmové postavy hrající na hudební nástroje, střílející z pušky apod. (pozn. red.).

32) Clarence E. Sinn, Music for the Pictures. *Moving Picture World*, 10. 12. 1910, s. 1345.

33) Clarence E. Sinn, Music for the Pictures. *Moving Picture World*, 31. 12. 1910, s. 1531.

34) Clyde Martin, Playing the Pictures. *Moving Picture World*, 31. 12. 1910, s. 12.

35) Edith Lang – George West, *Musical Accompaniment of Moving Pictures: A Practical Manual for Pianists and Organists and an Exposition of the Principles Underlying the Musical Interpretation of Moving Pictures*. Boston: Boston Music Co. 1920, s. 5 (zvýr. původní).

36) Předcházející čtyři odstavce jsou vypůjčeny z mé stati Reading Positions, the Cow Bell Effect, and the Sounds of Silent Cinema. *Cinema(s)*, 1992, č. 3, s. 19–31.

se napomůže rozvoji toho, co později vejde ve známost jako klasický hollywoodský styl: styl, který postrádá jak zvuk o velké hloubce ostrosti, tak obrazy o velké hloubce ostrosti, a tím obětuje zájem o hloubku pole zvýrazněnému vyprávění.

S návratem umírněných pokusů o natáčení s velkou hloubkou ostrosti v polovině a na konci třicátých let opět zvukové konvence ovlivňují způsob zacházení s obrazem. Abychom porozuměli zvukovým konvencím, které určují návrat stylu velké hloubky ostrosti, musíme podniknout rychlou okliku přes první roky zvukového filmu a ustavení konvencí, jimiž se hollywoodská produkce řídí po celá třicátá léta. V počátcích kinematografie se zvukové (re)produkční prostředky jako automatická piána a fonografy neomezovaly na samotný prostor kina, ale užívaly se běžně i před vchodem do kina, v roli jakéhosi automatického vyvolávače (*barker*) propagujícího film, jenž se promítal uvnitř. Tato praxe sice do velké míry vymizela, když Hollywood přešel na zvuk, dává ale jasný příklad jednoho aspektu zvukového prostředí, do něž zvukový film vstoupil. Před příchodem zvuku do Hollywoodu existovaly totiž dva hlavní modely pro zvukovou reprodukci, ale ani jeden nebyl nakonec průmyslem přijat. První z těchto modelů, vycházející z tradice vyvolávačů, představoval využití zvukové technologie pro zesílení a reprodukci veřejných vystoupení (*public address system*). Druhý, mající původ v samotném gramofonovém průmyslu, který poskytl technologii pro první úspěšný hollywoodský zvukový systém, využíval hudebního záznamu. V obou případech, jak si ukážeme, je zesílení užito ve službách performance, s důrazem na zvýšení potenciální faktické velikosti publika. Z tohoto pohledu se tyto praktiky jasně shodují se soudobým pojetím rozhlasu a s o něco pozdější technologií zesilování zvuku v kinech.

Chápání zvuku jakožto veřejného projevu nebo hudby je zřejmé v prvním veřejném programu společnosti Vitaphone z roku 1926, kde Will Hays pronáší úvodní řeč, jako by hovořil k velkému publiku, a operní zpěváci vystupují, jako by nahrávali desky. Ani ne o deset měsíců později (a čtyři měsíce před JAZZOVÝM ZPĚVÁKEM) nabízí zvukový film od společnosti Warner Bros. pod názvem THE FIRST AUTO hned několik příkladů raných představ o povaze nové filmové technologie. Jediný synchronizovaný dialog užitý v tomto filmu představuje něco, co označuji termínem „megafonová promluva“. Zatímco většinu rozhovorů vyjadřují mezititulky, několika málo mluveným replikám je umožněno zaznít prostřednictvím nové technologie Vitaphonu. Tyto repliky soustavně představují křik postavy („Come on, Hank“) či volání na další postavu („Bob!“). Je docela zřejmé, že režisér Roy Del Ruth a jeho neidentifikovaný zvukař chápali nový zvukový systém ve smyslu jeho zesilovacích vlastností, to znamená ve smyslu jeho schopnosti být systémem veřejného oslovení (*public address system*).

Koncem dvacátých let tento přístup ke zvuku, inspirovaný technologií *public address system*, z velké části vymizel, společně se zvukovými konvencemi s ním spojenými (megafonová řeč, vysoká hlasitost, frontální obrazy, prostorová vodítka, funkce přímého oslovení publika) ve prospěch narativnějšího stylu se zásadně odlišným chápáním zvuku (dialogická řeč, střední hlasitost, obrazy z profilu, absence prostorových signatur, funkce příběhu).³⁷⁾ Když si William Wyler v roce 1936 začal pohrávat s technikou velké hloubky

37) Potřeba rychlého nástupu vývoje hollywoodských zvukových konvencí mě zde nutí k přílišnému zjednodušení dosti složitých vztahů. Megafonový systém ve skutečnosti z filmu nemizí, jednoduše je pouze

ostrosti, byly již narativně zaměřené konvence a s nimi spojený způsob, jak klasický Hollywood nakládal se zvukem, pevně ustavené. Jasně naopak nebylo, jak tyto konvence uplatnit ve vztahu k této nové prostorové výzvě, kterou představovala velká hloubka ostrosti a kompozice do hloubky.

Výmluvně tento problém ilustrují dva záběry z filmu TOVÁRNÍK DODSWORTH (kamera: Rudolph Maté, zvuk: Oscar Lagerstrom). Sam Dodsworth (Walter Huston) se ve své pařížské ložnici hádá s manželkou (Ruth Chattertonová). Manžel je v blízkém popředí, manželka se vzdaluje, oba zůstávají zaostření. S tím, jak manželka odchází, její hlas slábne a nabírá dozvuk, zatímco hlas jejího manžela si zachovává vlastnosti zvukového detailu. Je zřejmé, že Lagerstrom se rozhodl pro tento záběr použít pouze jeden mikrofon, pokrývající prohloubené pole akce, kde je snižování hlasitosti zvuku motivováno sluchovým hlediskem (*point-of-audition*) manžela: tím, jak se intenzita manželčina hlasu snižuje, když se vzdaluje od něj, snižuje se také, když kráčí od nás.

Ke konci filmu, v italské vile Edith Cortwrightové (Mary Astorová), s níž Sam Dodsworth nedlouho předtím navázal známost, je k práci s hlubokým prostorem využit naprosto odlišný systém. Zvoní telefon; jedná se o dlouho obávaný telefonát od Dodsworthovy manželky, telefonát, který Dodswortha zcela bezpochyby vytrhne z jeho italské idylky. Dodsworth, s telefonem v ruce, stojí v popředí vlevo, horní část jeho štíhlého těla zabírá celou výšku rámu. Uprostřed pozadí v klenutém vchodu stojí netrpělivá Edith, rámovaná z jedné strany velkou figurou Dodswortha v popředí nalevo a stolní lampou napravo, v napětí poslouchá a vyčkává svůj osud. V tomto záběru stejně jako v předchozím hluboce zaostřeném záběru Dodswortha a Edith se hlasy blízkých a vzdálených postav udržují na téměř stejné hladině hlasitosti.

Toto dodržování hollywoodské konvence konstantní hladiny hlasitosti při dialogu, nezávisle na pojetí obrazu, není žádným překvapením, ale ve skutečně je zde tato konvence napínána až k bodu zlomu.³⁸⁾ Jedna věc je zachovávat stejnou úroveň hlasitosti napříč stříhy typu záběr/protizáběr; koneckonců, každý mluvčí (vzdálenější postava) se obvykle ukazuje ve stejném měřítku, to znamená ve stejné vzdálenosti od kamery. Zcela jiné problémy ale vznikají, když se stejná hladina hlasitosti uplatňuje pro postavy ukazované zároveň v různých měřítcích, v rozdílných vzdálenostech od kamery. Obecně se takovýmto problémům předcházelo stříhem na bližší záběr vzdáleného mluvčího, omezením záběrů o velké hloubce ostrosti na jediného mluvčího či použitím zvuku ze sluchového hlediska, jako tomu je v případě záběru z pokoje pařížského hotelu ve filmu TOVÁRNÍK DODSWORTH.

Problém sladění zvuku se záběry o velké hloubce ostrosti je nejpatrnější ve filmech, které Greg Toland natočil s Williamem Wylerem nebo Johnem Fordem před OBČANEM KANEM: VRAŽEDNÁ LEŽ (1936), V NEWYORSKÉM PŘÍSTAVU (1937), NA VĚTRNÉ HÚRCE (1939),

odsunut do hraničních poloh každého filmu (titul, titulky, závěr), kde se zpravidla objevují nejvyšší stupně hlasitosti a přímé oslovení diváka. Ani neplatí, že by zvuk ve filmech z 30. let zcela postrádal prostorové aspekty; delší a vyváženější popis by musel zahrnout i přístup, který nazývám „zvukem ze sluchového hlediska“ (*point-of-audition sound*), nesmírně důležitý moment vývoje hollywoodského klasického zvukového systému. Viz Rick Altman, Sound Space. In: R. Altman (ed.), *Sound Theory/Sound Practice*. New York: Routledge/American Film Institute 1992, s. 46–64.

38) K vývoji hollywoodských zvukových konvencí pro zobrazování prostoru ve 30. letech, viz R. Altman, Sound Space.

MUŽ ZE ZÁPADU (1940) s Wylerem a HROZNY HNĚVU (1940) a SVĚTLA PŘÍSTAVŮ (1940) s Fordem. Každý z těchto filmů ve značné míře využívá záběrů s velkou hloubkou ostrosti, ale ani jeden z nich pravidelně neuplatňuje přístup s velkou hloubkou ostrosti u dialogových scén zahrnujících současně blízké a vzdálené mluvčí. Navzdory tomu, že na těchto šesti filmech pracovalo šest různých zvukařů (Frank Maher na filmech VRAŽEDNÁ LEŽ a V NEWORSKÉM PŘÍSTAVU, Paul Neal na filmu NA VĚTRNÉ HŮRCE, Fred Lau na MUŽI ZE ZÁPADU, George Leverett a Roger Heman na HROZNECH HNĚVU a Jack Noyes na filmu SVĚTLA PŘÍSTAVŮ), zdá se, že zde vládne tichá shoda ohledně jedné věci: snímání s velkou hloubkou ostrosti představuje příliš mnoho problémů, než aby jej bylo možné uplatnit u dialogových scén.

Film V NEWORSKÉM PŘÍSTAVU od prvního záběru o velké hloubce ostrosti, v němž se v popředí ukazuje sloup pouliční lampy, k závěrečné přestřelce v úzké uličce, která skýtá ideální průhled s velkou hloubkou ostrosti, systematicky zaplňuje pozadí záběrů s velkou hloubkou pole narativně nedůležitými strukturami, davy, děním. Tyto záběry s velkou hloubkou ostrosti, provázené polosynchronními zvuky prostředí s výrazným dozvukem, ve skutečnosti ani na okamžik neodporují základnímu hollywoodskému systému popředí/ pozadí ustavením dvou spojených prostorů v popředí, a to s výjimkou scény, v níž se poprvé objevuje Francey (Claire Trevorová), aby se podívala na svého starého drahouška Martina (Humphrey Bogart). V této scéně se u Trevorové a Bogarta použily samostatné mikrofony a stejný stupeň hlasitosti.

Ve filmu NA VĚTRNÉ HŮRCE nacházíme první z mnoha Tolandových schodišť, ten stále důležitější prvek mizanscény s velkou hloubkou pole (vybavují se zejména četné rozhovory na schodech snímáné ve velké hloubce ostrosti v LIŠTIČKÁCH). Záběry ze schodišť, které vynikají velkou hloubkou ostrosti, ovšem nezahrnují mluvčí na obou koncích záběru. Ačkoli film pravidelně při rozhovorech využívá střihů, při nichž se mění měřítko, aniž by docházelo k odpovídající změně na zvukové úrovni, pokaždé když se ve spojení s dialogem užívá technika velké hloubky ostrosti (jako při sekvenci u večeře), může v rámci záběru hovořit pouze jedna postava.

Jiný postup, užitý ve filmu NA VĚTRNÉ HŮRCE kvůli zamezení problémům se zvukem, představuje to nejběžnější použití hloubky pole v období před KANEM: popředí záběrů o velké hloubce ostrosti je vyhrazeno předmětům namísto mluvčích. Ve VĚTRNÉ HŮRCE Tolandova kamera neustále hledí skrze sloupky postele, okenní křídla či hřbitovní pomníčky. MUŽ ZE ZÁPADU staví do popředí láhve na pokerových stolcích a zadní strany klobouků ve skupinových scénách. Film SVĚTLA PŘÍSTAVŮ v popředí ukazuje sloupky, rámy postele, řetězy, láhve a mlčící hlavy, zatímco HROZNY HNĚVU skýtají pohled na farmářské náčiní, silniční značky a další neživé objekty. Ve filmu JEZEBEL, který režíroval Wyler, ale snímал Ernest Haller (1937, se zvukem Roberta B. Leeho), se výčet ještě prodlužuje: mlčící těla v popředí při scéně na výročním plese Olympus, slavný detail ruky a hole Bucka Cantrella (George Brent), sklenice se šampaňským pozvednutá k přípitku, španělský mech, krajkové záclony, listy, kola kočáru – zkrátka každý možný předmět, který může sloužit jako prostředek Wylerova stylu kompozice do hloubky (i když jsou Hallerova popředí soustavně rozostřená, což je frustrující).³⁹⁾

39) Hallerův pokus o záběry s velkou hloubkou ostrosti je vpravdě frustrující i v jiném ohledu. Jakkoli kritici možná spojili pojem hloubky pole s dlouhým záběrem, Hallerovy záběry o velké hloubce ostrosti jsou

Umění hloubky pole se sice do značné míry rozvinulo již před OBČANEM KANEM, je ale zřejmé, že problému zvuku o velké hloubce ostrosti se dostalo pozornosti mnohem méně. Filmaři místo aby přímo řešili zvukové důsledky obrazů o velké hloubce ostrosti, upřednostňovali rozvíjení prostředků, kterými by si udrželi přístup k obrazům o velké hloubce ostrosti a zároveň se vyhnuli složitému či nekonvenčnímu zacházení se zvukem. Nedostižným příkladem je v tomto ohledu asi snímek BYLO JEDNOU ZELENÉ ÚDOLÍ (1941). Režisér John Ford, kameraman Bert Glennon a zvukaři Eugene Grossman a Roger Heman vyřešili veškeré problémy tak, že prakticky omezili použití záběrů o velké hloubce ostrosti na pasáže, které namísto divadelního dialogu doprovází vypravěčský voice-over komentář.

Toto omezení auditivní komplexity spojené s dřívějším užíváním obrazů o velké hloubce ostrosti nepochybně představuje jeden z hlavních důvodů, proč se OBČAN KANE jevil jako dílo dráždivě neutřelé i novátorské. OBČAN KANE totiž zcela přehlíží standardní postupy související s používáním zvuku u záběrů s velkou hloubkou ostrosti. Režisér Welles, kameraman Toland a zvukaři Bailey Fesler a James G. Steward společně často ignorují zavedené poučky o tom, jak nejlépe zacházet se zvukem doprovázejícím obrazy s kompozicí do hloubky. Už jsme si povšimli příkladu sekvence v Coloradu, kdy se uprostřed věty stříhá ze záběru o velké hloubce ostrosti na další, ale nejvýmluvnějšími příklady jsou scény dialogu ukazující Kanea, jeho manželku Emily, politického lídra Jima Gettyse a Susan Alexanderovou v Susanině bytě. Záběr podepisování smlouvy v Coloradu je sice často uváděn jako důkaz Bazinova tvrzení o demokratickém přínosu záběrů a záběrů-sekvencí o velké hloubce ostrosti, hloubka pole v sekvenci „Singer's Love Nest“ („Zpěvaččino hnízdečko lásky“) ale vede ke zcela odlišným závěrům.

Pro Bazina tvoří hloubka pole diametrálně odlišný styl než technika záběr/protizáběr, kterou se vyznačuje klasický hollywoodský film.⁴⁰⁾ Kaneovo setkání s Gettysem je ovšem vystavěno na řadě hlubokých záběrů o střídajících se obrácených úhlech. Samozřejmě neplatí, že by každou novou repliku dialogu provázela změna záběru, ale každé uspořádání obrazu je koncipováno tak, aby se ukazovaly postoje určitých postav a současně zakrývaly reakce jiných. Tyto opakované prostorové obraty jsou možné jen díky udržování stabilní úrovně hlasitosti dialogu napříč jednotlivými střihy, a to nezávisle na velikosti záběru, jak ukazuje tento charakteristický příklad:

Konec záběru 353

Emily blízko kamery dosti vlevo, Susan nalevo uprostřed, nepatrně dál, Kane v popředí vpravo uprostřed, Gettys blízko vpravo.

4'	5	Emily: Nemůžeš se rozhodnout jinak, Charlesi. Už bylo rozhodnuto za tebe, řekla bych.
12'	5	Kane: Neříkej mi, že voliči téhle země...

pokaždé rychle přerušeny, aby se zamezilo problémům s obrazem či zvukem. Každý záběr o velké hloubce pole je zkrácen rychlým prostřihem na polocelek nebo detail příslušné postavy v pozadí, čímž se snižuje celkový účinek kompozice do hloubky a hluboké ostrosti.

40) Nejprůmočařejší vyjádření Bazinových obecných tezí nalezneme v textu Vývoj filmové řeči. In: *Co je to film?* Praha: ČFÚ 1979, s. 55. Viz také *Orson Welles: A Critical View*. New York: Harper & Row 1978, s. 67–82.

ILUMINACE

Rick Altman: Zvuk s velkou hloubkou ostrosti

6' 5 Gettys: Ha!
4' 5 Emily: Voliči téhle země jsou mi teď ukradení...

Záběr 354 Obrácený úhel vzhledem k 353: Gettys na levém okraji, Emily v pozadí vlevo uprostřed, Susan vpravo uprostřed ve středním plánu, Kane v obrovském detailu na pravém kraji.

10' 6 Emily: ...zajímá mě náš syn.
6' 6 Susan: Charlie, jestli to otisknou, bude to vědět celá...
10' 6 Emily: Neotisknou. Dobrou noc, pane Gettysi.
Emily se obrací, kráčí ke dveřím, obrací se zpět ke kameře.
12' 5 Emily: Ty nejdeš, Charlesi?
2' 5 Kane: Ne...

Záběr 355 Obrácený úhel vzhledem k 354. Susan nalevo, Gettys vpravo, Kane se uprostřed přibližuje ke kameře.

8'-6' 6 Kane: ...Zůstávám tady.

Tato sekvence se na rozdíl od práce s velkou hloubkou ostrosti před KANEM pokouší smířit konvence klasického hollywoodského vyprávění (stabilní úroveň dialogu, absence prostorových aspektů zvuku, užití obrácených úhlů pro zajištění pohledu na důležité výrazy tváří) s možnostmi snímání o velké hloubce ostrosti. Novátorství KANEA nespočívá, jak se kdysi myslelo, pouze v užití záběrů o velké hloubce pole, nýbrž v radikálnějším pojednání dialogových scén s velkou hloubkou ostrosti, a to až do té míry, že se zde využívá obrácených záběrů s velkou hloubkou ostrosti (při konfrontaci Gettyse a Kanea, při sekvenci v Coloradu, při první sekvenci v redakci novin „Inquirer“, při druhé sekvenci v Chicagské opeře, ve velkém sále paláce Xanadu).

Zajímavé je si povšimnout, že zatímco během celé scény v Susanině pokoji se zachovává jedna hladina hlasitosti, celá sekvence setkání s Gettysem začíná a končí prostorovými efekty, které nápadným způsobem připomínají ty, se kterými jsme se setkali v případech Wellesových rozhlasových produkcí. Když Kane a jeho manželka vstupují do budovy, pohled z nízkého úhlu ukáže postavy Susan a Gettyse, čekající ve dveřích Susanina pokoje v prvním patře. Kamera zůstává v polovině schodiště a odtud sleduje, jak Kane a Emily přicházejí ke dveřím pokoje. Nejprve hovoří Susan, posléze Gettys; jejich promluvy se obě vyznačují nízkým stupněm hlasitosti a výrazným dozvukem typickým pro vzdálené promluvy uvnitř místnosti. Jakmile kamera vstoupí do bytu, žádné podobné prostorové efekty slyšet nejsou. I tehdy, když Kane opět sestupuje po schodišti a řve přitom na Gettyse, jsou rozdíly ve zvuku motivovány pouze změnami v emocích postav. Kaneovy výbuchy jsou sice záměrně odlišeny od tichého hlasu Emily, ale nedočkáme se žádných rozdílů mezi Kanem křičícím v celku a Kanem křičícím v detailu. Když kamera společně s Gettysem a Emily opustí budovu, utne Kaneův hlas prostě zavření dveří, které jej omezí na slabý a vzdálený nářek s výrazným dozvukem.

Způsob, jakým tato scéna umisťuje dialog, v němž se popírá prostor a využívá vyrovnaná hlasitost, mezi předěly hlasitých zvukových prvků, které na sebe upoutávají pozornost a dbají sluchového realismu, natolik připomíná Wellesovu rozhlasovou praxi, že nás

znovu vrací k obecným otázkám nastoleným v úvodu tohoto textu, byť v pozměněné podobě. Jestliže OBČAN KANE systematicky nevytváří souvislý a realistický auditivní prostor, jak se tvrdilo, co je zdrojem jeho zvukového stylu a co jej ovlivnilo?

Občan Kane jakožto místo jurisdikčního konfliktu

V řadě svých nedávných příspěvků a publikovaných textů jsem začal vymezovat nový, nelineární přístup k filmové historii.⁴¹⁾ Tento přístup, stručně řečeno, vychází z následujících předpokladů:

1. Nestálost identity a redefinice identity. Navzdory tomu, s jakou jistotou rozlišujeme média, žánry, styly a podobně, je každý jev vystaven novým způsobům vnímání, které se dotýkají jeho samotné identity. Například to, co nyní nazýváme film, bylo kolem roku 1905 právně klasifikováno zcela jinak. V některých oblastech to bylo zákonem srovnáváno s divadlem, v jiných s vaudevillem, v dalších s cirkusem. V roce 1908 na základě soudního řízení v souvislosti s filmem BEN HUR apelační soud Spojených států změnil právní status toho, co dnes nazýváme filmem, z fotografie na „jevištní zobrazení“ (*stage representation*). S každou technologickou či společenskou změnou se pak film stával předmětem redefinice – jako fotografie, ilustrovaná hudba, vaudeville, opera, kreslený film, rozhlas, fonografie, telefonie atd.⁴²⁾ Jeden z důvodů, proč je lineární historie iluzí, spočívá v tom, že i ty nejzákladnější objekty a kategorie, na nichž by tato historie byla postavena, postrádají trvalou identitu.

2. Jurisdikční konflikt. Když je systém reprezentace doveden do fáze krize, k čemuž dochází pokaždé, když sama jeho identita vstoupí do období nestability, získá tento systém povahu nově objevené a dosud nepřivlastněné země uprostřed hustě osídlené oblasti. Stejně jako nový průmysl v době nezaměstnanosti přitáhne každý odborový svaz, který dokáže ospravedlnit nárok dalších pracovních míst, i reprezentační systém v krizi se rychle stává místem rozsáhlých jurisdikčních konfliktů. Dokud zastánci nejrozličnějších kódů a konvencí reality neskončí svá vyjednávání, musí systém zůstat v krizi. Existence určitých krizí je zřejmá i pro ty, kdo se na nich podílejí (např. přechod Hollywoodu na zvuk), ale v jiných případech krize i jurisdikční konflikt, který vyvolá, snadno uniknou pozornosti.

3. Úprava kódu reality. Ekonomické imperativy neustále podrobují systémy reprezentace zákonu setrvačnosti: pohybující se tělesa se budou pohybovat po jedné dráze, dokud na ně nezapůsobí nějaká vnější síla. Kulturní imperativy ale často představují vnější sílu, která ekonomicky ustavenou přímou dráhu narušuje. V případě filmu pocit obvyklé kontinuity narušují krize identity a jurisdikční konflikty, které potencionálně vyústí do nových spojení, nových hierarchií a nových praktik či konvencí. Všechny tyto změny mohou společně vést k úpravám předešlého kódu reality, provázených změnami

41) Rozsáhlé pojednání o tomto přístupu je k dispozici in: Rick Altman (ed.), *Sound Theory/Sound Practice*, zejm. s. 62–64 a 122–125.

42) Pro podrobnější objasnění tohoto procesu viz R. Altman, *Sound Theory/Sound Practice*, s. 113–122.

techniky, stylu a sémiotiky. S ustavením nových konvencí přebírá reprezentační systém novou identitu, která se sama nakonec stane předmětem redefinice.

Návrat hloubky pole na konci třicátých let – a zvláště pak v případě Tolandovy čím dál novátorštější verze hloubky ostrosti, počínaje rokem 1940 – dle mého soudu narušuje samu identitu filmu. Dokud vzdálení a blízcí mluvčí nebyli vidět spolu v jednom záběru, akceptovalo obecnstvo třicátých let ochotně konvenci, podle níž se hlasy těchto mluvčích podávaly na téže hladině hlasitosti. Ani tehdy, když uprostřed promluvy přišel střih a změna velikosti záběru, aniž by to vyvolalo jakoukoli změnu v rovině zvuku, se nikdo nad touto lhostejností Hollywoodu k prostorové přesnosti nepozastavoval.⁴³⁾

Extrémní povaha snímání s velkou hloubkou pole nicméně podtrhuje umělost hollywoodských konvencí zvukového prostoru. Jak se dovídáme od Gregga Tolanda, zaostření herci v některých záběrech OBČANA KANEA nestáli někdy dál než čtyřicet centimetrů (šestnáct palců) od objektivu, odkud ostré zaměření sahalo až ke vzdáleným postavám a rekvizitám v pozadí.⁴⁴⁾ V tradičním divadle není poměr mezi největšími a nejmenšími vzdálenostmi herec – divák nikdy větší než dvě ku jedné (vlastně ve všech případech kromě diváků v přední řadě v přízemí je poměr ještě podstatně menší).⁴⁵⁾ V případě OBČANA KANEA je ale poměr často deset ku jedné nebo větší. A jelikož se hlasitost mění nepřímou úměrou k druhé mocnině vzdálenosti, dá se očekávat, že zvuk přicházející k uším diváků od postavy v blízkém popředí bude až stokrát (a víckrát) hlasitější než zvuk od postavy v pozadí. I když tento úsudek poopravíme s ohledem na logaritmickou povahu lidského sluchu (tj. síla zvuku se musí znásobit čtyřikrát, abychom ji vnímali jako zdvojenou), stále můžeme očekávat, že uslyšíme minimálně v poměru deset ku jedné. S takovými extrémními rozdíly se však u dialogových pasáží nikdy nesetkáme.

Často zaznívá názor, že Tolandova záliba v kompozicích o velké hloubce ostrosti, kontrastním svícení a přesném ostření vycházela z fotografického stylu spojeného s fotožurnalismem třicátých let (a zvláště pak s časopisem *Life*).⁴⁶⁾ Jiní připisují podobný vliv tvorbě fotografických mistrů typu Eugèna Atgeta.⁴⁷⁾ Ať už je konkrétní vliv jakýkoli, všichni komentátoři se ale shodují v jednom: Tolandovou inspirací byl styl vizuální, nikoli audiovizuální. Zde spočívá příčina dobového dilematu, s nímž je OBČAN KANE jakožto první film přímo konfrontován. Natáčení využívající velkou hloubku ostrosti sice

43) Pro konkrétní příklady této praxe, jakož i dějiny jejího vývoje viz R. Altman, *Sound Space*.

44) Gregg Toland, *How I Broke the Rules in Citizen Kane*. In: Ronald Gottesman (ed.), *Focus on Citizen Kane*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall 1971, s. 76.

45) Pro zpřesnění dodávám, že zde hovořím o tradičním divadle, neboť předscény vysunuté do hlediště (*thrust stages*) a arény (*theater in the round*) vytvářejí zcela odlišné zvukové poměry. Je zajímavé, že rok 1940 se tradičně udává jako datum prvního divadla arénového typu a právě během 30. let začaly experimenty s jevišti vybíhajícími do hlediště (*runways*), vysunutými předscénami a dalšími pokusy, jak přiblížit herce k divákům. Sám Welles ve své inscenaci *Doctor Faustus* na počátku roku 1937 prodloužil jeviště Federal Theatre o šest metrů do hlediště. Viz Richard France, *The Theatre of Orson Welles*. Lewisburg: Bucknell University Press 1977, s. 91. Za pokus by zajisté stál i výzkum spojení mezi estetikou zvuku a obrazu ve filmech využívajících velkou hloubku ostrosti na jedné straně a divadly přibližujícími se divákům na straně druhé.

46) Např. R. Carringer, c. d., s. 75.

47) John Chapman, *New York Daily News*, 15. 4. 1941; cit. in: R. Carringer, c. d., s. 84.

do filmu vnáší obrazový styl, který naprosto odpovídá zavedené podobě fotografie na konci třicátých let, avšak odporuje pevně ustaveným konvencím filmového zvuku. Krátce, obraz o velké hloubce ostrosti zpochybňuje samu identitu pečlivě propojeného vnímání obrazu a zvuku, typického pro filmovou zkušenost. Jak zřetelně dokazuje půl století vizuálně zaměřených komentářů o technice velké hloubky ostrosti, nový styl soustavně přitahoval pozornost k fotografickým tendencím filmu a odváděl ji od jeho statusu plně integrované audiovizuální jednoty. Snímání o velké hloubce ostrosti nabídlo filmu model, jenž byl potenciálně v rozporu s vlastními konvencemi filmu, a tím zpochybnilo samotnou identitu filmu jakožto filmu.

Tato krize identity poprvé přichází na pořad dne s OBČANEM KANEM a vede k jurisdikčnímu konfliktu významných rozměrů. Kane namísto toho, aby s jistotou kopíroval zavedené hollywoodské obrazovo-zvukové konvence, se stává bojištěm šesti různých kódů reality, z nichž každý je odvozen ze specifického historického užití zvuku:

1. **Každodenní život:** blízké (*close-up*) hlasy mají vysokou hlasitost a nízký dozvuk, zatímco vzdálené hlasy mají nízkou hlasitost a vysoký dozvuk.
2. **Hudební záznam (*recorded music*):** bez ohledu na měřítko doprovodných obrazů musejí být všechny obměny hlasitosti ospravedlněny samotnou dynamikou hudby.
3. **Veřejný projev (*public address*):** napodobuje hlasové vzorce typické pro řečový projev oslovující velké publikum; pozice mluvčího ani pozice obecenstva se ovšem významněji neprojeví ve slyšeném zvuku.
4. **Divadlo:** od zániku deklamačního stylu se přebírají hlasové vzorce typické pro řečový projev oslovující blízké posluchače; bez zesílení zvuku jsou všechny hlasy srozumitelné, ale mohou vykazovat jemné prostorové rozdíly; se zesílením zvuku jsou všechny hlasy v celém divadle prakticky stejné, a to bez ohledu na pozici mluvčího a vzdálenost posluchače.⁴⁸⁾
5. **Film:** jasné rozdělení zvuku do zón popředí a pozadí; zvuk v popředí musí být zřetelný a zbavený prostorových aspektů; zvuk v pozadí může postrádat zřetelnost a vyjadřovat prostor, ale musí být co do hlasitosti ztlumený, aby byla zajištěna srozumitelnost zvuku v popředí; tyto dvě zóny a přístupy zpravidla spojuje pouze zvuk vyjadřující sluchové hledisko (*point-of-audition*).
6. **Rozhlas:** diskurzivní zvuky jsou vždy hlasité a srozumitelné; narativní hlasy a zvuky, ať už na mikrofon, nebo mimo něj, jsou buď zbavené prostorových aspektů a srozumitelné, nebo vzdálené a narativně nedůležité; spojující zvuky tvoří hlavní výjimku z tohoto pravidla.

Těchto šest souborů konvencí, ač nejsou na sobě zcela nezávislé (např. konvence hudebních nahrávek byly již v roce 1926 v případě předešly společnosti Vitaphone k DONU

48) Vztah zvukových konvencí ve filmu 30. let k zesilování zvuku v divadlech (zvuková oblast, která během 30. let dozrála z plenek do dospělosti) nebyl nikdy předmětem řádného výzkumu, byť jeho role jakožto opory konvencí srozumitelnosti filmového dialogu zasluhuje detailní pozornost. Je zajímavé, že Welles byl ve své divadelní tvorbě ve 30. letech jedním z nejnovátorštějších uživatelů zesilování zvuku i technologie pro zesílení a reprodukci veřejných vystoupení (*public address system*), nově instalované v divadle. V řadě inscenací (např. *Doctor Faustus* a *Native Son*) kupříkladu šířil zvukové efekty divadlem prostřednictvím reproduktorů. Viz R. F r a n c e, c. d., s. 93.

JUANOVI přejaty pro filmované koncerty), bezpochyby představuje modely, které měli Welles, Toland a zvukový tým KANEA, tvořený Baileym Feslerem a Jamesem G. Stewardem, plně k dispozici.

Ale do jaké míry si OBČAN KANE každý z těchto modelů osvojuje? Připisuje-li většina kritiků KANEOVI zvukový realismus, je zřejmé, že odkazují k modelu každodenního života, ale jak jsme viděli, zvuk tohoto filmu odpovídá popisům těchto kritiků pouze občas. S výjimkou vertikální jízdy do provaziště při prvním operním vystoupení ve skutečnosti každé hudební vystoupení v KANEOVI důsledně předvádí **absenci prostorového realismu** (bráno z hlediska každodenního života) spojenou s konvencemi hudebních nahrávek, stavějících změny hlasitosti pouze na hudebních základech. Stejně tak nerealistické konvence veřejného projevu jsou zřetelně přítomny v sekvenci „News on the March“, avšak KANE konvencionální povahu této prezentace ospravedlňuje tím, že tyto zvukové vlastnosti veřejného projevu připisuje filmovému týdeníku. Nerealistické aspekty zesíleného divadelního zvuku hollywoodského dialogu se objevují v mnoha scénách, kde jsou postavy situované v různých vzdálenostech od kamery slyšet se stejnou hlasitostí. Užití konvence jedné úrovně hlasitosti, usnadněné mušelínovými stropy, které zvyšovaly flexibilitu umístění mikrofónů (neboť zakrývaly stíny tyče s mikrofónem, které za normálních okolností omezují umístění mikrofónu), se projevuje především v dialogovém středu každé sekvence, často obklopené krátkými úseky, v nichž se hlasitost a dozvuk proměňují podle vzdálenosti od kamery. Stojí za povšimnutí, že KANE dovádí hollywoodskou konvenci dialogu s konstantní hladinou hlasitosti dále než kterýkoli jiný film té doby, ať už využívající hloubky pole, či nikoli.

Zvuková originalita KANEA nespočívá primárně v jeho zvukovém realismu, ale v jeho občasném příklonu k rozhlasovému modelu narativně/diskurzivní souhry. Zatímco konvence klasického hollywoodského stylu jasně zakazovaly explicitní diskurzivnost na všech místech vyjma úvodních a závěrečných titulků, status komerčního vysílání rozhlasu vedl k naprosto odlišnému přístupu k diskurzivním zájmům. Z rozhlasu, a zvláště pak z Wellesovy specifické narativní formy rozhlasu, si KANE vypůjčuje jednu konvenci za druhou:

- ustavení tří nezávislých pásem hlasitosti (hlasité pro diskurzivní momenty, středně hlasité pro řeč v popředí, snižená hlasitost pro pozadí);
- naddeterminované užití efektů hlasitosti a vzdálenosti pro diskurzivní a současně i narativní účely;
- užití prostorových efektů jakožto mostu mezi částmi diskurzivními a narativními;
- využití zvukových kontinuit ke spojení různých scén („lightning mixes“, ⁴⁹⁾ křížové zvukové prolínačky /cross-fades/, zvukové mosty atd.);
- rozdělení filmu na velký počet krátkých, jasně ohraničených bloků, z nichž každý začíná a končí zvukovým prvkem o vysoké (nebo nezvykle nízké) hlasitosti.

Bylo by možné připomenout i další rozhlasové vlivy, ale tyto uvedené patří k těm hlavním.⁵⁰⁾

49) *Lightning mix* – typ zvukového mostu, který vytváří přiznaně umělou zvukovou kontinuitu (repliky nebo zvuku) napříč různými obrazovými záběry, bez ohledu na změny v čase a prostoru (pozn. red.).

50) Nezahrnul jsem do tohoto výčtu techniku překrývajícího se dialogu, ačkoli představuje důležitý prvek přenesený z Wellesovy rozhlasové tvorby, protože nejsem přesvědčen o tom, že si zasluhuje takovou míru

Rozhlas ale více než jednotlivé postupy ovlivnil celkovou strukturu OBČANA KANEA. Logika každého patnáctiminutového rozhlasového segmentu představuje zhruba řečeno logiku novinového románu na pokračování. Zatímco všem uzavřeným soběstačným narativům je vlastní aristotelská struktura začátek/prostředek/konec s rozvíjející se akcí (vznikání zápletky) vedoucí k vyvrcholení (zauzlení) a klesající akcí (rozuzlení zápletky), novinový román na pokračování, jak jej rozvinuli Dickens, Balzac, Sue, Dumas a řada méně významných spisovatelů působí na základě zcela odlišného modelu. Autoři a vydavatelé se kvůli tomu, aby si trvale udrželi čtenáře, na kterých záviselo jejich žití, společně vyhýbali známému aristotelskému rozřešení a místo něj raději každou epizodu zakončili dilematem, které mohla rozřešit pouze koupě novin následující den. Stejně jako v dlouhých a zapeklitých peripetiích každodenního života jsou tedy čtenáři vrženi do příběhu *in medias res*, doprostřed probíhajících věcí, a podobně jsou na konci každého dne ponecháni *in mediis rebus*, uprostřed nevyřešených věcí. Zatímco aristotelská vyprávění vrcholí uprostřed, vyprávění románu na pokračování typicky vrcholí jak na začátku, tak na konci, přičemž prostředek je vyhrazen relativně banálními požadavky definice postav a vymezení zápletky.

Přesně tento obecný model samozřejmě dodržuje i rozhlasová hra. Také začíná výrazným diskurzivním útokem (zvukový vrchol */spike/*, diegetické dilema), zklidní se v dialogové či výrazně popisné centrální sekci a končí novým diskurzivním tahem. V rozhlasu ovšem tento model v porovnání s novinovými romány na pokračování plní novou funkci. Struktura seriálu neboli románu na pokračování (*feuilleton*) sloužila pouze k zajištění prodeje novin následujícího dne, kdežto rozhlas nepěstuje jen posluchačskou věrnost specifickému programu ze dne na den či z týdne na týden, ale usiluje o nepřetržité udržení pozornosti posluchače do závěrečného reklamního sdělení každého programu (zájem sponzora) a do dalšího pořadu (zájem vysílací společnosti).⁵¹⁾

Welles nejenže přenáší tuto komodifikovanou formu vyprávění do filmu, ale činí tak ve vlastním, obzvláště frenetickém rytmu. Zatímco většina rozhlasových her funguje na základě patnáctiminutových bloků (deset minut relativního klidu mezi dvěma zvukovými vrcholy, v nichž se diegeze setkává s diskurzem), Welles svoje programy staví na blocích, jež trvají v průměru pouze několik minut a doprovází je rušivá hudba a agilní vypravěč, zprostředkovávající zvukové vrcholy, které oddělují jeden blok od druhého. Jinými slovy, Welles svoje rozhlasové pořady i KANEA strukturuje jako sled krátkých dílů na pokračování, jeden vedle druhého. KANE tak svým celkovým počtem samostatných komodifikovaných narativních bloků (každý uspořádaný dle ne-aristotelské konfigurace prostředek/záčátek/konec/prostředek) připomíná celodenní rozhlasový program spíše než jednu patnáctiminutovou hru.

pozornosti, jaké se jí často dostává, a to zejména ze strany Wellese samotného, který v rozhovoru s Peterem Bogdanovichem redukuje novátorské užití zvukové stopy v KANEOVI pouze na techniku překrývajícího se dialogu. J. R o s e n b a u m (ed.), c. d., s. 89.

51) Michele Hilmesová na základě podobné logiky tvrdí, že „rozhlasový text, jak se rozvinul ve Spojených státech na komerčních sítích, je ve své podstatě segmentovaným, přerušovaným a propustným diskurzem, neboť jej vytvořili inzerenti pro své vlastní potřeby s jednoznačným záměrem zaujmout pozornost posluchačů a přitáhnout ji k propagovanému produktu“. Viz M. H i l m e s, *Hollywood and Broadcasting: From Radio to Cable*. Urbana : University of Illinois Press 1990, s. 108–109.

Výsledky Wellesova střetu s Hollywoodem lze tedy shrnout následovně: OBČAN KANE představuje první skutečné setkání dvou nejmocnějších médií století: filmu a rozhlasu/televize (*broadcasting*). Jako takový je v tomto smyslu prvním moderním filmem, prvním filmem, který sám sebe strukturuje s ohledem na diskurzivní požadavky vysílacích médií (*broadcasting*). Hollywoodské filmy jsou systematicky strukturovány pro distribuci před-prodanému (*presold*) publiku. Ačkoli je Hollywood mistrem propagace, v předválečném období se reklama uváděla vždy mimo film (v tisku, na markýzách, v trailerech). Jakmile začne projekce, je zapotřebí pouze formální identifikace filmu a jeho tvůrců, neboť každý, kdo sleduje začátek filmu, si již nutně zaplatil právo vidět i zbytek. Představme si, jak odlišné by filmy byly, kdyby Hollywood přijal marketingovou taktiku prodeje filmů po desetiminutových částech (přesně tak, jak se prodával román na pokračování). Hollywood však prodává práva na sledování jedině po úplných filmových celcích, a proto také průmysl nemá zájem na tom inzerovat během části **n** část **n+1**.

Vysílací média samozřejmě fungují jinak. Neustálé riziko ztráty posluchačů ospravedlňuje bezmála nepřetržitou diskurzivní přítomnost, aby se zajistila věrnost posluchačů minimálně pro další narativní segment. Právě tento nový model Welles přináší do Hollywoodu. OBČAN KANE jakožto první moderní film, první skutečné setkání klasického hollywoodského narativního uspořádání s diskurzivními úkoly vysílacího média, připomíná sponzorovaný pořad bez sponzora, a tím i bez autora. KANE sám sebe bez ustání prodává, ale postrádá Wellesův všudypřítomný autorský hlas jakožto vypravěče série *Mercury Theatre on the Air*. Když posloucháme rozhlasovou verzi *Hraběte Monte Christa* (představení ze série *Mercury* z 29. srpna 1938), každý krátký narativní blok nás přivádí zpět k magickému hlasu Orsona Wellese, který si jako vypravěč s gustem přisvojuje autorskou pozici Alexandra Dumase. Rozhlasová společnost Columbia považovala za vhodné (alespoň zpočátku) uvést vysílání *Mercury Theatre on the Air* jakožto nekomerční pořad, tj. bez sponzorů; Welles okamžitě pochopil, jakou příležitost mu toto uvedení ponechalo ke sponzorování sama sebe.⁵²⁾

V OBČANU KANEovi se ale Welles role vypravěče zřiká a raději zde působí jako herec a režisér. Částečně právě tato nejednoznačnost vedla k tolika debatám o autorství KANEa, stejně jako nás nechává na pochybách ohledně identity sponzora, zodpovědného za agresivní prodejní strategii tohoto filmu. Vezmeme-li v úvahu problémy, jakým Welles v případě KANEa čelil, nelze se divit, že se ve svém dalším filmu, SKVĚLÝCH AMBERSONECH, vrací k pozici střídavě zasahujícího vypravěče, kde je jeho plná zodpovědnost za film vizuálně i zvukově ukotvena závěrečným ztotožněním se samotným mikrofonem.

Ačkoli celkové zvukové podobě filmu vládne rozhlasový model, přesto OBČAN KANE působí jako konflikt konkurenčních zvukových modelů, čerpajících prakticky z každé oblasti dobových zvukových konvencí. Následkem těchto různých vlivů se ovšem ze zvukové stopy OBČANA KANEa stává jakýsi mišmaš. Zvuk KANEa primárně využívá technik rozhlasu, slučuje ale zároveň celou zvukovou krajinu třicátých let do jedné karnevalové změti. Nemáme zde co do činění s plody vyspělého systému, nýbrž se samotným místem

52) Hlavním smyslem Wellesova sebesponzorství bylo nejprve dosáhnout prodloužení smlouvy u CBS, jež původně platila pouze na letní sezonu 1938, a případně získat sponzora, což se mu podařilo 9. 12. 1938, kdy se ze série *The Mercury Theatre on the Air* stal *The Campbell Playhouse*.

jurisdikčního konfliktu. Příležitost ke karnevalové atmosféře, která ovládá zvuk KANEA, lze dozajista z větší části připsat zvláštní účtě, které se zázračné dítě Welles těšilo v RKO v letech 1940 až 1941. Výsledek Wellesova věhlasu vidíme zejména v tom, do jaké míry je mu dovoleno překračovat dialogové konvence Hollywoodu používáním záběrů s velkou hloubkou ostrosti pro dlouhé dialogové scény, zesilovat hudbu Bernarda Herrmanna až na rušivé stupně hlasitosti a obecně zvýrazňovat tutéž diskurzivnost, kterou se celá generace hollywoodských tvůrců tolik snažila skrýt. V rámci KANEA nelze v mnohosti rozličných modelů dosáhnout žádného rozřešení, rozpory mezi nimi se zde dostávají do popředí tak výrazně, jako v žádném jiném díle této doby. V tomto kritickém okamžiku jurisdikčního konfliktu není ještě žádný z odborů (*unions*) vyloučen, bylo by ale dobré říci, že některé přístupy KANEA ke zvuku zřetelně předem znemožňují soužití s dominantní estetikou Hollywoodu.

Navzdory výroku Andrewa Sarris, že „OBČAN KANE je pořád ještě dílem, které kinematografii ovlivnilo zásadnějším způsobem než jakýkoli jiný americký film od ZROZENÍ NÁRODA“⁵³⁾, by se zdálo, že KANEŮV zvuk dalšímu vlivu filmu spíše bránil, než aby jej podporoval. Ačkoli Toland ve svých snahách o natáčení s velkou hloubkou ostrosti pokračoval ve Wylerových LIŠTIČKÁCH, kde se objevuje řada sekvencí na schodišti snímáných s velkou hloubkou ostrosti ve stylu záběr/protizáběr a s vyrovnanou hlasitostí zvuku i přes výrazně se odlišující vzdálenosti postav a kamery, obecné nadšení z toho, jak se v Kaneovi užívá snímání s velkou hloubkou ostrosti, ochladily problémy, které napodobování KANEOVA stylu přinášelo. Záběry o velké hloubce ostrosti slavily nepochybně v letech po KANEOVI úspěch, ale téměř vždy se jednalo o záběry ukazující nehybné a, což je podstatnější, mlčící postavy nebo objekty v popředí.

Dokonce i Toland s Wylerem ve svém oslavovaném poválečném díle NEJLEPŠÍ LÉTA NAŠEHO ŽIVOTA ustupují dominantnímu hollywoodskému analytickému stylu. Například když se Al Stephenson (Fredric March) poprvé vrací domů do svého činžovního domu, naskytne se nám klasický záběr o velké hloubce ostrosti na vchod s domovníkem nalevo a výtahem v dálce přímo vzadu. Rozhovor mezi navrátilivším se pilotem a domovníkem začne v popředí, ale když Al kráčí do zadního plánu záběru k výtahu, přejdeme k němu stříhem ještě předtím, než promluví. Vzdálenost mezi popředím a pozadím je jednoduše příliš velká, než aby dovolovala rozhovor o stejnoměrné hlasitosti na obou stranách záběru, a domovník není natolik důležitá postava, aby ospravedlnil snímání cesty k výtahu z jeho sluchového hlediska. Není divu, že i když všechny tři dvojice tohoto filmu stojí ve vrcholném záběru slavné závěrečné scény různě daleko od kamery, zvukové problémy jsou zde zažehnány tím, že všechny tyto páry mlčí. Kněz mimo obraz oddává Homera a Wilmu napravo ve středním plánu, zatímco Al a Milly (Myrria Loyová) Stephensonovi obnovují svoji manželskou přísahu uprostřed zadního plánu a Fred Derry (Dana Andrews) v blízkém předním plánu vlevo a Peggy Stephensonová (Teresa Wrightová) v levém pozadí po sobě zamilovaně, ale mlčky koukají. Záběr je typickým příkladem vizuálních možností obrazu o velké hloubce ostrosti, avšak krajně rozdílná měřítko obrazu, které prezentuje, předem znemožňují plné uplatnění dialogu.

53) Andrew Sarris, *The American Cinema: Directors and Directions, 1929 – 1968*. New York : Dutton 1968, s. 78.

A právě k podobným vizuálně okázalým, ale němým scénám, jako je tato, odsuzuje nakonec kinematografii o velké hloubce ostrosti jurisdikční dohoda. Problémy, které obnášelo sloučení hollywoodských zvukových konvencí se způsobem snímání o velké hloubce ostrosti, nakonec učinily z hloubky pole jakýsi zvláštní efekt: pracnou ozdobu či ornament, které možná znamenají estetické plus, ale rozhodně neunesou váhu plných dialogových scén. Americký film po KANEOVI také zpravidla nepoužívá záběry o velké hloubce ostrosti v dostatečné délce, aby mohly být oporou narativního vývoje v záběrech-sekvencích. Není vůbec divu, že někteří kameramani ve své době údajně považovali Tolanda za novátorského kolegu, „který svoji metodu ještě nezkontroloval do zvladatelných mezí“, ⁵⁴⁾ neboť je zřejmé, že průmysl nakonec částečně vyřešil Kanem nastolený jurisdikční konflikt tak, že styl velké hloubky ostrosti, který Toland prosazoval, systematicky mírnil.

Bezesporu platí, že KANEŮV rozhlasový zvuk, jak zde byl popsán, měl na hollywoodský film jen nepatrný vliv. Je sice pravda, že hollywoodští filmaři byli v poválečném období čím dál citlivější k otázce diskurzivnosti. Tento vývoj nicméně jen zřídka přesáhl rámec zavedení techniky ústředních písní (*theme songs*) ⁵⁵⁾ a pečlivě zpracovaných titulkových sekvencí, využívajících narativní materiál před samotným názvem filmu, podobně jako rozhlasové pořady, které často začínaly událostí, jež měla charakter zvukové signatury. Budeme-li hledat dědice rozhlasového zvuku OBČANA KANEA, musíme se kupodivu obrátit k televizi, neboť právě tam v důsledku nalezneme rytmus krátkých bloků, rozdílné rozsahy hlasitosti a diskurzivně–narativní souboj typický pro rozhlas a KANE. V určitých ohledech se nelze divit, poněvadž OBČAN KANE zůstal stejně jako jeho současník PRAVIDLA HRY, jež rovněž využívají hloubku pole, do jisté míry po celé desetiletí ztraceným filmem. I když nebyl doslova neviditelný jako mistrovské dílo Renoirovo, ještě jej ve čtyřicátých a padesátých letech neviděly takové počty diváků, které z něj později učiní nejrozebranější snímek let šedesátých, čili období intenzivního znovuobjevování hollywoodského filmu. KANE zkrátka není pouze filmem, na kterém vyrůstala francouzská nová vlna, je také – přímo nebo nepřímo – učebnicí pro generaci novátorských tvůrců televizních her.

Novátorský zvuk OBČANA KANEA, umlčený restriktivními zvukovými modely, nikdy nedal vzniknout škole napodobitelů. Pokud ovšem s jistou rezervou nepřipustíme, že televizní seriály typu *Hill Street Blues* ani producenti, jako je Stephen Bochco, jakkoli KANEOVI vzdálení, by televizi nikdy nedali tak rychlý a svižný styl akčního filmu, nebýt toho, že Orson Welles a jeho spolupracovníci kdysi dávno vnesli takový rychlý a svižný rozhlasový styl do filmu.

Přeložil Jakub Kučera

Přeloženo z anglického originálu:

Rick Altman, Deep-Focus Sound: Citizen Kane and the Radio Aesthetic.

Quarterly Review of Film and Video 15, 1994, č. 3, s. 1–33.

54) Douglas Slocombe, The Work of Gregg Toland. *Sequence* 1949, č. 8 (léto), s. 69–76; cit. in: R. Carringer, c. d., s. 86.

55) Píseň znějící na začátku filmu, v některých klíčových momentech syžetu nebo v dějových pauzách, která je spojována s filmem jako celkem (pozn. red.).

Občan Kane

(Citizen Kane)

RKO Radio Pictures, Inc., USA 1941

Produkce a režie: Orson Welles. **Scénář:** Herman J. Mankiewicz, Orson Welles. **Kamera:** Gregg Toland. **Střih:** Robert Wise. **Hudba:** Bernard Herrmann. **Zvuk:** Bailey Fesler, James G. Steward. **Výprava:** Perry Ferguson. **Vizuální efekty:** Linwood G. Dunn.

Hrají: Orson Welles (Kane), Joseph Cotten (Jedediah Leland), Dorothy Comingore (Susan Alexander Kane), Agnes Moorehead (Mary Kane), Ruth Warrick (Emily Monroe Norton Kane), Ray Collins (James W. Gettys), Everett Sloane (Mr. Bernstein), Paul Stewart (Raymond), George Coulouris (Walter Parks Thatcher).

Další citované filmy:

Ben Hur (Sidney Olcott, 1907), *Bylo jednou zelené údolí* (How Green Was My Valley; John Ford, 1941), *Don Juan* (Alan Crosland, 1926), *The First Auto* (Roy Del Ruth, 1927), *Hrozny hněvu* (The Grapes of Wrath; John Ford, 1940), *Jazzový zpěvák* (The Jazz Singer; Alan Crosland, 1927), *Jezebel* (William Wyler, 1937), *Lištičky* (Little Foxes; William Wyler, 1941), *Muž ze Západu* (The Westerner; William Wyler, 1940), *Na větrné hůrce* (Wuthering Heights; William Wyler, 1939), *Nejlepší léta našeho života* (The Best Years of Our Lives; William Wyler, 1946), *Pravidla hry* (Règle du jeu; Jean Renoir, 1939), *Skvělí Ambersonové* (The Magnificent Ambersons; Orson Welles, 1942), *Světla přístavů* (The Long Voyage Home; John Ford, 1940), *Továrník Dodsworth* (Dodsworth; William Wyler, 1936), *V newyorském přístavu* (Dead End; William Wyler, 1937), *Vražedná lež* (These Three; William Wyler, 1936), *Zrození národa* (Birth of a Nation; David W. Griffith, 1915).

Poznámka o autorovi:

Rick Altman (1945) je nejuznávanějším světovým historikem filmového zvuku a originálním teoretikem filmové historiografie, který klade důraz na chápání filmu jako prvku komplexní kulturní události; k jeho dalším badatelským tématům patří dějiny zvukové kultury a technologií obecně, historie amerického muzikálu a teorie/historie filmových žánrů. Působí jako profesor filmových studií na University of Iowa. Publikoval monografie *The American Film Musical* (1987) a *Film/Genre* (1999); edičně připravil sborníky *Cinema/sound* (1980); *Genre: The Musical. A Reader* (1981); *Sound Theory/Sound Practice* (1992); *The Sounds of Early Cinema* (2001; spolu s Richardem Abelem) a zvláštní čísla časopisů *Iris* (1999, č. 27; s podtitulem „Stav zvukových studií“) a *Film History* (1999; s R. Abelem; téma: „Globální experimenty v raném synchronním zvuku“). Jeho nejnovější monografií je *Silent Film Sound* (2004), první část třídílného projektu historie hollywoodského zvuku.

PŘÍLOHA

Popis zvukové stopy
coloradské sekvence Občana Kanea (4')

Nezahrnuje veškeré zvuky a hudbu. První číslo u každého řádku udává přibližnou vzdálenost kamery od mluvčího či jiného zdroje zvuku v metrech.¹⁾ Druhý údaj přibližnou hlasitost na umělé stupnici 1–10; znatelný dozvuk (*reverb*) je označen „r“ nebo „rr“. Čísla a délky záběrů jsou převzaty z knihy Pauline Kaelové *The Citizen Kane Book* (Boston : Little, Brown 1971).

- Záběr 172** (2,4 m a 6 okének; okénko č. 27783 na videodisku společnosti Voyager [dále „vd“]) Charles na saních.
(začíná jako prolínačka)
- 7–8 Hlasitost hudby se zvyšuje během toho, jak Charles jede na saních a hází kouli.
- Záběr 173** (0,9 m, 13 ok., vd 27949) Sněhová koule dopadne na domovní štít nad verandou s nápisem MRS. KANE'S BOARDINGHOUSE
(Internát paní Kaneové).
- 2,4 10 Hudební vrchol synchronizovaný s dopadem koule.
- Záběr 174** (48,2 m, 10 ok., vd 28004) Charles hází kouli, jejíž dopad nevydává žádný zvuk.
- 1,2 3r Charles: Come on boys. The Union forever...
- Kamera poodjede dozadu a odhalí matku v popředí vlevo.
- 0,6 6 Matka: Be careful, Charles.
- 0,6 5 Thatcher (*mimo obraz*): Mrs. Kane...
- 1,2 6 Matka: Pull your muffler around your neck, Charles.
- Kamera poodjede dozadu a odhalí v popředí vpravo Thatchera.

1) Zaokrouhleno podle původního údaje ve stopách (pozn. red.).

ILUMINACE

Rick Altman: Zvuk s velkou hloubkou ostrosti

- | | | |
|---|-----|---|
| 1,2 | 5 | Thatcher: Mrs. Kane, I think we shall have to tell him now. |
| 1,2-1,8 | 5 | Matka: Yes. I'll sign those papers now, Mr. Thatcher. |
|
<i>Kamera dále odjíždí dozadu; Charles je přerušovaně vidět za oknem.</i> | | |
| 1,2-2,4 | 5 | Otec: You people seem to forget that I'm the boy's father. |
| 1,2 | 5 | Matka: It's going to be done exactly the way I've told Mr. Thatcher. |
|
<i>Matka usedá ke stolu v popředí; Thatcher usedá vedle ní; otec se přibližuje.</i> | | |
| 4,9-2,4 | 4-5 | Otec: There ain't nothin' wrong with Colorado. I don't see why we can't raise our own son just because we come into some money. If I want to, I can go to court. A father has the right to. A boarder that beats his bill and leaves a worthless stock behind, that property is just as much my property as anybody's, now that it's valuable, and if Fred Graves had any idea all this was going to happen, he'd have made out those certificates in both our names. |
| 1,8 | 5 | Thatcher: However, they were made out in Mrs. Kane's name. |
| 2,4 | 5 | Otec: He owed the money for the board to the both of us. |
| 1,8 | 5 | Thatcher: The bank's decision on all matters concerning... |
| 2,4 | 5 | Otec: I don't hold with signing my boy away to any bank as guardian just because... |
| 1,2 | 5 | Matka: I want you to stop all this nonsense, Jim. |
| 2,4 | 5 | Otec: ...we're a little uneducated. |
| 1,8 | 5 | Thatcher: The bank's decision on all matters concerning his education, his places of residence, and similar subjects, is to be final. |
| 2,4 | 4 | Otec: The idea of a bank being the guardian... |
| 1,2 | 5 | Matka: I want you to stop all this nonsense, Jim. |
| 1,8 | 5 | Thatcher: We will assume full management of the Colorado Lode of which, I repeat, Mrs. Kane, you are the sole owner. |
| 1,2 | 5 | Matka: Where do I sign, Mr. Thatcher? |
| 1,8 | 4 | Thatcher: Right here, Mrs. Kane. |
| 2,4-1,8 | 5 | Otec: Mary, I'm askin'you for the last time. Anybody'd think I hadn't been a good husband or a father... |
| 1,2 | 5 | Thatcher: The sum of fifty thousand dollars a year is to be paid to you and Mr. Kane as long as you both live, and thereafter to the survivor... |
| 1,8 | 5 | Otec: Well, let's hope it's all for the best. |
| 1,2 | 5 | Matka: It is. |
| 12,2 | 2rr | Charles (<i>oknem</i>): The Union forever... |

ILUMINACE

Rick Altman: Zvuk s velkou hloubkou ostrosti

- 2,4-4,9 2rr Otec (*vzdaluje se*): Why I can't raise my own boy is more than I can understand.
- Otec zavře okno a utne tak zvuk Charlese.*
- 1,2 5 Matka: Go on, Mr. Thatcher.
- 1,8 5 Thatcher: Everything else, the principal as well as all monies earned...
- Matka kráčí pryč; Thatcher se otáčí a následuje ji.*
- 1,8 5 Thatcher: ...is to be administered by the bank in trust of your son, Charles Foster Kane, until he reaches his twenty-fifth birthday...
- Matka otevře okno, čímž znovu vpustí dovnitř vzdálený zvuk Charlesova hlasu.*
- 1,8 5 Thatcher: ...at which time...
- Záběr 175** (52,4 m, 1 ok., vd 30542) Pohled kamery oknem zvenku; matka blízko v popředí vpravo, Thatcher vzadu vlevo.
- 4,9 2rr Charles (*mimo obraz*): ...Up and at'em...
- 0,9 4r Thatcher: ...he is to come into complete possession.
- 4,9-3 7-6 Matka: Charles! Go on, Mr. Thatcher.
- 0,9 4r-5 Thatcher: Well, it's almost five, Mrs. Kane. Don't you think I'd better meet the boy?
- 0,9 6 Matka: I've got his trunk all packed. I've had it packed for a week now.
- Matka kráčí směrem k Thatcherovi.*
- 3 5-3 Thatcher (*otáčí se a odchází doleva*): I've arranged for a tutor to meet us in Chicago. I'd have brought him here with me but...
- Panorama doleva na matku a Thatchera, jak vycházejí předními dveřmi.*
- 4,6 2rr Matka: Charles.
- 4,6 4r Charles (*napravo mimo obraz*): Lookee, Mom.
- 4,6 3r Matka: You better come inside, son.
- Panorama doleva odhaluje sněhuláka; Charles vstupuje z popředí vpravo.*

ILUMINACE

Rick Altman: Zvuk s velkou hloubkou ostrosti

- 4,9-3 5 Thatcher: Well, well, well, that's quite a snowman.
 1,2 3 Charles: I took the pipe out of his mouth...
 3-1,8 5 Thatcher: Did you make it all by yourself, my lad?
 1,5-1,2 3-4 Charles: If it keeps on snowing, maybe I'll make some teeth and whiskers.
 0,9 5 Matka: This is Mr. Thatcher, Charles.
 1,2 4 Charles: Hello
 1,5 5 Thatcher: How do you do, Charles.
 3,7 5 Otec: Uh, he comes from the East.
 1,2 5 Charles: Pa!
 3,7 5 Otec: Hello, Charlie.
 0,9 6 Matka: Charles.
 2,4 4 Charles: Yes, Mommy.
 0,9 5 Matka: Mr. Thatcher is going to take you on a trip with him tonight. You'll be leaving on Number Ten.
 3,7 5 Otec: That's the train with all the lights on it.
 0,9 5 Charles: You goin', Mom?
 0,9 5 Thatcher: Well, no. Your mother won't be going right away, Charles, but she'll...
 0,9 5 Charles: Where'm I going?
 3,7-1,8 5-6 Otec (*kráčí dopředu*): You're going to see Chicago and New York, and Washington, maybe. Ain't he, Mr. Thatcher?
 0,9 6 Thatcher: He certainly is. I wish I were a little boy going on a trip like that for the first time.
 0,9 5 Charles: Why aren't you comin' with us, Mom?
 0,9 4 Matka: We have to stay here, Charles.
 1,8 5 Otec: You're gonna live with Mr. Thatcher from now on, Charlie. You're gonna be rich. Your Ma figures, well, that is, me and her decided this ain't the place for you to grow up in. You'll probably be the richest man in America someday, and you ought to get an education.
 1,2 4 Matka (*překrývá se s předcházející a následující replikou*): You won't be lonely, Charles.
 0,9 6 Thatcher: Lonely? Of course not. Why, we're going to have some fine times together. Really we are, Charles. Now shall we shake hands? Oh, come, come, come. I'm not as frichtening as all that, am I? Now, what do you say? Let's shake...

Charles vrazí do Thatchera sáňkami.

- 1,2 4 Matka: Why, Charles...
 0,9 6 Thatcher: Why Charles, you almost hurt me.
 1,5 6 Otec: Charlie!
 1,2 5 Thatcher (*když jej Charles porazil*): ...Sleds are to sleigh with.

ILUMINACE

Rick Altman: Zvuk s velkou hloubkou ostrosti

- | | | |
|-----|-----|---|
| 1,5 | 4 | Charles (<i>zpátky ke kameře</i>): Mom! |
| 3 | 1–2 | Matka: ...we've got to get you ready. |
| 1,8 | 6 | Otec: You little... |
| 1,8 | 7 | Matka: Jim! |
| 1,8 | 5–6 | Otec: I'm sorry, Mr. Thatcher. What that kid needs is a good thrashing. |

Pomalý nájezd.

- | | | |
|---------|---|---|
| 1,5–1,2 | 5 | Matka: That's what you think, is it, Jim? |
| 1,2 | 6 | Otec: Yes. |
| 1,2 | 5 | Matka: That's why... |

Záběr 176 (3 m, 15 ok., vd 33295) *Střih na velký detail matky.*

- | | | |
|-----|------|---|
| 5,5 | 5 | Matka: ...he's going to be brought up where you can't get at him. |
| | 7–10 | Po skončení dialogu rychlé crescendo hudebního podkresu, synchronizované s: |

Přerámování dolů na tvář Charlese.

- | | |
|------|---|
| 10–9 | Hudba spočine na závěrečném akordu a objeví se následující záběr. |
|------|---|

Prolnutí

na záběr 177 (5,5 m, vd 33417) *Sáňky ve sněhu.*

Články

„VYPRÁVĚČ
VÁS MÁ V HRSTI“¹⁾

Orson Welles, Jana Eyrová
a vliv rozhlasové estetiky na film

Jay Beck

Pořad Mercury [Theatre on the Air] rozhodně nemá v úmyslu reprodukovat v tomto vysílání svůj divadelní repertoár. Zamýšlíme naopak vnést do rozhlasu experimentální postupy, které se tolik osvědčily v jiném médiu, a přistupovat k samotnému rozhlasu s inteligencí a úctou, které si toto nádherné médium zaslouží.

Prohlášení Orsona Wellese pro *New York Times*, 12. června 1938

Přiklonili jsme se k formátu vyprávění v první osobě jednotného čísla, v jeho rámci jsme však zavedli celou řadu nejrozumnějších důmyslných a dramatických prostředků: deníky, dopisy, proudy vědomí, zpovědi a přehrávky předem nahraných rozhovorů. (Některé z těchto prostředků později našly cestu do filmu, který se do té doby užíval vyprávění v první osobě jakožto prostředku dramatické akce obecně vyhýbal.)

John Houseman, *Run-Through: A Memoir*. New York : Simon & Schuster 1972

Rozhlasové pořady *Mercury Theatre on the Air* a *Campbell Playhouse* přinášely během formativních let rozhlasového dramatu od roku 1938 do roku 1942 posluchačům rozhlasové společnosti CBS vysoce originální a novátorské rozhlasové hry (*radioplays*). Z několika těchto literárních adaptací v režii Orsona Wellese a s hudbou Bernarda Herrmanna – mezi nimi *Mrtvá a živá*, *Jana Eyrová*, *Abraham Lincoln*, *The Glass Key* a zejména *Skvělí Ambersonové* – vznikly v letech 1939 až 1944 filmy. Většina filmových historií ale opomíjí význam těchto rozhlasových inscenací, které předcházely filmům, jakožto intertextů umožňujících porozumění procesu adaptace. Rád bych ve své studii tento nedostatek alespoň zčásti napravit tím, že provedu analýzu raných Wellesových rozhlasových inscenací *Jany Eyrové* a poměřím tvůrčí rozhodnutí učiněná v těchto adaptacích s těmi, která se uplatnila ve filmové verzi z roku 1944. Rozhlasová hra v tomto případě poskytla hotovou šablonu pro filmový scénář a stala se zprostředkující verzí v procesu adaptace románu filmem. Konkrétně zejména těsná interakce mezi režisérem a skladatelem udělala z těchto rozhlasových inscenací ideální formát pro zkoumání důkladné struktury vztahů hlasu, zvuku a hudby, které se měly od čtyřicátých let stát charakteristickým auditivním znakem Wellesových filmů.

Uvážíme-li tato zjevná diachronická spojení, je s podivem, že moře literatury věnované Orsonu Wellesovi – jedinci, který dle obecného mínění proměnil tvář moderního divadla,

1) „Narrator has your ear“ – přesněji: vyprávěč si získal vaše uši (pozn. překl.).

rozhlasu i filmu – trpí nouzí o texty zabývající se jeho rozhlasovou estetikou. Byly napsány celé svazky o sociologickém vlivu jeho přelomové rozhlasové adaptace *Války světů*, velmi málo textů ale upozorňuje na novátorskou formu Wellesových rozhlasových pořadů *Mercury Theatre on the Air* a *Campbell Playhouse*. Nadto s výjimkou práce o průmyslové souhře filmu a rozhlasu v knize *Hollywood and Broadcasting: From Radio to Cable* z pera Michele Hilmesové a studie Ricka Altmana o „zvuku s velkou hloubkou ostrosti“ téměř neexistuje výzkum vlivu rozhlasu na zvuk a estetiku filmu.²⁾ V přítomném textu chci začít tuto mezeru zaplňovat tím, že na základě analýzy Wellesovy rozhlasové tvorby nabídnu několik příkladů jejího vlivu na estetiku filmového zvuku a zároveň vymezím některé možné cesty pro další výzkum tohoto tématu.³⁾

Zajímavý případ představuje rozvoj rozhlasové inscenace (*radio drama*) v americkém rozhlase druhé poloviny třicátých let. Tehdy vznikaly dva různé mody oslovení, spjaté s centrální postavou vypravěče. Michele Hilmesová ve své pečlivé studii *Radio Voices: American Broadcasting, 1922 – 1952* poukazuje na to, že funkce rozhlasového moderátora/vypravěče podléhala neustálým změnám a že na konci třicátých let se objevují dvě odlišná paradigmaty. Jeden model představoval autorský hlas filmového režiséra Cecila B. DeMillea, moderátora pořadu *Lux Radio Theatre* na stanici CBS,⁴⁾ jehož přítomnost jakožto moderátora a domnělého „režiséra“ pořadu stavěla posluchače do pozice někoho, kdo naslouchá (*eavesdrop*)⁵⁾ znovuvytváření divadelní události. Dalším modelem byla

2) Michele Hilmes, *Hollywood and Broadcasting: From Radio to Cable*. Urbana : University of Illinois Press 1990; Rick Altman, Deep-Focus Sound: Citizen Kane and the Radio Aesthetic. *Quarterly Review of Film and Video* 15, 1994, č. 3, s. 1–33 (český překlad v tomto čísle *Illuminace*).

3) Rozhlas se považoval za pomíjivé, komerční médium, a proto je archivní dokumentace týkající se rozhlasových pořadů v nejlepším případě nerovnoměrná. Většina materiálů byla sbírána spíše fanoušky nežli rozhlasovými studiemi, a pořady jsou z toho důvodu zachovány často v neúplné podobě. Asi nejúplnější sbírka rozhlasových pořadů je dostupná prostřednictvím fanouškovské internetové stránky věnované starému rozhlasu „Old-Time Radio“ (OTR; www.otr.com), odkud pocházejí i pořady analyzované v tomto textu. Dostupnost materiálů prostřednictvím OTR se kupodivu může měřit s většinou muzeí historie rozhlasu typu Museum of Broadcast Communications v Chicagu, a přesahuje katalog Wellesových rozhlasových pořadů pořízený v roce 1988, které uvádí Museum of Broadcasting v New Yorku. Díky sběratelské pílì a rozvinuté síti rozhlasových nadšenců je většina Wellesových rozhlasových pořadů přístupná, ale i přesto vyvstává řada historiografických problémů. Neexistují kupříkladu prakticky žádné zprávy o tom, zdali byly rozhlasové pořady *Mercury Theatre on the Air* opakovány pro posluchače ze západního pobřeží USA. To bývalo standardní praxí, kdy se rozhlasové pořady *Campbell* původně vysílaly v 8 hodin večer a potom znovu v 10 hodin večer, ale není možné určit, zdali se totéž dělo i v případě pořadů *Mercury Theatre*. Tím se ve Spojených státech otevírá oblast pro práci seriózního akademického výzkumu rozhlasu. Ačkoli na University of Wisconsin v Madisonu je přístupný komerční archiv rozhlasové stanice NBC, neexistuje žádný podobný archiv rozhlasu CBS. Wellesův archiv je umístěn na Indiana University, i zde se ale spoléhají na stejné „archivní“ záznamy, které si celá léta mezi sebou vyměňují fanoušci a sběratelé. V důsledku toho se nadále ocitáme před historiografickým puzzle, kdy navíc změna jednoho dílku skládačky může často vést ke zpochybnění řady předchozích tvrzení o historii rozhlasu.

4) Pořad *Lux Radio Theatre* – sponzorovaný společností Lever Brother, výrobci toaletního mýdla Lux – byl zahájen v New Yorku rozhlasovou společností NBC v říjnu roku 1934. Do jednoho roku, v červenci 1935 však pořad převzala jeho trvalá domovská rozhlasová společnost CBS. Počínaje sezonou 1936/37 přestěhoval Lux místo svého působení do Hollywoodu, aby získal přístup k větší řadě hvězd a hostů. Cecil B. DeMille zde působil jako moderátor až do svého odchodu v roce 1944.

5) *Eavesdropping* je auditivní obdoba voyeurství (pozn. red.).

role Orsona Wellese v jeho pořadu *Mercury Theatre on the Air*. Welles na rozdíl od DeMillea působil v inscenacích jako vypravěč a herec a funkce vypravěče byla obecně spojena s přímým oslovením ze strany určité postavy, odpovídajícím původnímu názvu tohoto rozhlasového seriálu – *First Person Singular* (první osoba jednotného čísla).⁶⁾ Ačkoli se tohoto názvu ve vysílání neužívalo, literární založení Wellesových rozhlasových inscenací do média vneslo pozoruhodně novátorské užití radiofonního hlasu při rozvíjení vyprávění. Welles na rozdíl od DeMilleova vyprávění, jež bylo využito takřka výhradně k „vedení scény“ (*set the scene*) pro rozhlasové publikum, upřednostňoval „vyprávění příběhů z pozice neviditelného ‚já‘ stejně neviditelnému ‚ty‘ jeho posluchačů“.⁷⁾

Studie Hilmesové podává jasný náhled na to, jak rozhlasové pořady systematicky vytvářely „disciplinované publikum“, jehož jednotliví členové mohli mít požitky z intimity rozhlasových inscenací, aniž by docházelo k boření hranic mezi účinkujícím a posluchačem, které bylo běžné u mýdlových oper.⁸⁾ Nicméně, Hilmesovou zajímá vliv rozhlasové estetiky na publikum a rozdíly mezi DeMilleovým řídícím (*guiding*) vyprávěním a Wellesovou přímou narativní prezentací, ale nezkoumá širší důsledky těchto protichůdných forem rozhlasového oslovení. Asi nejvýznamnějším účinkem těchto odlišných modelů oslovení byl jejich vliv na rozvoj hollywoodského vyprávění. Rozhlasové hry série *Lux* byly téměř bezvýhradně adaptovány z dřívějších filmových scénářů a předváděny před studiovým obecenstvem, které sílu vyprávění umocňovalo tím, že „náležitě“ reagovalo na dramatické události.⁹⁾ Hlavním smyslem těchto rozhlasových inscenací bylo vést diváky k tomu, aby si „vizualizovali“ svět rozhlasového vysílání, jako by šlo o zhuštěnou verzi filmu, kde funkcí vypravěče je poskytnout popis „chybějících“ vizuálních prvků a studiové publikum napovídalo, v který moment správně zatajit dech a kdy se zasmát. To sice nalezlo značnou oblibu u posluchačstva, ale esteticky se to jen minimálně lišilo od představy poslechu zvukové stopy filmu bez obrazu. Jak si povšiml Rudolf Arnheim, hlavní vlastností rozhlasu je jeho schopnost překonat smyslovou neúplnost tím, že v posluchači aktivuje něco nového: místo toho, aby nechával představivost vyplňovat vizuální detaily, aktivuje proces myšlení, který je pro médium, dovolující samotným zvukům vyprávět příběh, nejdůležitější. Podle Arnheima „rozhlasový umělec

6) Raný tiskový materiál odkazuje k pořadu pod názvem *First Person Singular*, ačkoli nahrávky v plném rozsahu představují pořad pouze jako *Orson Welles and the Mercury Theatre on the Air*. Dokonce i jména této divadelní výrobní společnosti bylo paradoxně často uváděno špatně jako *The Mercury Theatre of the Air*, nejnápadněji pak v pamětech spoluzakladatele společnosti Mercury Johna Housemana. Jedná se jen o jeden z mnoha příkladů problematičnosti historiografického výzkumu rozhlasu, založeného na opakování osobních vzpomínek a vymyšlených historek, namísto materiálů z primárních zdrojů a samotných dosud existujících nahrávkách. Viz Michele Hilmes, *Radio Voices: American Broadcasting, 1922 – 1952*. Minneapolis : University of Minnesota Press 1997, kapitola 7, poskytující úplné dějiny konfliktu mezi vypravěčskými styly pořadů *Lux* a *Mercury*.

7) M. Hilmes, *Radio Voices*, s. 188.

8) Tamtéž, s. 186.

9) Jak Hilmesová správně poukazuje ve své dřívější knize *Hollywood and Broadcasting*, pořad *Lux Radio Theatre* se inspiroval téměř výlučně již hotovými filmy (s. 67–70). V přehledu jednotlivých vysílání pořadu z let 1938 a 1939 vycházely pouze dva z celkového počtu 86 ze scénáře, podle kterého předtím nevznikl film. Tím se na straně publika vytvářel pocit obeznámenosti s látkou scénáře a vznikala symbolická forma výměny mezi Hollywoodem a rozhlasem (s. 91–96).

musí mistrovsky ovládnout omezení sluchu“.¹⁰⁾ Zatímco v pořadech série *Lux* sloužilo narativní zarámování děje jako náhradní mizanscéna, Orson Welles s Johnem Housemanem se ve svém pořadu *Mercury Theatre on the Air* pokoušeli o něco naprosto odlišného. Jak ukazuje úvodní motto, Welles neměl žádný zájem o to kopírovat ve svých rozhlasových pořadech divadlo nebo film. Šlo mu naopak o vytvoření takové formy vyprávění, která by nejlépe vyhovovala rozhlasu, něčeho, co by bylo odpovědí na Arnheimovo volání po umělecké formě vycházející přímo z podstaty média. Welles rozvádí svoji teorii rozhlasové dramatiky v publikaci *Radio Annual 1939* následovně:

Čím méně rozhlasové drama připomíná divadelní hru, o to lepší pravděpodobně je. Tím nechceme ani na okamžik naznačovat, že rozhlasová inscenace je něco méně významného. Musí ale být drasticky odlišná, neboť podstata rozhlasu vyžaduje takovou formu, která je na jevišti nemožná. Obrazy, které vyvolává rozhlasový pořad, je třeba si představovat, nikoli vidět. A tak docházíme k poznání, že rozhlasové drama má blíže k formě románu, vyprávění příběhu než k čemukoli jinému, co nám snadno přijde na mysl.¹¹⁾

Cíle bylo dosaženo formou jedinečných vyprávěcích technik v první osobě jednotného čísla, které rozhlasové pořady ze sérií *Mercury Theatre on the Air* a *Campbell Playhouse* využívaly.¹²⁾ Wellesovi samozřejmě nebyl rozhlas jakožto médium cizí; měl za sebou již vystoupení v roli Lamonta Cranstona v seriálu *The Shadow* a objevil se v řadě dalších pořadů, které předcházely nabídce CBS, aby se svojí skupinou *Mercury Theatre* přešel do rozhlasu a vystupoval jako moderátor, vypravěč, herec a domnělý autor. Podle rozhlasového sloupku v *Newsweeku* z 11. července 1938 byl

první osobou v jednotném čísle sám Welles. Je přesvědčen, že rozhlas je médium, které je neobyčejně vhodné pro vypravěčské umění a má v úmyslu toto umění přinést k mikrofonu. Welles se vyhýbá rutinnímu dramatickému postupu, který uvádí dialog běžnými ohlášeními, a před svým rozhlasovým publikem bude vystupovat v roli bodrého moderátora. Jakožto vypravěč se začlení přímo do dramatu a vtáhne své posluchače do čarovného kruhu. Je toho názoru, že „tato metoda osvobozuje autora scénáře od nutnosti pokoušet se začlenit popis místa děje do dialogu... Rozhlasové publikum se zpravidla začne nudit, když slyší někoho říkat Bylo nebylo. Nikoli však, řeknete-li, přihodilo se mi toto“.¹³⁾

10) Rudolf Arnheim, In Praise of Blindness. In: Neil Strauss (ed.), *Radiotext(e)* (zvláštní číslo *Semiotext(e)* #16), sv. 6, č. 1, 1993, s. 20.

11) Cit. dle Simon Callow, *Orson Welles: The Road to Xanadu*. New York : Viking 1995, s. 373.

12) *The Mercury Theatre* jakožto nekomerční program byl původně na CBS přijat jako letní náhrada za *Lux Radio Theatre* k vytvoření devíti původních rozhlasových adaptací bez zásahu ze strany vysílací společnosti a bez komerčního přerušování. Po prvních devíti rozhlasových pořadech každé pondělí večer během léta 1938 se *Mercury Theatre on the Air* přesunulo na nedělní večer a během podzimu vytvořilo dalších třináct epizod. V říjnu se Welles a Houseman setkali se zástupci společnosti Campbell's Soup a v listopadu je společnost začala sponzorovat. Sponzorovaný pořad byl po odvysílání posledního pořadu *Mercury* 4. 12. přejmenován na *Campbell Playhouse*, přesunut na pátek a tentýž týden bylo zahájeno vysílání se sponzorskými přestávkami, a to 9. 12. adaptací románu *Mrtvá a živá*.

13) „First Person Singular“: Welles, Innovator on Stage, Experiments on the Air. *Newsweek* 11, 1938 (11. 7.), č. 2, s. 25–26.

Rozdíl mezi pořady *Lux* a *Mercury* spočívá v posunu od tradičního užití vypravěče k Wellesově vypravěčství ukotveném do samotného světa příběhu. Výsledkem je vysoce emotivní forma rozhlasového vysílání, které posluchače oslovovalo z pozice důvěrné blízkosti; neboli, jak poznamenal Simon Callow, „vypravěč vás má v hrsti“ (*the narrator has your ear*).¹⁴⁾

Narativní struktura ve formě první osoby v jednotném čísle vychází z dlouhé literární tradice a byla výrazně přítomna v řadě gotických románů, které si získaly Wellesovu přízeň v jeho raných rozhlasových inscenacích. Welles a jeho soubor vytvořili sérii původních adaptací počínaje *Draculou* Brama Stokera přes adaptace *Ostrova pokladů* Roberta Louise Stevensona, *Příběh dvou měst* Charlese Dickense a *Hraběte Monte Christa* Alexandra Dumase a svou zahajovací letní sérii roku 1938 završili adaptací románu G. K. Chestertona *Kamarád Čtvrtek*. Když se pořad přesunul z vysílacího času v pondělí večer na neděli v osm hodin večer, kde vyplnil letní přestávku *Lux Radio Theatre*, Welles a Houseman do svých řad přibrali herce/režiséra Paula Stewarta a mladého spisovatele Howarda Kocha. Houseman jakožto hlavní dramaturg (*general editor*) nadále vybíral s Wellosem materiál, posléze, když byla sestavena hrubá verze vyprávění, připravil Koch do středy text rozhlasové hry a Stewart ji ve čtvrtek s herci nazkoušel.¹⁵⁾ Toto sice umenšilo Wellesovu přímou kontrolu nad rozhlasovými pořady, neboť se k finálním zkouškám často dostavil až v sobotu či dokonce v neděli, přesto ale tyto inscenace stále nesly známky jako prvních devíti představení s názvem *First Person Singular*. Je důležité, že díky trvalé podpoře pořadu měl Welles a jeho společnost svobodu k experimentování s novými formami narativní struktury, jimiž mohli zaujmout a svádět svoje publikum.

Nejslavnějším příkladem tohoto způsobu narativní adaptace původní literární předlohy se stala jejich *Válka světů* H. G. Wellse, uvedená v předvečer svátku Všech svatých (*Halloween Eve*). Tento pořad byl již v četných pracích důkladně zdokumentován,¹⁶⁾ stalo se tak ale na úkor novátorských postupů rozvinutých v jiných dílech této série, které zůstaly ve stínu pozornosti. Adrian Martin nabízí ve svém eseji „An Abandoned Mine: Notes on Orson Welles' Radio Work“ krátký přehled některých dalších rozhlasových estetických postupů, které se v pořadech *Mercury Theatre on the Air* uplatňovaly.¹⁷⁾ V pojednání o inscenaci *Hell On Ice* z 9. října 1938 Martin poukazuje na to, jak Welles „rekonstituoval“ vyprávění z poznámek a deníků členů polární expedice, a vytvořil tak „polyfonní strukturu různých vyprávěcích hlasů“. Tato definice je sice při konceptuálním uchopení souhry různých rovin narace užitečná, přívlastek „polyfonní“, naznačující určitý dojem překrývání, ale asi není tím nejšťastnějším termínem. Slyšíme naopak četné hlasy, jak na sebe berou funkci vypravěče v první osobě, a pravidelné přechody mezi postavami, které vyprávějí, a týmiž postavami ve světě příběhu. Welles tímto způsobem

14) S. Callow, c. d., s. 374.

15) John Houseman, *Run-Through: A Memoir*. New York : Simon and Schuster 1972, s. 390.

16) Viz zejm. Hadley Cantril, *The Invasion from Mars: A Study in the Psychology of Panic*. Princeton : Princeton University Press 1940; Howard Koch, *The Panic Broadcast*. New York : Avon Books 1971 a Paul Heyer, *The Medium and the Magician: Orson Welles, the Radio Years, 1934 – 1952*. Lanham, MD : Rowman & Littlefield 2005.

17) Viz Adrian Martin, *An Abandoned Mine: Notes on Orson Welles' Radio Work*. *Senses of Cinema* 2002, č. 18 (leden – únor); www.sensesofcinema.com/contents/01/18/welles_radio.html

zmobilizoval zvukovou estetiku, která zcela proměnila rozhlasové drama a která měla v důsledku do budoucna dalekosáhle ovlivnit zvuk narativního filmu. Prostřednictvím zvuku a obrazu film přisoudil postavám narativní působnost, která mu byla v této míře dosud nedostupná.

K jednomu z nejlepších příkladů Wellesova vlivu na rozhlasovou estetiku a efektu nara-ce dochází zřejmě v jeho četných adaptacích *Jany Eyrové* Charlotty Brontëové. Všeobecně známý příběh, který sleduje osiřelou Janu od jejího dětství přes dobu dospívání až k jejímu trýznivému románku s Edwardem Rochesterem, měl za sebou již dlouhou kariéru ve filmu, na jevišti i v rozhlase. V té době existovalo přinejmenším pět němých filmových verzí románu a jedna verze zvuková, vyrobená ve studiu Monogram v roce 1934, jakož i nesčetné rozhlasové inscenace, které adaptaci ze série *Mercury* z 18. září 1938 předcházely. Filmové verze sice možná zajistily širokou obeznámenost publika s příběhem a slavná divadelní adaptace tohoto románu od Helen Jeromové s premiérou ve West Endu 13. října 1936 aktualizovala jeho kontext, lidé ale znali především knihu. Publikum dobře znalo rámec, rozsah i jazyk Brontëové strhujícího gotického příběhu, od jeho podivné první věty „Tehdy bylo tak ošklivo, že se nedalo jít na procházku“ až po úvodní větu jeho závěru „Čtenáři, provdala jsem se za něho.“¹⁸⁾ Nicméně, jak bylo zvykem skoro u všech divadelních a filmových adaptací, scenáristé a filmaři nakládali s původním jazykem Brontëové velmi volně, příležitostně jej redukovali (jako v případě filmové adaptace z roku 1934) nebo převáděli celý dialog do hovorového výrazu (jako v případě inscenace Jeromové). Welles a Houseman ovšem postupovali tak, aby zachovali kontinuitu mezi původním románem a jeho rozhlasovou adaptací a využili tak obeznámenost publika s vlastním textem, nikoli pouze s příběhem. Ještě důležitější je to, že Welles a Houseman na rozdíl od divadelní inscenace nebo filmu z roku 1934 pochopili působivost, jakou má funkce Jany jakožto vypravěčky vlastního příběhu, jakož i důležitost aktivní ženské postavy.

Tyto ozvuky je možné slyšet v adaptacích, vytvořených pro pořad *Mercury Theatre on the Air* a pro jeho následné oživení v podobě pořadu *Campbell Playhouse*. Rozhlasová hra se původně vysílala jako druhé podzimní vystoupení souboru Mercury Theatre 18. září a byla reprízována jako závěrečný díl pořadu *Campbell Playhouse* 31. března 1940.¹⁹⁾ Třebaže byl román výrazně zkrácen, aby se vešel do časového rámce hodinového vysílání, většinu posluchačů překvapilo, nakolik byla tato adaptace věrná slovu i tónu originálu. Zčásti je toho dosaženo převzetím vyprávěčského komentáře z románu, čímž se propůjčuje vyprávěcí funkce titulní postavě. Rozhlasový pořad – na rozdíl od filmové verze z roku 1934 a divadelní verze z roku 1936 – tento efekt zachovával a formát první osoby jednotného čísla se stal jeho nejvýraznějším rysem. Posluchači mohli kvůli rozhlasovému zhuštění Janina příběhu žehrat na to, že se vytratil románový popis popudlivých bratřanců a sestřenic a noci, kterou Jana strávila zamčena v červeném pokoji, ale rozhlasová hra

18) Tyto i následující citace vycházejí z českého překladu Jarmily Fastrové – *Jana Eyrová*. Praha : Mladá fronta 1973 (pozn. překl.).

19) Desky s prepisy původního vysílání z roku 1938 byly naneštěstí hned po vytvoření kazové a neexistují žádné zachované nahrávky tohoto představení. Obnovená verze této rozhlasové hry z roku 1940 nicméně využívala stejného textu a je zdrojem textových citací v této studii.

vytváří silný dojem koherence i v momentě, kdy vynechá nějakých čtyřicet stran textu. Rozhlasová hra konkrétně začíná Janiným úvodem a vzápětí rychle přejde k jejímu setkání s panem Brocklehurstem z lowoodského ústavu:

Jana [komentář]: „Jmenuji se Jana Eyrová. Nemám tatínka ani maminku, bratry ani sestry. Jako dítě jsem žila u své tety, paní Reedové z Gatesheadu. Nepamatuji se, že by na mě kdy promluvila laskavého slova. Když mi bylo deset, poslala mě do školy.“

pan Brocklehurst: „Tohle je to děvčátko, o kterém jste mi psala. Je malá. Jak se jmenuješ, děvčátko?“

malá Jana: „Jana Eyrová.“

pan Brocklehurst: „Tak ne, malá. Řekni „Jana Eyrová, pane Brocklehurst“.“

malá Jana: „Jana Eyrová, pane Brocklehurst.“

pan Brocklehurst: „Tak co, Jano Eyrová, jsi hodná? Nedovedu si představit nic smutnějšího než dítě, které zlobí, zvlášť když je to děvčátko! Víš, kam se po smrti dostanou zlí lidé?“

malá Jana: „Do pekla.“

pan Brocklehurst: „Co tedy musíš dělat, by ses tam nedostala?“

malá Jana: „Musím dávat pozor, abych se nerozstonala a neumřela.“

Tato pasáž je stejně jako většina z rozhlasové adaptace pozoruhodná svojí mimořádnou věrností původnímu textu. Kromě prvních vět Janina komentáře, které byly zcela vymyšlené pro potřeby rozhlasového vysílání, a momentu, kdy pan Brocklehurst uvede své jméno, je každá věta přímo převzata z původního románu.²⁰⁾ Věty uvozující příomou řeč byly dle očekávání vypuštěny, ale vyznění a jazyk rozhovoru zůstává totožný s knihou.

Dojem textové věrnosti vznikal zčásti díky metodě, s jakou Houseman s Wellesem upravovali zdrojový materiál pro rozhlasovou hru, neboť proces každotýdenního vytváření původních adaptací ponechával jen minimální prostor pro autorské vsuvky. Rozhlasové adaptace slovy Housemana vznikaly za použití „dvou výtisků knihy, několika linkovaných notesů, nůžek a hrstky tužek a kelímku s lepidlem“.²¹⁾ Tato metoda – doslova „vyjmout a vložit“ (*cut and paste*) – může někomu připadat hrubá, ale výsledkem bylo zachování většiny klíčových vět i pasáží a udržení komentáře jakožto ústředního prostředku vyprávění příběhu. Většina dialogů sice pocházela přímo z románu, hodně spojovacích pasáží bylo však třeba pro rozhlasové publikum dopsat. Vyprávění formou komentáře umožňovalo Housemanovi a Wellesovi plynule přecházet mezi vzpomínkami dospělé Jany a rozhovorem Jany dívky a bez potíží vypouštět rozsáhlé časové úseky. Tento prostředek je dosti patrný ve scéně Janina odjezdu od tety a jejího zvolání na rozloučenou, které je v knize pojednáno pouhým „Tak teď dám Gatesheadu sbohem!“ vykřikla jsem“:

20) K minimálním parafrázím během rozhlasové hry dochází tehdy, když je zapotřebí přizpůsobit čas nebo pád, nebo případně vložit repliku do úst jiné postavy. Například místo aby paní Reedová představila Janu – slovy „Tohle je to děvčátko, o kterém jsem vám psala“ ze strany 29 (český překlad) – dochází ke změně slovesa a zájmena a větu pronáší pan Brocklehurst.

21) J. Houseman, c. d., s. 363.

Jana [komentář]: „Jednoho tmavého, studeného rána jsem dala Gatesheadu sbohem a vydala se na cestu do Lowoodu. Když kočár vyrazil, vystrčila jsem hlavu a pohlédla ještě jednou na dům a na okno v horním patře, za kterým ještě spala má teta.“

malá Jana [křičí]: „Jsem šťastná, že mě posíláte pryč, paní Reedová, protože život s vámi k smrti nenávidím. A zeptá-li se někdo, jestli jsem vás měla ráda a jak jste se ke mě chovala, vždycky povím, jak jste ke mně byla hanebně krutá a že při samotném pohledu na vás se mi dělá zle!“

Jana [komentář]: „V Lowoodu jsem strávila osm let. Nebyla to ani tak škola, jako spíš ústav pro děti chudých, podporovaný z dobročinných sbírek. Brzy po svých osmnáctých narozeninách jsem si dala inzerát do *Yorkshire Herald*, ucházej se o místo vychovatelky. Týden na to přišla odpověď od paní Fairfaxové z *Thornfieldu* v *Yorkshiru*, poblíž *Millcote*.“

Zatímco v knize zabere popis Janina pobytu v Lowoodu a hledání zaměstnání pět kapitol, pořad *Mercury* bezstarostně přeskočí osm let a okolo padesát stran. James Naremore na tento prvek rozhlasových pořadů poukazuje a píše, že

díky tomu romány adaptované pro rozhlasové pořady ve výsledku velmi přibližovaly své původní formě, přecházejíce s lehkostí mezi čistou narací a dialogem, přeskakující časem a prostorem rychlostí filmu.²²⁾

Naremore ovšem opomenul vzít v úvahu, že filmová vyprávění čtyřicátých let osvobodil právě tento narativní prostředek zrozený v rozhlase.

Ač k podobnému obratnému zhušťování dochází ve všech těchto rozhlasových pořadech, pro ty, kdo román znají, je překvapující, že nic z toho, co chybí, není postrádáno. Rozhlasová hra naopak zachovává velkou část relevantních dialogů a hlavní významné body zápletky a zřiká se pouze podružných popisných detailů a dějových linií, které se odchylují od hlavního příběhu.²³⁾ Když Jana sežene práci v *Thornfieldu* a setká se s paní Fairfaxovou kvůli výchově devítileté Adélky, mladé schovanky pana Rochesterera, rozhlasové představení Adélčin hlas zcela vynechává a místo toho se přímo věnuje vztahu Jany a Rochesterera. Jejich první setkání na blatech nedaleko *Thornfieldu* je pojato téměř přesně jako v knize a užití zvuku a hlasových prvků neobyčejně účinně evokuje prostředí a náladu. Scéna se počíná Janiným deskriptivním vyprávěním – „Náhle jsem v dálce zaslechla zvuk podkov; jezdec přijížděl přes kopec dolů směrem k malému mostku“ – rozvíjí na základě komplikovaného využití akustických prostorových vodítek. Souhra změn v prostoru a hlasitosti, ohlášená vzdáleným štěkotem Rochesterova psa Hektora a hlasem Rochesterova koně, působí tak, že odděluje Janin nediegetický komentář

22) James Naremore, *The Magic World of Orson Welles*. Dallas: Southern Methodist University Press 1989, s. 14.

23) V rozhlasových pořadech i ve filmové verzi z roku 1944 kupříkladu chybí veškeré zmínky o Janině pobytu v *Mortonu* ze svazku III v knize, a to včetně Jana Křitele *Riverse* a jeho sester *Diany* a *Marie*. Podstatně kratší filmová adaptace z roku 1934 i divadelní inscenace *Jeromové* se naopak obě snaží obsáhnout i Janiny hrdinské činy poté, co opustí *Thornfield*, a předtím, než se vrátí k Rochesterovi.

od jejích diegetických dialogů.²⁴⁾ Janin hlas zůstává v této narativní scéně zdůrazněn a vyznačuje se jen nepatrným dozvukem, ovšem i to stačí k tomu, aby jej bylo možné lehce odlišit od jejího hlasu vypravěčského. Postava Rochestera je naopak slyšet ve větší vzdálenosti od mikrofonu a se zvýšeným pocitem dozvuku, který odpovídá scéně z románu. Nejzajímavější na prostorové výstavbě tohoto rozhlasového scénáře je však to, že zdařile vytváří idealizované sluchové hledisko (*point-of-audition*), které Janě umožňuje zachovat si ústřední narativní pozici a zároveň posluchače staví na její místo v diegezi. Nebližší analogii by kupodivu představoval filmový záběr „přes rameno“ – kde jsou v záběru vidět obě postavy, ale diváci sdílejí hledisko té, která je blíže ke kameře. To je obzvláště patrné, když Rochester znovu nasedá na koně – pronášeje tlumeným hlasem „pojdte blíž, podržte tu uzdu, a je to“ – a hlas se přibližuje k mikrofonu, aby tím naznačil Rochesterovu blízkost k Janě. Změny hlasitosti zvuku jsou sladěny s narativní situací, jak by očekával čtenář, a celkově zůstává zachována centrální pozice Jany dokonce i tehdy, když nehovoří jakožto vypravěč.

Rozhlasové vysílání ve skutečnosti velmi důmyslně využívá zvukových efektů a náznaků vzdálenosti, a to nejen k vyjádření polohy objektů a postav, ale též k evokaci přítomnosti ústřední postavy v rámci diegeze. Tento efekt se obzvláště projevuje během dialogových sekvencí, zejména těch, které probíhají mezi Janou a Rochesterem. Silný baryton Wellesova Rochestera není pouze dobře snímán páskovým mikrofonem s osmičkovou charakteristikou (*bi-directional ribbon microphone*),²⁵⁾ ale také díky své hlasitosti a zesílení v prostoru studia nabývá mnohem výraznějších dozvukových rysů. Hlas Madeleine Carrollové jakožto Jany je v rámci diegeze zřetelně tlumenější a při konverzaci dokonce nezní o nic hlasitěji než její vypravěčský komentář. Janin zádumčivý postoj vyjadřují spíše akustické vlastnosti jejího hlasu, který během diegetických hlasových výměn nabývá jen málo dozvukových rysů, což je znakem bezmocnosti hlasu i postavy. Naproti tomu když Carrollová hovoří za Janu vypravěčku, její pozice blízko osmičkového mikrofonu těží z „proximity efektu“ (*proximity effect*).²⁶⁾ Proximity efekt jakožto běžný jev směrových mikrofonů zesiluje nízké frekvence hlasu, který je velmi

24) Užívám zde filmového rozlišení diegetického a nediegetického zvuku k rozlišení, zdali hlas hovoří v komentáři či jako postava v příběhu. Část Wellesova génia spočívá v tom, že na rozdíl od jasně definovaných hranic mezi vypravěčem a příběhem, které využívala společnost Lux Radio Theatre, pořady společností Mercury a Campbell tyto hranice rozostřovaly, neboť v nich vypravěč často vystupoval i jako ústřední postava v příběhu. Výsledkem je, že určitá prostorová vodítka jsou do adaptace začleněna proto, aby označovala, kdy postava mluví v komentáři (*voice-over*) a kdy vystupuje v příběhu. Termíny diegetický a nediegetický mi připadají obzvláště příhodné, neboť zdůrazňují složité vztahy mezi fabulí a syžetem, jimiž se Wellesovy pořady vyznačují.

25) Páskový mikrofon je typem dynamického mikrofonu, jehož membránou je kovový pásek umístěný v magnetickém poli. Osmičková (bidirekcionální) směrová charakteristika mikrofonu v praxi znamená, že mikrofon přijímá zvuk pouze zepředu a zezadu, nikoliv však ze stran (pozn. red.).

26) Rick Altman zkoumá indexové a symbolické funkce rozhlasových hlasů ve své studii „Zvuk s velkou hloubkou ostrosti“, zejména ve vztahu k užití mikrofonů s osmičkovou charakteristikou, jako jsou modely RCA 44A a 44B (viz zejména s. 15–16). I když Altman dovedně ilustruje použití „osmičkového“ pole snímání v souvislosti se zdánlivým účinkem prostorového umístění – kde herci „odcházel“ ze scény tak, že přešli do hluchého místa po straně mikrofonu –, nezkoumá již u tohoto mikrofonu jeho velkou schopnost zvýraznění vlastností hlasu prostřednictvím „proximity efektu“.

blízko mikrofonu.²⁷⁾ Během dramatických pasáží zní Carrollové hlas vlivem větší fyzické vzdálenosti od mikrofonu slabě, protože když se vzdálí od přístroje a čte repliky Jany jakožto postavy, ztrácí se jeho nižší frekvence. Když se ale coby Jana vypravěčka přiblíží na vzdálenost třiceti centimetrů (jedné stopy) od mikrofonu, dochází k dramatické změně: její hlas získá frekvenční rozsah a zní stejně „mocně“ jako hlas Wellesův, ačkoli ona promlouvá tlumeně. A tak třebaže v jejím divadelním hlasovém projevu nedochází skoro k žádným změnám, blízkost k mikrofonu výrazně mění dramatický účín jejího hlasu. Místo aby byla postavou ohroženou uprostřed vyprávění, získává vlastnosti síly a sebejistoty, které odpovídají sebedůvěře vypravěčského hlasu v románu.

Široký rejstřík zvukových perspektiv a hlasových charakteristik kupodivu přímo odporuje několika závěrům, k nimž dochází Rick Altman ve svém vlivném textu o rozhlasové estetice, „Zvuk s velkou hloubkou ostrosti: Občan Kane a rozhlasová estetika“. Altman na základě detailního poslechu toho, jak Welles ve svém prvním dlouhometrážním filmu používá zvuk, a na základě porovnání tohoto užití s řadou rozhlasových pořadů z konce třicátých let tvrdí, že se tehdy začala objevovat řada rozhlasových kódů, které mohly sloužit jak diskurzivním, tak narativním funkcím.²⁸⁾ Lze jasně slyšet, jak se tyto dvě sféry uplatňují i v případě rozhlasové adaptace *Jany Eyrové* – nejen při výstupech Ernesta Chappella jakožto hlasatele či Wellese jakožto moderátora, ale též v přechodech mezi hlasem Jany coby postavy a Jany coby vypravěčky. Altman je toho názoru, že rozhlasové hvězdy, jako byl Welles, rozděl mezi těmito dvěma sférami často překlenovaly. Užití prostorových vlastností a změn hlasitosti v rozhlasových pořadech navíc často přecházelo od systému vztahů indexových – v rámci kterého byl dozvuk a změny hlasitosti míněny jakožto věrné reprezentace blízkosti mluvčího k mikrofonu – k systému vztahů symbolických, kde zvukové změny naplňovaly narativní či diskurzivní funkce.²⁹⁾ Altman navzdory svému jemnému chápání komplexních funkcí radiofonního zvuku tvrdí, že rozhlas primárně využíval pouze dvou akustických formátů: nulového dozvuku v případě rozhovorů a efektů v popředí a slyšitelného dozvuku v případě rozhovorů a efektů v pozadí. Toto rozlišení sice dobře dokazuje jeho tezi o přítomnosti „zvuku s velkou hloubkou ostrosti“ v rozhlase, ale Wellesovým pořadům opravdu neodpovídá a zcela prokazatelně neplatí pro *Janu Eyrovou*.

K tomu, abychom dosáhli vskutku nového porozumění Wellesovým radiofonním zvukovým postupům, je zřejmě nutné pozorně naslouchat tomu, jak zvuky, hlasy a prostor vstupují v rámci pořadu do vzájemné interakce. Nebudu s Altmanem polemizovat v tom, že příklady, které si pro analýzu vybral – především obecné zpravodajské reportáže, sponzorská oznámení a komediální pořady typu *Fibber McGee and Molly* – dodržují jeho dvojúrovňovou diskurzivní strukturu zvuku s velkou hloubkou ostrosti. Ve Wellesových pořadech se ale zcela evidentně uplatňuje velmi odlišný estetický systém, který slouží složitým narativním funkcím formátu první osoby jednotného čísla. Obzvláště celá *Jana Eyrová* obsahuje četné roviny zvukových vztahů, které jsou využity k evokaci prostorové

27) John Eargle, *Handbook of Recording Engineering*. New York : Chapman & Hall 1996 (3. vyd.), s. 88–90.

28) R. Altman, *Zvuk s velkou hloubkou ostrosti*, s. 13.

29) Tamtéž.

blízkosti, dramatických hlasových kvalit a vlastností prostoru. To se rozhodně odlišuje od Altmanova dvojúrovňového dramatického modelu „řadicí páky“ a prostorové náznaky a změny hlasitosti se pravidelně uplatňují tak, aby rozvíjely narativní detaily a současně umisťovaly posluchače ve vztahu k diegeticky lokalizovanému bodu slyšení. Toto rafinované užití prostorových náznaků a změn hlasitosti je nejpatrnější ve scénách s Bertou Masonovou, „ženou v podkroví“. Její strašidelné výkřiky jsou asi tou hlavní akustickou atrakcí románu a Welles a jeho skupina se vskutku snaží je sugestivně podat i ve svém rozhlasovém zpracování. Při přechodu scény od narace k percepci je sluchové hledisko (*point-of-audition*) opět spjato s Janou:

Jana [komentář]: „Tu noc ve svém novém domově jsem spala klidně a tvrdě. Jednou jsem se probudila a slyšela, jak odbíjejí hodiny.“

Zvukový efekt: dvakrát odbijí hodiny; vzdálené a s dozvukem.

Berta: velmi vzdálené chichotání s dozvukem, jehož hlasitost postupně narůstá.

Jana [komentář]: „Zaslechla jsem další zvuk. Možná jsem stále ještě napůl spala a snila. Připadalo mi, že odněkud z domu přichází tichý, zlý smích.“

Berta: tichý smích, který přejde do hlasitého výkřiku s menším dozvukem.

Ačkoli Janin hlas není v diegezi přítomen, pohybující se a měnící se zvuk Bertina smíchu – naznačující pohyb její postavy chodbou – jasně indikuje, že přichází z Janina sluchového hlediska v její ložnici. Cílem je potrápit posluchače přítomností takového strašného hlasu a utužit jeho vztah s postavou Jany a její narativní působností. Ve scéně, kdy Berta napadne Masona a Rochester Janu probudí, aby šla muži pomoci, afektovaný hlas šílené ženy přejímá další narativní funkci:

Jana [komentář]: „Následovala jsem pana Rochesteru do horního patra. Vstoupili jsme do prostorné místnosti a za ní byly otevřené dveře. Vyzářovalo z nich světlo a zevnitř vycházel hluboký zvuk, skoro jako když vrčí pes. Na židli uprostřed pokoje seděla mužská postava, schoulená a nehybná. Rochester k němu přiblížil svíci. Spatřila jsem, že je to ten cizinec Mason, muž, který se ukázal již dříve toho večera. Rukáv a košili měl na jedné straně nasáklé krví...“

Berta [během celého Janina vyprávění]: tiché hrdelní vrčení a vytí, jehož hlasitost se vytrvale stupňuje a postupně ztrácí na dozvuku.

Mason [během posledních dvou vět Janina vyprávění]: hysterické dýchání o narůstající hlasitosti.

Pozoruhodnost této scény spočívá v plynulém přechodu od vzdálených hlasů se silným dozvukem k bližším hlasům, který koresponduje s tím, jak se k nim Jana přibližuje. Ničméně, na rozdíl od řady rozhlasových pořadů, které by vyjádřily Janinu přítomnost prostřednictvím spojovacích znaků, jako jsou otevírání dveří či kroky, současná přítomnost komentáře a fatických diegetických zvuků působí tak, že zasazuje Janu do diegeze ještě dlouho předtím, než postavy pronesou jediné slovo. Plynulá souhra diegetických a nediegetických hlasů, jakož i několika úrovní diegetických prostorových charakteristik, tímto způsobem označuje a artikuluje jak přítomnost postavy, tak prostorové detaily. Právě tato vpravdě radiofonní zvuková estetika se rodí ve Wellesových dramatických

rozhlasových představeních a z jeho důrazu na složité vztahy mezi zvukovými prvky, pramenící z užití vyprávění ve formě komentáře.

Tuto rozhlasovou estetiku lze nakonec vystopovat i v celovečerních filmech – nejvýrazněji ve Wellesových vlastních filmech, zvláště pak v tom, jak užívá komentáře OBČAN KANE a DÁMA ZE ŠANGHAJE – a její vliv lze rovněž slyšet v boji, který se o filmovou zvukovou estetiku sváděl ve čtyřicátých letech. Asi nejlepším způsobem, jak to názorně demonstrovat, je srovnání rozhlasových adaptací *Jany Eyrové* s její filmovou adaptací z roku 1944, režírovanou Robertem Stevensonem. Filmová verze prošla zajímavým obdobím příprav, jehož prvními zdroji inspirace byly rozhlasové pořady *Mercury* a *Campbell*. Filmový producent David O. Selznick byl podobně jako Welles fanouškem gotických románů a fascinovala jej věrnost Wellesových adaptací. Při přípravách filmové verze nově vydaného románu *Mrtvá a živá* Daphne du Maurier v roce 1938 poslal Selznick Alfredu Hitchcockovi transkripci Wellesova rozhlasového pořadu z 9. prosince jako příklad věrné adaptace. V doprovodné poznámce Selznick upozorňuje na jedinečnou kvalitu pořadu a režisérovi říká:

Myslím, že [ten pořad] byl obzvlášť dobře načasovaný, jsou tam určité způsoby vyjadřování, na které bych byl rád, kdybyste se podíval. Konkrétně mám na mysli onu metodu částečného vyprávění příběhu v první osobě. To, pokud vím, zatím ve filmu nikdy užito nebylo – kromě zanedbatelného případu ve snímku [režiséra] Billa Howarda, natočeného před několika lety u Foxu pod názvem *Power and the Glory* [...]³⁰⁾

Selznick zakončil svůj krátký dopis poznámkou, že by film mohl přejmout styl komentáře jakožto prostředek vyprávění příběhu. Konečná verze filmu techniku komentáře vsutku využívá a je velmi věrná Wellesově rozhlasové hře, a tudíž románu, ale k tomu došlo až po překonání výrazného odporu ze strany Hitchcocka. Po výrazném úspěchu tohoto filmu se užívání filmového komentáře stalo rychle populárním a uplatňovalo se v celé řadě filmů, nejznatelněji pak v žánru filmu noir, ačkoli, a to je s podivem, takřka nikdy ve spojení s ženskou postavou.

Úspěch MRTVÉ A ŽIVÉ Selznicka následně přesvědčil o popularitě gotických románů a přivedl jej k adaptaci *Jany Eyrové*. Ačkoli neexistuje žádná dokumentace o přímém vlivu Wellesových rozhlasových verzí na filmovou adaptaci z roku 1944, důkazy poukazující

30) David O. Selznick, *Memo from David O. Selznick*. (Rudy Behlmer, ed.) New York : The Modern Library 2000, s. 283. Složitou flashbackovou strukturu a komentář voice-over ve filmu THE POWER AND THE GLORY – napsaném Prestonem Sturgesem a režírovaném Williamem Howardem v roce 1933 – filmoví historici často uvádějí jako jeden z hlavních vlivů na OBČANA KANE. Je paradoxní, že navzdory Wellesovým prohlášením, že film nikdy neviděl, se rozhlasoví ani filmoví historikové nikdy neobtěžovali tím, že by se zamysleli nad vlivem rozhlasu na narativní strukturu filmu. Sarah Kozloffová ve své vynikající knize *Invisible Storytellers* uvádí, že před rokem 1939 pouze čtyři filmy využívaly komentář vyprávěče (voice-over narration): FORGOTTEN COMMANDMENTS (1932), THE POWER AND THE GLORY (1933), FRANKENSTEINOVA NEVĚSTA (1935) a GOLD IS WHERE YOU FIND IT (1938). Nicméně, ani ona ve svém výzkumu nepřipisuje rozhlasu žádný vliv za explozi filmových vyprávění formou komentáře v roce 1939. Srov. Sarah Kozloff, *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley : University of California Press 1988.

k jejich vlivu jsou stejně jako v případě MRTVÉ A ŽIVÉ nesporné. JANA EYROVÁ byl započata jako Selznickův první projekt po MRTVÉ A ŽIVÉ a jeho vliv na ní se projevuje i v konečné verzi filmu. I když Selznick později z projektu vytvořil balíček a podstoupil jej studiu 20th Century-Fox,³¹⁾ jeho vklad otiskl do filmu nejen jeho styl, ale též styl Orsona Welles. Selznick dal podle Thomase Schatze svému poradci pro scénář Valu Lewtonovi za úkol posoudit potenciál převedení *Jany Eyrové* na filmové plátno, a to na základě zhodnocení Wellesovy rozhlasové adaptace pro *Campbell Playhouse* z roku 1940. Lewtonovi rozhlasová verze připadala

mnohem horší než jeho velmi dobré ztvárnění *Mrtvé a živé*. [...] Jak víte, *Mrtvá a živá* má svůj původ v *Janě Eyrové* a postava Rochestera přesně odpovídá postavě De Wintera. Welles hrál, jako by byl Hrbáčem z Notre Dame.³²⁾

Lewton i přes svůj negativní dojem z Wellesova projevu chválí „energii a jiskru“ Jany v podání Carrollové, což Selznickovi stačilo k tomu, aby si zajistil práva na román jakožto příští projekt pro Hitchcocka. Selznick navíc evidentně doufal, že blesk uhodí na stejné místo dvakrát, když v lednu 1941 najal k napsání scénáře Johna Housemana a spojil jej s ostrřeným scenáristou Robertem Stevensonem, aby scénář společně připravili.³³⁾ Houseman tvrdí, že práci na scénáři věnoval pět týdnů, než Selznick celý projekt prodal společnosti Fox, načež byl Houseman zproštěn svých povinností.³⁴⁾ To, že Selznick z filmu vytvořil balíček, neznamenal však pouze to, že si zajistil práva na scénář a následně jej prodal studiím; dohlížel na proces psaní scénáře a obsazování filmu a udržel si velkou kontrolu i poté, co se film ocitl v produkci společnosti Fox. Houseman v době své práce na scénáři Selznicka přesvědčil, že by měl Welles ve filmu napodobit svoji roli Edwarda Rochestera, a v prosinci roku 1942 Selznick s Wellesem při společném obědě projekt projednával.³⁵⁾ Selznick kromě toho, že do projektu zahrnul Wellese, naléhal na viceprezidenta studia Fox Williama Goetze, že autorem hudby by měl být stejně jako v případě rozhlasové verze Bernard Herrmann. Bernard Herrmann byl tedy dodatečně studiem 20th Century-Fox odlákán ze CBS, aby napsal hudbu k JANĚ EYROVÉ, a zůstal u tohoto studia zaměstnán po dobu následujících deseti let.³⁶⁾

Výsledný film představuje anomálii historických vlivů, která je výzvou pro úvahy o problému autorství. Původně vznikl v produkci Selznicka, první verzi (*treatment*) scénáře psali pro Hitchcocka Houseman a Stevenson a film nakonec režíroval Stevenson s dodatečným scenáristickým podílem Aldouse Huxleyho. Huxleyho úspěch jakožto autora, který předtím, v roce 1940, napsal adaptaci *Pýchy a předsudku* pro produkci MGM a v té době ještě nerealizovaný *treatment* podle *Madame Curie*, jej rozhodně v jeho adaptacích

31) D. O. Selznick, c. d., s. 322.

32) Cit. dle Thomas Schatz, *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. New York : Pantheon 1988, s. 328.

33) Tamtéž.

34) Tamtéž, s. 478.

35) D. O. Selznick, c. d., s. 348.

36) Graham Bruce, *Bernard Herrmann: Film Music and Narrative*. Ann Arbor : UMI Research Press 1985, s. 23.

nijak nezavazoval vůči původním dílům. Huxley se prý již dříve po skončení projekce němé filmové verze *Jany Eyrové* v roce 1916 nechal slyšet, že „Dějová osnova románu vzala úplně za své, [...] to ale samozřejmě není vůbec podstatné“.³⁷⁾

V dopise Eugenovi F. Saxtonovi z 2. listopadu 1939 Huxley o své verzi Austenové *Pýchy a předsudku* píše:

Prozatím stále pracuji na adaptaci *Pýchy a předsudku* – zvláštní práce jako křížovkářská skládáčka. Člověk se snaží udělat pro Jane Austenovou maximum; ale akt přetváření knihy do filmu musí nutně celý její charakter zásadně změnit. V každém filmu či hře je nejpodstatnější a primární příběh.³⁸⁾

Když tedy tolik důkazů vypovídá o tom, že za adaptací stála celá řada potenciálních autorů, kteří teoreticky mohli pozměnit jazyk a strukturu původního románu, zůstává otázka: „jak v tomto filmu vystopovat Wellesův vliv?“

Spojení mezi Wellesem a filmovou verzí *Jany Eyrové* z roku 1944 není novým tématem a ve skutečnosti se stalo jádrem argumentace textu Gardnera Campbella „The Presence of Orson Welles in Robert Stevenson's Jane Eyre“. Slibně nazvaný esej se opravdu snaží posoudit Wellesův vliv na tento film a – jak tvrdí jeho autor – to, jak

Wellesův podíl jakožto v titulcích neuvedeného prodcenta/spolurežiséra komplikuje zdánlivě jednoduché hollywoodské vyprávění a zajímavě a výrazným způsobem do něj opět vepisuje Janinu narativní autoritu.³⁹⁾

I když s Campbellovým názorem souhlasím, jeho argumentace je nepřesvědčivá, neboť v celém eseji zkoumá vizuální účinek Brontëové narativního „středního prostoru“ (*middle space*) – dramatického dvojího rámu mezi zobrazením v první a ve třetí osobě –, aniž by kdy vzal v úvahu funkci akustické sféry, a doložil tak své tvrzení. Film sice opravdu vykazuje podobnost s „vizuálními deformacemi“ a „hyperstylizovanou mizanscénou“ OBČANA KANEA a SKVĚLÝCH AMBERSONŮ,⁴⁰⁾ jeho vizuální styl je ale rušivě nekonzistentní, často nepříjemným stříhem přechází od celku k detailu či naopak. I když mezi Stevensonovým filmem a Wellesovou filmovou tvorbou existují některé vizuální podobnosti, vizuální styl JANY EYROVÉ lze snáz připsat experimentování s kontrastnějším svícením a expresionistickým pojednáním scény, které ve čtyřicátých letech probíhalo napříč celým průmyslem. Při podrobném pohledu film nevykazuje takřka žádnou podobnost ani se záběry o velké hloubce ostrosti Gregga Tolanda, známými z jeho spolupráce s Wellesem, ani s výpravou Vana Nesta Polglase, charakteristickou nepřirozeným zvýrazněním perspektivy. Dokonce ani scény ukazující Janino hledisko prostřednictvím záběrů přes rameno nejsou zdaleka tak komplikovaně strukturovány jako ty ve Wellesových filmech. Celkem vzato, detailní posouzení vizuálních kvalit Stevensonovy JANY EYROVÉ odhalí jen

37) Cit. dle Ian Hamilton, *Writers in Hollywood: 1915 – 1951*. New York : Carroll & Graff 1988, s. 135.

38) Tamtéž, s. 138.

39) Gardner Campbell, *The Presence of Orson Welles in Robert Stevenson's Jane Eyre (1944)*. *Literature Film Quarterly* 31, č. 1, 2003, s. 2.

40) Tamtéž, s. 5.

povrchní podobnosti s Wellesovými filmy, které při pečlivém přezkoumání neobstojí. Campbellova původní teze však kupodivu platí, a to navzdory nepřesvědčivosti jeho důkazů. JANA EYROVÁ skutečně nese stopy Wellesova vlivu, které do filmu vnáší Janinu aktivní narativní roli, nicméně tyto vlivy nepramení z přítomnosti Wellese jakožto herce, producenta a spolurežiséra, ale pramení z vlivu jeho rozhlasových her na strukturu filmu.

Ačkoli se Campbell zmiňuje o dvou ze tří⁴¹⁾ Wellesových rozhlasových adaptací *Jany Eyrové*, rozhlasové pořady ani nezkoumá, ani se nezamýšlí nad jejich vlivem nad rámec skutečnosti, že dokazují Wellesovu důvěrnou obeznámenost s románem.⁴²⁾ A, což je ještě závažnější, Campbell opomíjí i ony zjevné spojitosti mezi rozhlasovými pořady a filmovou verzí, jako například Selznickovo počáteční zkoumání rozhlasové transkripce (a předchozí využití Wellesovy verze MRTVÉ A ŽIVÉ), Housemanův podíl na scénáři a sotva přehlédnutelné obsazení Agnes Moreheadové a Erskina Sanforda z Mercury Theatre. Pomineme-li však tyto spojitosti, dokonce i zběžné porovnání obou verzí prokazuje vliv rozhlasových inscenací. Všimněme si kupříkladu začátku filmu. Stejně jako rozhlasová verze se i on svobodně odchyluje od románu, jenž začíná *in medias res*, a uchyluje se k Janině vypravěčskému komentáři popisujícímu její životní situace. Díky jakémusi smělému aktu filmové parafráze neslyšíme pouze komentář Jany jakožto vypravěčky, ale vidíme přitom i detailní záběr na knihu ostentativně nazvanou *Jana Eyrová*, kde „Kapitola jedna“ začíná slovy:

Jana [komentář]: „Jmenuji se Jana Eyrová. Narodila jsem se v roce 1820, který byl v Anglii krutou dobou změn. Zdálo se, že záleží pouze na penězích a společenském postavení. Dobročinnost byla jen chladné a nepříjemné slovo. Náboženství také často neslo masku krutosti a bigotnosti. Nebylo zde místa pro chudé a neúspěšné. Neměla jsem tatínka ani maminku, bratry ani sestry. Jako dítě jsem žila u své tety, paní Reedové z Gatesheadu. Nepamatuji se, že by na mě kdy promlouvala laskavého slova. Když mi bylo deset, poslala mě do školy.“

Znějí-li tyto věty zvláště povědomě, není to kvůli jejich věrnosti literární předloze. Ve skutečnosti nic z této promluvy nepochází z románu, ale přinejmenším polovina je slovo od slova převzata z výše citované rozhlasové inscenace Wellese a Housemana.

Při pozorné analýze zjistíme, že kromě spojujících scén, které přináší nové repliky ve formě voice-over, jež plní deskriptivní funkci, kopíruje filmová verze bezmála všechny dialogy z rozhlasové inscenace. Dokonce ani v případě přidaného komentáře voice-over není Stevensonova verze vytvořena speciálně pro film, nýbrž téměř výhradně z promluv, které čerpá přímo z dialogů románu. Zajímavý rozdíl spočívá v tom, že na rozdíl od rozhlasových verzí film důsledně ohraničuje Janin komentář a pojímá jej odděleně od diegeze. Dosahuje toho prostřednictvím vizualizace textu „knihy“, kdy Jana pronáší slova viditelná na stránce.⁴³⁾ Vzniká tím distance mezi Janou vypravěčkou a Janou postavou,

41) Welles demonstroval životnost románu jako předlohy pro rozhlasové adaptace a vytvořil celkem tři rozhlasové inscenace *Jany Eyrové* – s Mercury Theatre on the Air (18. 9. 1938), Campbell Playhouse (31. 3. 1940) a Mercury Summer Theatre (28. 6. 1946).

42) G. Campbell, c. d., s. 3.

43) Paradoxem samozřejmě je, že dotýcnou „knihou“ vůbec není *Jana Eyrová* Charlotty Brontëové, ale studiová atrapa, obsahující text, jenž byl napsán pro scénář.

což je opak účinku, jehož docilují rozhlasové inscenace. Skutečnost, že film osciluje mezi nediegetickým komentářem a diegetickým dějem, místo aby komentář do diegetického děje aktivně zapojil – což je postup, který používá román i rozhlasová inscenace –, brzdí jakékoli možné aktivní zapojení vypravěčky. Redundance toho, že vidíme věty vyprávěcí souběžně se zvukovým komentářem, ruší jednu z funkcí komentáře, který v rozhlasové inscenaci uděloval Janě narativní působnost.

Jde jen o jeden příklad toho, jak lze napříč celým filmem vidět a slyšet určitou formu konfliktu mezi estetikou rozhlasu, přejatou z rozhlasových verzí Wellese/Housemana, a zavedenou praxí nahrávání a míchání filmového zvuku. Rick Altman ve svém textu „Sound Space“ ukazuje, že Hollywood byl ve třicátých letech místem „jurisdikčního boje“ mezi zvukem založeným na již existujících kódech reality – jako například zvukových systémů pro zesílení a reprodukci veřejných vystoupení (*public address system*), gramofonu, akustiky koncertních sálů – a potřebou nových kódů reality odpovídajících technologické specifičnosti zvukového filmu. Altman v průběhu třicátých let stopuje narůstající potřebu Hollywoodu upřednostňovat srozumitelnost dialogu před akustickou věrností původnímu promlouvajícímu subjektu.⁴⁴⁾ Byly tedy dovoleny i situace, kde si síla zvuku a vzdálenost viditelného zdroje od kamery navzájem odporovaly, pokud zůstal dialog na úrovni srozumitelnosti; jinými slovy, dialog byl slyšet jako přímý zvuk na konstantní rovině hlasitosti, s malým nebo nulovým dozvukem. Altman ukazuje, že se tento systém vyvinul jakožto prostředek zajišťující, že publikum nebude překvapováno a vyrušováno od příběhu nepříjemně působícími změnami v hlasitosti a dozvuku, jež by teoreticky odpovídaly změnám vzdálenosti zdroje od kamery. Proto Altman dochází k závěru, že

vytváření zvukové stopy s uniformní hlasitostí a dozvukem, která se vyhýbá jakémukoli pokusu o sladění síly zvuku se vzdáleností zdroje od kamery, koresponduje s četnými neviditelnými stříhovými postupy třicátých let a zapadá do celkové strategie skrývání kinematografického aparátu.⁴⁵⁾

Jediným odklonem od této diskurzivní strategie je vzácný případ, kdy má být hlas slyšen konkrétní postavou, neboli pojetí zvuku ze sluchového hlediska. Altman to nazývá

dokonalou interpelací,⁴⁶⁾ neboť nás vsazuje do vyprávění na samotném průniku dvou prostorů, kde samotný obraz není s to tyto dva prostory spojit, a tím nám dává pocit, že nad nimi máme kontrolu.⁴⁷⁾

Třebaže byl zvuk ze sluchového hlediska (*point-of-audition sound*) přijat do diskurzivního systému filmového zvukového označování, užíval se pouze poskrovnou, aby nerušil jednotu hlasitosti dialogových sekvencí.

44) Rick Altman, Sound Space. In: *Sound Theory/Sound Practice*. New York : Routledge 1992, s. 59.

45) Tamtéž, s. 61.

46) *Interpellation* – způsob, jak diskurs oslovuje svého adresáta a přiděluje mu určitou subjektivní pozici na základě své ideologie; pojem vypracovaný Louisem Althusserem.

47) R. Altman, Sound Space, s. 61.

Budeme-li uvažovat o těchto dvou modelech filmové akustické diskurzivity, můžeme si pro popis konzistentní hlasitosti dialogu napříč filmem vypůjčit od Altmana jeden poznatek: zvuk s nízkým dozvukem a s jednotnou intenzitou „je zvukem, který je vytvářen *pro mě*“.⁴⁸⁾ Pokud ale vezmeme v úvahu případ zvuku ze sluchového hlediska, jde ve skutečnosti o zvuk vytvářený *pro někoho jiného*: pro postavu, která poslouchá. Avšak v obraze dvojité diskurzivity je tento zvuk samozřejmě vyslovován *pro mě* prostřednictvím toho, že je vytvářen *pro někoho jiného*. Zvuky ze sluchového hlediska ve filmu jsou zvuky, které má slyšet divák, ale místo toho, aby posluchače stavěly do pasivní pozice – kdy tajně poslouchá zvuky a dialog – odkazují ke spolupřítomnosti posluchače a postavy jakožto aktivních naslouchajících. Na rozhlasových inscenacích – zvláště pak v případě Wellesových pořadů – je jedinečné to, že posluchač je vtahován do děje prostřednictvím stejného postupu, jakým je zvuk ze sluchového hlediska ve filmu. Altman to sice neříká, ale zvuk ze sluchového hlediska je přesně tím prostředkem, který byl přejat z rozhlasových inscenací, aby ve filmu sloužil jak narativním, tak dramatickým potřebám. Problém spočívá v tom, že ve filmu, kterému trvalo více než deset let, než se naučil hovořit hlasem bez dozvuku, vstoupily rozhlasové prostředky jako sluchového hledisko do přímého konfliktu s filmovými narativními kódy.

Altman při zkoumání OBČANA KANEA a jeho rozhlasové estetiky tvrdí, že v tomto filmu „obraz o velké hloubce ostrosti zpochybňuje samu identitu pečlivě propojeného vnímání obrazu a zvuku“, které bylo do té doby pro film typické.⁴⁹⁾ Třebaže si KANE opravdu vypůjčuje jisté diskurzivní postupy, které ve své analýze rozhlasových zvukových postupů popisuje Altman – jako například členění filmu na krátké narativní bloky, spojovací hraniční zvuky mezi těmito bloky a užití prostorových efektů coby přechodů –, větší část zvukové stopy postrádá prostorový realismus, jehož absence je zapotřebí k porozumění dialogu.⁵⁰⁾ Složitá narativní struktura filmu a rychlé přechody z jednoho narativního modu do jiného nicméně do značné míry těží z Wellesovy rozhlasové tvorby a estetických postupů, které se zrodily v pořadech serií *Mercury* a *Campbell*. Altmanův pohled na celkový vliv rozhlasové estetiky na vývoj filmového zvuku ale zůstává neurčitý, když říká, že „v rámci KANEA nelze v mnohosti rozličných modelů dosáhnout žádného rozřešení, rozpory mezi nimi se zde dostávají do popředí tak výrazně, jako v žádném jiném díle této doby“.⁵¹⁾ Nakonec, přestože byl OBČAN KANE vítán jako z hlediska zvuku jeden z nejnovátorstějších filmů – a často byl mylně oslavován pro svůj realismus –, Altman dochází k závěru, že „bezesporu platí, že KANEŮV rozhlasový zvuk, jak zde byl popsán, měl na hollywoodský film jen nepatrný vliv“.⁵²⁾ Je sice možná pravda, že zvuková estetika v OBČANU KANEŮVI měla na následující hollywoodské filmy jen minimální vliv, ale Altman přehlíží Wellesovy rozhlasové pořady a vliv jejich rozhlasové estetiky na film.

48) Tamtéž, s. 61 (zdůraznění původní). Pozn. red.: Altman odkazuje k sluchovému efektu přímého oslovení, dojmu, že zvuk byl vytvořen speciálně pro nás, který vzniká tím, že zvuk filmových dialogů je obvykle přímý (zvukové vlny se šíří od zdroje přímo k mikrofonu), konstantně hlasitý a bez dozvuku, podobně jako když k nám mluví člověk, který stojí blízko a obrací se přímo na nás.

49) R. A l t m a n, *Zvuk s velkou hloubkou ostrosti*, s. 31.

50) Tamtéž.

51) Tamtéž, s. 35.

52) Tamtéž, s. 36.

V JANĚ EYROVÉ se projevuje řada stejných jurisdikčních konfliktů jako v OBČANU KANEOVI, ovšem s tím rozdílem, že Stevensonova adaptace přichází tři roky po KANEOVĚ „kontroverzním případě“. Navzdory Campbellově názoru, že estetiku filmu ovlivňovala Wellesova přítomnost, lze spíše tvrdit, že estetický model, který byl v rozporu s hollywoodskou narativní strukturou, vycházel z rozhlasové inscenace jakožto dramatického intertextu. Ženský hlas v roli vypravěče, jakož i struktura překrývajících se narativních rejstříků a zvuk ze sluchového hlediska, jenž dává ženské postavě narativní působnost, odporují zavedeným pravidlům hollywoodské narativní a zvukové praxe. Film je proto víc než pouze jurisdikčním bojem dvou protikladných estetických forem, stává se místem ustavení ženské postavy jako aktivního činitele ve filmu. Tento aspekt je zde zvláště patrný vzhledem k rozporům mezi zavedenými vzájemnými vztahy zvuku a obrazu a snahou uceleněji integrovat zvuk ze sluchového hlediska do vyprávění. Konkrétně zejména přítomností vypravěčského komentáře dochází k narušení typické neutrálnosti zvukové stopy a k rodovému určení hlasu vypravěče jakožto ženského. To zpochybňuje předpoklad o nadvládě mužského pohledu ve filmu, jak jej popsala Laura Mulveyová, a otevírá možnost vytvoření prostoru pro aktivní ženskou postavu. Není ale divu, že většina těchto jurisdikčních konfliktů souvisí s pokusy ženský hlas ovládnout a umlčet jakéhokoli aktivního narativního činitele, který by z něj mohl vzejít.

Tyto aspekty je možné slyšet v rámci celé této filmové adaptace jako konflikt mezi wellesovskou rozhlasovou estetikou, kde jsou dialog a zvukové efekty pečlivě zaznamenány tak, aby si zachovaly prostorové vlastnosti, a zjevnou standardizací hlasitosti a dozvuku dialogů kvůli srozumitelnosti. Zvláštním výsledkem je, že ačkoli se filmu daří potlačit určité prvky rozhlasové estetiky, dané Housemanovým podílem na scénáři, nakonec se uchyluje k řadě postupů, které jsou více rozhlasové než filmové. Zejména standardizací hlasitosti a dozvuku dialogů umožňuje naprostý nesoulad mezi hlasitostí zvuku a vzdáleností viditelného zdroje od kamery. V průběhu filmu dochází k častým střihům mezi extrémními velikostmi záběru, dokonce z velkých celků na detaily, a to bez odpovídající změny hlasitosti zvuku. Ačkoli se ve filmu čtyřicátých let jedná o standardní postup, jak dříve upozornil Altman, měla uniformizace dialogu reciproční efekt v tom, že dala hercům svobodu mluvit v široké škále hlasů – od šepotu ke křiku –, aniž by tím utrpěla jasná srozumitelnost pro publikum. To, jak film zcela upouští od jednoty hlasitosti zvuku a velikosti záběru, dává hlasovému výrazu širokou paletu divadelních dramatických rovin, což je postup, kterému se většina dřívějších příkladů filmového dialogu vyhýbala. Této konstantní hlasitosti nebylo navíc dosaženo technikou *close miking* (snímání mikrofonem z blízka) přímo na scéně, ale smyčkováním (*looping*), neboli postsynchron (*dubbing*) během postprodukce. Lze-li někde slyšet Wellesův vliv, pak zcela jistě v této praxi, kterou ve velkém rozsahu využíval v celém OBČANU KANEOVI i SKVĚÝCH AMBERSONECH. JANA EYROVÁ ve skutečnosti podobně jako Wellesovy filmy patří k těm několika málo snímkům, které ve čtyřicátých letech v takovém rozsahu využívají smyčkování, a to ne kvůli nízké kvalitě zvukových nahrávek přímo při natáčení, jak by se dalo očekávat, ale proto, aby dosáhly větší kontroly nad hlasy ve fázi postprodukce. Výsledkem je, že zde často vládne napětí mezi scénami, které využívají dialogu k rozvíjení příběhu, a scénami, které se opírají o zvukové efekty. Důvodem je, že smyčkové postsynchronování vytváří velmi odlišný estetický účinek než blízke snímání na mikrofon přímo na scéně.

Blízké snímání na mikrofon stále využívá vzdálenosti tří až pěti stop (90 až 150 cm) mezi hovořícím subjektem a mikrofonem. Při postsynchronování smyček ale mohou být věty vyslovovány přímo do mikrofonu, což umožňuje, aby byl slyšet i tichý šepot a tlumené tóny. Obecně to není kýžený efekt postsynchronizace a zvukaři zpravidla přidávali dozvuk, nebo nutili herce hovořit z větší vzdálenosti od mikrofonu. V případě JANY EYROVÉ ale dialogový postsynchron dává filmu intimní zvukovou atmosféru (*soundscape*), která se více podobá rozhlasu, takže samotné obrazy působí dojmem prvků dodatečně připojených ke zvuku.

Absence prostorového zabarvení zvuku v postsynchronizovaném dialogu navíc ostře kontrastuje se scénami, které obsahují živé zvukové efekty. Příkladem toho budiž již zmiňovaná scéna Bertina útoku na Masona. Místo aby film jednoduše dával publiku útok slyšet, posiluje se zde Janino hledisko tím, že ji vidíme, jak vykukuje oknem, aby viděla zápasící stíny Berty a Masona. Ačkoli scéna i při zakrytí zvukových zdrojů působí evokativně, přesto výrazně využívá vizuální konvenci záběru přes rameno a reakci publika navíc umocňuje Herrmannova bouřlivá hudba. Můžeme zde sledovat, jak vizuální detaily a filmová hudba získávají přednost před jakýmkoli smyslem pro zvukový realismus či zvuk ze sluchového hlediska. Následující sekvence, v níž se probouzejí hosté a přecházejí chodbou, je však naplněna realistickým dozvukem a zvuk získává prostorové kvality, které odpovídají Janině sluchovému hledisku, situovanému mimo obraz. Této techniky se užívá v celém filmu, zvláště tam, kde se dialog objevuje současně s diegetickými zvukovými efekty a kde je přítomno více postav než jen Jana a Rochester. Cílem je dodat skupinovým scénám zvukový realismus, který kontrastuje se snovou absencí zvukových atmosfér prostředí, projevující se ve scénách dialogových výměn mezi Rochesterem a Janou. Diskurzivním záměrem je vytvořit pocit intimity mezi těmito dvěma postavami, který sdílejí jen ony a publikum, a proto dochází k záměrnému odlišení scén s realistickou prostorovou akustikou od těch, které realismus zcela postrádají. Ve Stevensonově filmu tak slyšíme celkově více rozhlasové zvukové estetiky nežli v přesně ovládaných, ale konzervativních zvukových postupech Wellesova filmu.

Tím ovšem nechceme tvrdit, že Stevensonova JANA EYROVÁ je nějakým revolučním či výsoce vlivným textem v dějinách vývoje hollywoodského zvuku. Představuje spíše stejně jako mnoho dalších filmů z této doby hraniční text, protkaný rozpory, vzniklými z toho, jak se hollywoodští praktici a technici snažili vyřešit jurisdikční konflikty. Můžeme ale pozorovat, že v rámci těchto konfliktů jde o mnohem víc než jen o upřednostňování jednoho reprezentačního systému před jiným. Zejména v případě oslovení v první osobě, které používal ve svých rozhlasových pořadech Welles, a v jeho zálibě v adaptacích literatury, jež se obecně obracela k ženskému publiku, došlo ke zrodu rozhlasové estetiky, která zmocňovala ženský hlas a prostřednictvím vyprávěčského komentáře přiznávala ženským postavám aktivní narativní funkci. Ačkoli brzy dochází k převzetí této techniky komentáře z rozhlasových pořadů a k jejímu zapojení do filmu, ženský hlas je rychle umlčen a komentář se v případě filmů noir z druhé poloviny čtyřicátých let mění z ženského na téměř výlučně mužský.

Sama tato skutečnost poukazuje na značné množství práce, kterou je stále třeba vykonat na poli výzkumu vlivu rozhlasové hry na filmová vyprávění, a to zejména v souvislosti s funkcí voice-over komentáře ve filmech noir. Vznikly sice již některé průkopnické studie,

zkoumající funkci ženského hlasu v hollywoodském filmu, zejména ty z pera Kaji Silvermanové a Amy Lawrencové,⁵³⁾ minimum z těchto textů ale zkoumá rozhlas a rozhlasové inscenace jakožto intertexty pro filmové adaptace. Pouze Allison McCrackenová ve své kapitole o rozhlasové sérii *Suspense*⁵⁴⁾ zahájila práci, jež je nezbytná pro výzkum souvislostí mezi rozhlasovou estetikou a funkcí ženského hlasu ve filmu. I ona se zaměřuje na problém toho, jak jsou ženské hlasy ve filmu systematicky umlčovány a jak se komentář voice-over stává takřka výhradně mužskou výsadou.

K tomu, abychom plně prozkoumali vliv rozhlasových inscenací na filmová vyprávění, je zapotřebí historiografických projektů, které vezmou v úvahu současně rozhlas a film jakožto paralelní a vzájemně provázaná média, které mají každé vlastní estetický systém, ale snadno si jedno od druhého vypůjčují užitečné techniky. Nakonec to tedy nebyl ani tak vliv Wellesova průkopnického filmového díla, co zásadně poznamenalo další vývoj filmu, ale spíše narativní a estetické experimenty jeho rozhlasových pořadů: za prvé rozvoj vyprávěčského komentáře v první osobě jakožto narativního postupu a za druhé vliv jeho rozhlasové estetiky a používání zvuku ze sluchového hlediska. Dějiny tohoto vlivu lze slyšet v rychlém přijetí postupů filmového komentáře, jež nastupuje s počátkem čtyřicátých let, obecně však není bráno na zřetel, nakolik film systematicky proměnil rodové založení komentářů v téměř bezvýhradně mužských komentářích filmů noir. Badatelé na poli filmového zvuku tedy musí přeorientovat svoji pozornost na rozhlasová dramata z druhé poloviny třicátých let, aby slyšeli ozvěny vlivu rozhlasu na film a historické dozvuky vzájemně provázaného vývoje jejich stylů.

Přeložil Jakub Kučera

Přeloženo z anglického originálu:

Jay Beck, "The Narrator Has Your Ear:" Orson Welles, Jane Eyre, and the Cinematic Influence of Radio Aesthetics.

(Článek byl napsán pro *Iluminaci*.)

Jana Eyrová

(Jane Eyre)

20th Century-Fox Film Corporation, USA 1944

Režie: Robert Stevenson. **Scénář:** John Houseman, Aldous Huxley, Henry Koster, Robert Stevenson. **Kamera:** George Barnes. **Střih:** Walter Thompson. **Hudba:** Bernard Hermann. **Zvuk:** W. D. Flick, Roger Heman.

Hrají: Orson Welles (Edward Rochester), Joan Fontaine (Jana Eyrová), John Sutton (Dr. Rivers), Henry Daniell (Henry Brocklehurst), Agnes Moorehead (paní Reedová)

53) Viz Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington : Indiana University Press 1988; Amy Lawrence, *Echo and Narcissus: Women's Voices in Classical Hollywood Cinema*. Berkeley : University of California Press 1991.

54) Allison McCracken, Scary Women and Scarred Men. In: Michele Hilmes – Jason Loviglio (eds.), *Radio Reader: Essays in the Cultural History of Radio*. New York : Routledge 2002, s. 83–207.

Další citované filmy:

Dáma ze Šanghaje (The Lady from Shanghai; Orson Welles, 1947), *Forgotten Commandments* (Louis J. Gasnier, 1932), *Frankensteinova nevěsta* (Bride of Frankenstein; James Whale, 1935), *The Glass Key* (Stuart Heisler, 1942), *Gold Is Where You Find It* (Michael Curtiz, 1938), *Jane Eyre* (Christy Cabanne, 1934), *Madame Curie* (Mervyn LeRoy, 1943), *Mrtvá a živá* (Rebecca; Alfred Hitchcock, 1940), *Občan Kane* (Citizen Kane; Orson Welles, 1941), *The Power and the Glory* (William K. Howard, 1933), *Pride and prejudice* (Robert Z. Leonard, 1940), *Skvělí Ambersonové* (The Magnificent Ambersons; Orson Welles, 1942)

Poznámka o autorovi:

Jay Beck je odborným asistentem v oboru Rozhlas-TV-Film na katedře Communication Department při DePaul University v Chicagu. Své texty publikoval v časopisech *Southern Review*, *Iris*, *Torre De Papel*, *The Journal of Popular Film & Television*, *The Moving Image*, *Kino-Ikon* a je koeditorem nedávno vydané antologie věnované filmovému zvuku *Lowering the Boom: New Essays on the Theory and History of Film Sound*. Společně s Vincentem Rodriguezem Ortegu v současné době editorsky připravuje antologii textů o současném španělském filmu a žánrech *Contemporary Spanish Cinema and Genre*. Za svoji disertaci s názvem *A Quiet Revolution: Changes in American Film Sound Practices, 1967 – 1979* získal v roce 2004 ocenění Society for Cinema and Media Studies Dissertation Award.

S U M M A R Y

“THE NARRATOR HAS YOUR EAR”

*Orson Welles, Jane Eyre,
and the Cinematic Influence of Radio Aesthetics*

Jay Beck

Orson Welles's *Mercury Theatre on the Air* and *Campbell Playhouse* were responsible for bringing innovative radio adaptations of classical literature to American audiences during the formative years for radio drama from 1938 to 1942, and several of these adaptations subsequently were made into motion pictures from 1939 to 1944. But what is generally elided in most cinematic histories is the significance of the radio broadcasts as intertexts for understanding the process of adaptation. This essay corrects that absence by analyzing Welles's early radio broadcasts of *Jane Eyre* and measuring the choices made in their adaptations against those used in the 1944 film version directed by Robert Stevenson. Specifically, the radioplays were an ideal format for exploring the careful structuring of voice, sound, and music relations that would later become an influential earmark of Welles's films from the 1940s. "The Narrator Has Your Ear" makes the claim that the groundbreaking narrative and aesthetic experiments of Welles's radio broadcasts provided the template for the development of both first person voice-over narration and the use of point-of-audition sound in cinema.

Článek

ZA KOMPARATIVNÍ HISTORIOGRAFIÍ

*Rozhlas, film a gramofon
v meziválečné Británii, Německu a Francii*

Charles O'Brien

Filmoví historici se obecně shodují v tom, že film se v první polovině třicátých let průmyslově a esteticky rozvíjel v závislosti na dalších médiích elektrického zvuku. Obecně ale zůstává výzkum interakce zvukového filmu s ostatními médii stále v plenkách. Často se předpokládá, že elektrický zvuk měl na film i na hudbu homogenizující vliv, jak je patrné z obecných mezinárodních trendů tohoto období. S ohledem na technickou a estetickou standardizaci filmu během třicátých let se ale věnuje málo pozornosti národním rozdílům ve filmovém stylu či podmínkám pro vznik takových rozdílů, daných konfiguracemi elektrických médií v jednotlivých národních státech. Komparativní analýza národních mediálních systémů, nabízející alternativu k zavedené tezi o kulturní homogenizaci, může dovolit přesnější a diferencovanější posouzení trendů filmové stylu v tomto období. V následujícím textu provedu první kroky takové analýzy tím, že nastíním za prvé způsoby vzájemné interakce rozhlasu a elektrického gramofonu v Británii, Francii a Německu během první poloviny třicátých let a za druhé vliv těchto interakcí na filmový styl. Svůj text uzavřu několika poznámkami o tom, jak může výzkum nadnárodních trendů filmového stylu těžit z průzkumu národních rozhlasových systémů.

Ústřední pozice rozhlasu na mediálním poli počátku třicátých let

Rozhlas se v Evropě utvářel jako státem řízené médium, často ve vědomé opozici ke komerčnímu vysílání, které se uplatňovalo ve Spojených státech. Ve většině evropských zemí včetně Francie a Německa – a v záměrném kontrastu ke Spojeným státům – bylo rozhlasové vysílání spravováno jakožto veřejná instituce a podřízeno kontrole stejných ministerstev, v jejichž kompetenci byly poštovní služby a telegraf.¹⁾ Vysílání se ale

1) O záměru rozhlasových správců v Evropě vyhnout se americké komercializaci rozhlasu viz Asa Briggs – Peter Burke, *A Social History of the Media: from Gutenberg to the Internet*. Cambridge : Polity 2002,

od starších médií lišilo v tom, že s sebou přinášelo specifické otázky bezpečnosti. Telegraf, telefon a poštovní doručování vždy představovaly formy komunikace z jednoho bodu do druhého (*point-to-point*), kterou mohly národní vlády kontrolovat a jinak usměrňovat. Rozhlasové vysílání ale nabídlo programy širokému, neviditelnému obecenstvu, a tak postavilo národní vlády před problém, jak dohlížet na příjemce a potenciální vysílatele rozhlasových signálů. Obtížnost kontroly rozhlasové recepce nastolila otázky bezpečnosti, které měly své historické kořeny v počátcích vysílání za první světové války, kdy německé vysílače šířily do sousedních zemí válečnou propagandu. Stát sice mohl dohlížet na vysílače provozované na jeho území – například zahájením politiky upřednostňující kabelové sítě před jednotlivými nezávislými stanicemi – sotva ale mohl bránit svým občanům v příjmu signálů ze zahraničních stanic.

Mimořádná schopnost rozhlasu překonávat geografii skutečného světa tak vyvolávala nadšení i obavy. Skutečnost, že tato technologie dávala možnost pohrdat národními hranicemi, podnítila v roce 1925 založení Mezinárodní rozhlasové unie (International Union of Broadcasting), jejíž představitelé se následujícího roku sešli v Ženevě, aby éter rozdělili podle národního klíče přidělením určitých frekvencí určitým zemím. Unie ženevskou dohodu aktualizovala na svém sjezdu v Praze v roce 1929, když v kontinentální Evropě stoupl počet vlastníků rozhlasových přijímačů a zvýšil se i počet hodin rozhlasového vysílání za týden, stejně jako výkon vysílačů. Potenciál rozhlasu překračovat hranice vyvolal administrativní snahy regulovat rozšiřování rozhlasových přijímačů jakožto běžné domácí technologie. V řadě evropských zemí se například zavedením vysokých koncesionářských poplatků omezoval přístup pracující třídy k této nové technologii.

Británie: rozhlasové vysílání a ohrožení národních hranic

Z poslechu rozhlasu se nicméně stala v Evropě během počátku třicátých let oblíbená kratochvíle. V roce 1932 již bylo v Evropě v provozu kolem 250 rozhlasových stanic, což znamenalo od poloviny dvacátých let až pětinasobný nárůst.²⁾ Neodmyslitelnou součástí rozhlasové kultury v mnoha evropských zemích se navíc stal zvyk poslouchat zahraniční rozhlasové stanice.³⁾ Příklad nabízí Británie, kde bylo užívání rozhlasu intenzivní a kde rozhlasoví posluchači běžně ladili na kontinentální rozhlasová vysílání. V roce 1931 se Británie podle měření International Broadcasting Union svým počtem sedmdesát sedm a půl rozhlasových koncesí na tisíc obyvatel umístila na třetí nejvyšší příčce z dvaceti sledovaných evropských zemí.⁴⁾ Přijímat zahraniční signál Británii umožňovala

s. 219–223; viz také Peter Jelavich, *Berlin Alexanderplatz: Radio, Film, and the Death of Weimar Culture*. Berkeley – Los Angeles : University of California Press 2006, s. 38–42.

2) Tato čísla viz Cécile Médél, *Histoire de la radio des années trentes*. Paris : Anthropos/INA 1994, s. 29.

3) Více o popularitě zahraničních pořadů ve Francii viz tamtéž.

4) Zpráva International Broadcasting Union (I.B.U.) odkazuje k údajům vyhodnoceným na konci prosince roku 1930. Na vrcholu se ocitlo Dánsko s počtem 119,5 licence; následovala Švédsko, velmi těsně před

její globální telegrafní síť, největší a nejdůmyslnější z kabelových sítí na světě.⁵⁾ Telekomunikační systém Británie zajišťoval globální trh pro britské pořady, ale také usnadňoval propojení mezi B.B.C. a rozhlasovými vysílací v různých zemích severní a střední Evropy. V roce 1928 začali posluchači B.B.C. přijímat experimentální vysílání z Belgie a Německa, přenášené do Británie prostřednictvím telegrafního a telefonního kabelového vedení. Kromě významných kulturních relací, jako byly koncerty na každoročním Mozartově festivalu v Salzburgu, poprvé vysílané v srpnu roku 1930, byly do Británie pomocí kabelů přenášeny rovněž evropské politické proslovy a sportovní události, které byly posléze prostřednictvím radiovysílání šířeny do britských domácností.⁶⁾

Zpráva z prosince roku 1930 v londýnském měsíčníku *The Gramophone* popisuje „příjem ‚zahraničních‘ stanic“ jako „jeden z hlavních půvabů, které skýtá vlastnictví bezdrátového přijímače“ v Británii.⁷⁾ „Chceme-li zakoupit přijímač a navštívíme obchod s radiopotřebami, zjistíme, že jako jeden z důvodů ke koupi je vždy zdůrazňována možnost přijímat ‚zahraniční‘ stanice.“ O možnostech přijímat v Británii zahraniční rozhlas si lze udělat představu z jedné publikace B.B.C. z roku 1931, uvádějící seznam sto třiceti zahraničních stanic, včetně několika ze Spojených států, dostupných v Londýně pro domácí rozhlasové přijímače.⁸⁾

Příjem zahraničních rozhlasových programů pomáhal v Británii v letech 1929 až 1933 rozvíjet pozoruhodně kosmopolitní hudební kulturu, a to v období, kdy se v Evropě zaváděl zvukový film, což v Británii posílilo trh s filmy, které čerpaly z kontinentálních hudebních žánrů a vystupovaly v nich kontinentální hvězdy z hudebních nahrávek. Obzvláště důležité byly pro film populární písně. B.B.C. se zdráhala vysílat populární hudbu a nabízela ji pouze v omezené míře, ale britští posluchači ji mohli slyšet v pestré nabídce a v mnoha jazycích díky zahraničnímu vysílání.⁹⁾ Britští rozhlasoví posluchači a spotřebitelé kupující gramodesky dobře znali vrcholné americké umělce typu Paula Whitmana, stejně jako významné kontinentální hvězdy jako například německou pěveckou skupinu Comedian Harmonists, německý taneční orchestr Marka Webera či operní tenory Jana Kiepuru a Josefa Schmidta. Popularita těchto osobností v Anglii vedla k tomu, že v Británii šly na odbyt filmy zahraničních produkcí, ve kterých se tyto

Británie s počtem 78,99 licencí. Československo se umístilo jako jedenácté s 21,89 rozhlasovými licencemi na tisíc obyvatel. Zpráva je shrnuta in: European Licence Systems. *The B.B.C. Year-Book*, 1932. London: British Broadcasting Corporation 1932, s. 36. Mezi dvaceti sledovanými zeměmi nebyla zařazena Francie.

- 5) O hegemonické roli Británie na poli telekomunikace během meziválečných let viz Peter Huggill, *Global Communications since 1844: Geopolitics and Technology*. Baltimore – London: Johns Hopkins University Press 1999, zejm. s. 25–51.
- 6) Viz International Relays. *The B.B.C. Yearbook*, 1931. London: B.B.C. 1931, s. 397–402. Mapy zobrazující kabelové linky využívané pro vysílací přenosové stanice mezi Británií a kontinentální Evropou lze nalézt in: *Radio Times* 25, 27. 12. 1929, č. 326, s. 922; a *Radio Times* 26, 31. 1. 1930, č. 331, s. 262.
- 7) J. F. Broughton P o r t e, The Craze for Foreign Stations. *The Gramophone* 1930, č. 91 (prosinec), s. 374.
- 8) Viz reklamu na „World-Radio Station Identification Panels Booklet“ společnosti B.B.C. In: *The B.B.C. Yearbook*, 1931. London: B.B.C. 1931, s. 11.
- 9) O tom, jak se v Anglii vysílaly písně v jiných jazycích než v angličtině, viz Songs in a Foreign Language. *The B.B.C. Yearbook*, 1932. London: B.B.C. 1932, s. 135–136. O tom, jak B.B.C. upřednostňovala klasičtější hudbu, viz A. B r i g g s – P. B u r k e, c. d., s. 219–223.

hvězdy objevovaly. Kiepora například vystupoval ve zvláštních verzích německých filmů vyrobených pro britský trh, jako byly tituly *Tell Me Tonight* (1932), anglickojazyčná verze snímku *Das Lied einer Nacht*. Film *Tell Me Tonight*, který byl natočen především v ateliérovém komplexu Ufa v Neubabelsbergu, se v Británii v roce 1932 umístil mezi největšími kasovními trháky a podle filmového badatele Johna Sedgwicka se stal jednou z „nejoblíbenějších britských operet“ třicátých let.¹⁰⁾

Německo: politika a cenzura

Rychlý rozvoj rozhlasu v Německu během dvacátých let byl umožněn válečnými výzkumy sdělovací techniky, které podnikly velké elektrotechnické společnosti Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft (A.E.G.) a Siemens-Halske. Po válce byly nové technologie elektrického zvuku poskytnuty k mírovému využití, zejména na novém poli rozhlasového vysílání a brzy poté i zvukového filmu, který v Německu zažil svůj rozkvět na počátku třicátých let, kdy se německý filmový průmysl stal hlavním rivalem Hollywoodu na světovém filmovém trhu.

Rozhlasové vysílání v Německu bylo předmětem politických sporů již od okamžiku, kdy bylo na počátku dvacátých let zahájeno, a rozhlasové pořady byly od začátku podřízeny formálním mechanismům politického dozoru.¹¹⁾ Ale Němci rozhlasové přijímače a koncese hromadně kupovali i navzdory přísně intelektuální povaze velké části německých rozhlasových pořadů a vysoké ceně vládou stanovených koncesionářských poplatků. V roce 1932 již bylo v Německu vydáno kolem čtyř milionů rozhlasových koncesí – více než v jakékoli jiné zemi s výjimkou Británie.¹²⁾ Rozrůstání rozhlasového posluchačstva provázela sílící centralizace německého rozhlasového systému. Hlavní rozhlasová vysílací společnost Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (R.R.G.) zahájila svoji činnost jako deset samostatných společností, z nichž každá zodpovídala za své vlastní pořady. V roce 1932 byly již tyto stanice propojeny prostřednictvím telefonních a telegrafních linek, čímž se vytvořila infrastruktura pro celonárodní systém s centralizovanými programy a cenzurou.¹³⁾ Když v lednu 1933 převzali v Německu moc nacisté, dokončili proces znárodnění rozhlasu a zaměřili své prvotní úsilí na cenzuru rozhlasu, který byl považován za politicky nejvýznamnější z národních médií.

Technická pokročilost německého rozhlasu, jakož i jeho vytříbené umělecky zaměřené pořady vytvářely v Německu významné podmínky pro tvorbu zvukových filmů. Pro estetikou zvukového filmu byly obzvláště důležité experimenty na poli rozhlasové hry, které se

10) J. Sedgwick, *Popular Filmgoing in 1930s Britain: A Choice of Pleasures*. Exeter : University of Exeter Press 2000, s. 165. Sedgwickovo zhodnocení britské popularity snímku *TELL ME TONIGHT* se opírá o důmyslný statistický algoritmus, který v tabulce vyhodnocuje mj. počet týdnů, udávající doby uvádění nejručnějších filmů v četných britských kinech v Londýně a v přilehlých oblastech během období 1932 až 1938.

11) Na téma politické kontroly rozhlasu ve výmarském Německu viz P. Jelavich, c. d., s. 36–125.

12) Viz přehled evropských zemí sestavený svazem I.B.U. a stručně uvedený in: *European License Systems. The B.B.C. Yearbook, 1932*, s. 35–37.

13) Viz D. H. Giesecke, *Broadcasting in Germany. The B.B.C. Yearbook, 1932*, s. 50–54.

v Německu na konci dvacátých let držely na mimořádně pokročilé úrovni. Stanice typu Radio Frankfurt pověřovaly zakázkami vrcholné hudební a divadelní umělce země, z nichž mnoho mělo zájem vytvořit „*funkeigene*“ hudbu či drama – rozhlasově specifické relace, vzniklé s ohledem na zvláštní technické a estetické možnosti i omezení rozhlasového vysílání.¹⁴⁾ Když v roce 1929 Ufa a další německé filmové společnosti začaly budovat filmová studia na výrobu zvukových filmů, najímaly technický a umělecký personál s profesní zkušeností z rozhlasu. Byly mezi nimi například i Max Ophüls a Billy Wilder, kteří předtím, než vstoupili do služeb filmového průmyslu, oba psali pro rozhlas. Další technickou provázanost rozhlas/film zajišťovala skutečnost, že německý filmový průmysl využíval spíše optický zvukový záznam na filmu (*sound-on-film*) než záznam na deskách (*sound-on-disc*), čímž se pro německou filmovou praxi snižoval význam nahrávacích norem gramofonového průmyslu, spjatých s výrobou desek. Je proto nasnadě, že – jak tvrdí filmový historik Wolfgang Mühl-Benninghaus¹⁵⁾ – určující estetický model pro styl zvukového filmu v Německu poskytoval rozhlas.

Exemplární je zde míra, v jaké se k výrobě zvukového filmu v Německu přistupovalo způsobem podobným rozhlasovému dramatu, kdy se zvuková stopa pojímala nikoli jako záznam, ale jako konstrukce, montáž jednotlivých záběrů a dílčích stop, uspořádávaných a přeuspořádávaných s ohledem na estetický záměr. Příklon k modulární technice zvuk/obraz se v dějinách německého zvukového filmu projevil již záhy, předtím, než byly dostupné vícestopé zvukové systémy umožňující industrializaci modularity.¹⁶⁾ V Německu dokonce i filmy, jejichž obrazy byly zaznamenány současně se zvukem, vykazovaly jistou rozhlasovou estetiku montáže. Typickým příkladem je slavná produkce Ufa MODRÝ ANDĚL (1930); hudba zde není do zvukové stopy začleněna v postprodukcii, což by bylo v této době příliš technicky problematické, nýbrž filmový štáb nahrával hudbu současně s obrazem. To představovalo ohromnou technickou výzvu v případě četných scén odehrávajících se v Lolíně šatně, během nichž je slyšet kabaretní hudba Friedricha Hollaendera. Aby hlasitost hudby vzrostla a klesla přesně ve chvílích, kdy se otevrou a zavrou dveře šatny, museli hudebníci stojící během natáčení této scény mimo obraz začít a přestat hrát vždy přesně v okamžiku, kdy do šatny vstupovali nebo z ní vycházeli různí Lolini milenci nebo spolupracovníci.¹⁷⁾ V MODRÉM ANDĚLOVI je tak slyšet přímý (kontaktní) zvuk, tj. zvuk, který byl zaznamenán současně s obrazem, avšak způsobem, využívajícím estetických možností spojených nikoli s hudebními nahrávkami, nýbrž s rozhlasovou hrou.

14) O německých experimentech s rozhlasově specifickou (*radio-specific*) hudbou viz Christopher Hailey, *Rethinking Sound: Music and Radio in Weimar Germany*. In: Bryan Gilliam (ed.), *Musical Performance in Weimar Germany*. Cambridge – New York: Cambridge University Press 1994, s. 13–36.

15) Viz W. Mühl-Benninghaus, *Das Ringen um den Tonfilm: Strategien der Electro- und der Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren*. Düsseldorf: Droste 1999.

16) Termínem „modulární technika zvuk/obraz“ O'Brien označuje „stavebnicový“ postup montážního sestavování zvukové stopy jako umělého konstruktu složeného z oddělených, zaměnitelných komponentů, který je do značné míry nezávislý na záznamu obrazu (pozn. red.).

17) O technické složitosti vytváření zvukového obrazu v MODRÉM ANDĚLOVI pojednává Don Fairservice, *Film Editing: History, Theory and Practice*. Manchester – New York: Manchester University Press 2001, s. 236–239.

Francie jakožto výjimka z rozhlasového trendu

Francouzská mediální situace na začátku třicátých let představuje pozoruhodnou výjimku ve vztahu k trendu dominance rozhlasu, který se projevoval v Německu, Velké Británii a ve Spojených státech. Rozhlasové vysílání se ve Francii vyvinulo relativně pozdě a stalo se celonárodním masovým médiem až v roce 1929, a to v měřítku mnohem menším než v Británii, Německu, Nizozemí a Spojených státech. Počet vlastníků rozhlasových přijímačů ve Francii byl v roce 1929 odhadnut časopisem *Radio-Magazine* na zhruba šest set tisíc, zatímco podobné odhady týkající se Německa v tomto roce dospěly k přibližnému počtu dvou milionů čtyři sta tisíc.¹⁸⁾ Tento rozdíl v počtech vlastníků rozhlasových přijímačů přetrval i na počátku třicátých let, kdy údaje dostupné pro rok 1932 taktéž ukazují poměr čtyři ku jedné, neboť počet vlastníků vystoupal ve Francii na jeden milion a v Německo dosáhl počtu 4,3 milionu.¹⁹⁾ Čtyřnásobný rozdíl je přitom v rozporu s podobnou velikostí filmového průmyslu v těchto dvou zemích. Statistika kin v zemích celého světa, vypracovaná pro ministerstvo průmyslu a obchodu USA, ukazuje, že ve Francii bylo v roce 1931 s populací 40 milionů obyvatel 3300 kin, z nichž 1450 bylo ozvučeno, zatímco Německo s populací 64 milionů mělo 5057 kin, z nichž zvukovou aparaturu mělo 2500.²⁰⁾ Celkově tedy mělo Německo v porovnání s Francií méně než dvojnásobek zvukových kin, ale čtyřnásobek rozhlasových přijímačů.²¹⁾

Kromě nízkého počtu vlastníků rozhlasových přijímačů ve Francii byl relativně slabý i výkon francouzských vysílačů. Rozhlasový historik Christian Brochand uvádí, že francouzské vysílače se svým výkonem vyrovnaly stanicím v Německu a Británii až v roce 1934.²²⁾ Před tímto rokem francouzské rozhlasové vysílání dosahovalo pouze k posluchačům bydlícím poblíž vysílacích stanic. Vytvoření spolehlivých rozhlasových sítí vyžadovalo propojení stanic kabely, avšak meziměstská telefonní služba byla ve Francii relativně nerozvinutá, v důsledku čehož bylo spojení mnohem obtížnější a méně spolehlivé než v Británii či Německu. Modernizace francouzského telefonního systému začala až v roce 1930, kdy byla uzavřena smlouva se společností International Telephone and Telegraph, mezinárodní divizí společnosti Western Electric, o provedení automatizace

18) Tyto údaje týkající se Francie viz Christian Brochand, *Histoire générale de la radio et de la télévision en France*. Paris : Documentation française 1994. Počet 600 000 pro rok 1928 je uveden také in: Pierre Albert, France. *Encyclopedia of Radio*, 2. New York – London : Fitzroy Dearborn 2004, s. 615.

19) Srov. C. Brochand, c. d.

20) Tyto údaje viz James Trumbour, *Selling Hollywood to the World: U.S. and European Struggles for Mastery of the Global Film Industry, 1920 – 1950*. Cambridge : Cambridge University Press 2002, s. 5. V Anglii bylo z celkového počtu 4850 kin v roce 1931 na zvuk připraveno 4100. Spojené státy měly ve stejném roce dle odhadů 20 000 kin, z toho 13 500 ozvučených.

21) Rozhlasové údaje pro Německo viz Heinz Vollmann, *Rechtlichwirtschaftlich-soziologische Grundlagen der deutschen Rundfunkentwicklung*. Leipzig : Borna 1936 a rozebírány in Karl Christian Führer, A Medium of Modernity? Broadcasting in Weimar Germany, 1923 – 1932. *The Journal of Modern History* 69, 1997, č. 4 (prosinec), s. 731.

22) Srov. C. Brochand, c. d.

francouzského telefonního systému.²³⁾ Až do dokončení tohoto projektu narážel francouzský radioprůmysl na zásadní infrastrukturní překážku.

Francouzský rozhlasový trh dále omezoval zakládající národní rozhlasový zákon z 19. března 1928, který zakazoval zřizování nových stanic, a tím formalizoval stávající skladbu jedenácti státních a čtrnácti soukromých stanic. Namísto národního systému soustředěného na centrální instanci – jako B.B.C. v Anglii, R.R.G. v Německu nebo NBC a CBS ve Spojených státech – měla Francie na přelomu desetiletí „smíšený a vysoce regionalizovaný rozhlasový systém“.²⁴⁾ V důsledku toho zde na počátku třicátých let mělo rozhlasové vysílání podle odhadů pokrytí „asi o třetinu menší než v Německu nebo ve Velké Británii“.²⁵⁾ Rozhlas ve Francii se navíc nestal součástí běžného života v domácnostech a na pracovišti v takové míře jako v Německu a Británii. Francouzské rozhlasové stanice na počátku třicátých let vysílaly pouze po dobu dvou až pěti hodin denně, zejména o večerech a v neděli.²⁶⁾ Rozhlas ve Francii tudíž znamenal volný čas, víkendové programy – na rozdíl od denních pořadů v Německu a v Británii.

Slabá pozice rozhlasu ve Francii na počátku třicátých let měla významný dopad na francouzský zábavní průmysl jako celek. Za prvé to zřejmě umožnilo, že se elektrický gramofon ve Francii těšil delšímu období rozmachu než v jiných zemích. Kvůli nedostatečné dokumentaci týkající se francouzského nahrávacího průmyslu je nesnadné ověřit tvrzení o trendech v gramofonovém průmyslu té doby. Dokumenty, které existují, ale napovídají, že se gramofonovému průmyslu ve Francii na počátku třicátých let relativně dařilo. Podle výzkumného týmu v Bibliothèque Nationale de France²⁷⁾ prodej gramofonových desek ve Francii v této době dokonce možná vzrostl – na rozdíl od prodeje v ostatních velkých západních zemích.

Známkou síly francouzského gramofonového trhu byla velká poptávka po deskách americké výroby v Paříži. Americké desky se zde údajně dobře prodávaly i na jaře roku 1930, poté, co gramofonový trh ve Spojených státech zaznamenal hluboký pokles.²⁸⁾ Časopis *Variety* v březnu 1930 připisuje nezvykle velkou poptávku Francouzů po „deskách popularizujících populární písně“ [sic!] skutečnosti, že zde má rozhlas status „nezavedeného faktoru“.²⁹⁾ Sílu francouzského gramofonového trhu rovněž naznačuje gramofonová

23) Automatizaci pařížského telefonního systému provedla v období 1928 až 1929 společnost Le Matériel Téléphonique, založená v desátých letech společností Western Electric, výrobní přidruženou společností firmy AT&T, která se v roce 1925 stala hlavní silou v inovaci spjaté se zvukovým filmem. V červenci roku 1930 společnost International Telephone and Telegraph Corporation, evropské křídlo Western Electric, získala zakázku k renovaci francouzského telefonního systému. AT&T tehdy získala společně s Le Matériel Téléphonique zakázku zavést ve Francii 180 000 automatických telefonních linek. Viz Frank Southard, *American Industry in Europe*. Boston – New York : Houghton Mifflin 1931, s. 43–46.

24) P. Albert, c. d., s. 615.

25) Tamtéž; uvedený zákon zůstal v platnosti až do roku 1932.

26) Viz C. Médel, c. d., s. 238–239.

27) Viz Giusy Basile – Chantal Gavouyère (eds.), *La chanson française dans le cinéma des années trente: Discographie*. Paris : Bibliothèque Nationale de France 1996, s. 9–17.

28) O popularitě amerických jazzových desek ve Francii viz také French Jazz Composers Lagging; American Tunes Best in France. *Variety* 98, 1930, č. 10 (19. 3.), s. 65.

29) Viz French Disk Boomed by Crude Radio Advertising. *Variety* 99, 1930, č. 10 (18. 6.), s. 83.

statistika v obchodních zprávách, jakými bylo výroční vydání přehledu *Foreign Commerce and Navigation of the United States*. Tyto detailní zprávy o mezinárodním obchodu ukazují, že vývoz gramofonových desek ze Spojených států zaznamenal svůj vrchol v roce 1929 s počtem bezmála 10 milionů desek.³⁰⁾ V průběhu dalších let tento počet vytrvale klesal, takže v roce 1933 dosahoval zhruba 1 700 000 – údaj naznačující 83% propad.³¹⁾ Ve Francii, kde ještě zábavnímu průmyslu nedominoval rozhlas, zůstal obchod s americkými vývozními gramodeskami při síle. V roce 1933 americké ministerstvo zahraničí oznámilo, že z celkového počtu 1 700 000 gramofonových desek, vyvezených v roce 1933 ze Spojených států do celého světa, putovalo 760 000, tedy více než třetina, do Francie.

Zprávy v obchodním tisku zábavního průmyslu kromě statistik naznačují, že obchod s hudebními nahrávkami zůstal ve Francii na počátku třicátých let natolik životaschopný, že mohl ovlivňovat i jiná média. V květnu roku 1930 uvedl deník o zábavním průmyslu *Comoedia*, že pařížští návštěvníci divadel dávají přednost inscenacím, ve kterých se objevují písně, s nimiž je veřejnost poslouchající gramodesky již dobře obeznámena: „Dříve se prostřednictvím divadelních představení uváděly na veřejnost jednotlivé skladby; dnes se naopak prostřednictvím jednotlivých skladeb musejí uvádět nová díla.“³²⁾

Pro film představovaly ve Francii gramofonové nahrávky písní účinnou formu předběžné reklamy. Studio MGM mělo nejprve v úmyslu pozdržet uvedení filmu *THE BROADWAY MELODY* v Paříži v obavě, že americký film narazí na odpor kvůli své cizojazyčnosti, ale pak své rozhodnutí změnilo v reakci na velkou poptávku Francouzů po tomto filmu, vyvolanou gramodeskami.³³⁾ Francouzský tisk předtím rozsáhle psal o úspěšném uvedení snímku *THE BROADWAY MELODY* v Londýně; francouzští posluchači navíc díky distribuci gramodesek písně z tohoto filmu již znali.

Výrazná publicita, jaké se snímek *THE BROADWAY MELODY* dočkal, a popularita, kterou mu na kontinentě v předstihu zajistily nahrávky a gramodesky s jeho jedinečnou hudbou, prakticky donutila [vedoucí představitele MGM] přehodnotit úmysl a uvést *The Broadway Melody* dříve,

napsal týdeník *Variety*. Podobný případ nastal v listopadu roku 1931, když pařížský prodej gramofonových nahrávek s hudbou z Brechtovy a Weillovy *Žebrácké opery* (*Die Dreigroschenoper*) podnítil zájem o v Německu vyrobenou francouzsky mluvenou filmovou

30) O gramofonovém rozmachu ve Spojených státech viz Exports of U.S. Disks Jumps 2 000 000 in '28. *Variety* 93, 1928, č. 6 (21. 11.), s. 57. Tento článek, uvádějící číselné hodnoty amerického ministerstva průmyslu a obchodu, tvrdí, že „počet [gramodesek] vyvezených během prvních devíti měsíců roku 1928 byl 6 157 222, ve srovnání s číslem 4 908 893 za stejné období v roce 1927.“

31) Údaje o americkém trhu s gramodeskami uvedené v tomto odstavci byly zveřejněny v každoročním vydání *Foreign Commerce and Navigation of the United States*; uvádí je a rozebírá Dieter Schulz-Köhn, *Die Schallplatte auf dem Weltmarkt*. Berlin: Reder 1940, s. 219–221.

32) Viz Pierre Maudru, *Le théâtre lyrique et les disques*. *Comoedia* 24, 31. května 1930, č. 6283, s. 4.

33) In *Melody Discs Force Picture to Paris*. *Variety* 96, 1929, č. 11 (25. 9.), s. 5. Viz také Pictorial Entertainment in Paris: „Broadway Melody“ Attracts Huge Crowds. *The New York Times*, 1. 12. 1929, oddíl X, s. 6.

adaptaci s názvem L'OPÉRA DE QUAT' SOUS (1931).³⁴⁾ Celkově se zdá, že „gramofonová horečka“, která v celém západním světě vrcholila přibližně kolem roku 1929, měla ve Francii delší trvání, a to zřejmě proto, že zábavní rozhlas zde hrál méně ústřední roli nežli v Británii a Německu.³⁵⁾ Vysvětlení trvajících úspěchů gramofonového průmyslu ve Francii ve třicátých letech spočívá ve svéráznosti francouzského rozhlasového systému. V porovnání se situací v Británii a Německu měly francouzské stanice relativní svobodu v tom, že mohly hrát populární hudbu. Navíc francouzské stanice počínaje rokem 1929 snížily náklady na výrobu rozhlasových pořadů, neboť nevysílaly živou hudbu, nýbrž hudbu z desek, čímž gramofonovému průmyslu poskytovaly něco na způsob bezplatné reklamy.³⁶⁾ Radio-Paris a další významné francouzské stanice nahradily živou hudbu předem nahranými čtyřminutovými deskami o rychlosti 78 otáček za minutu, a tím nabízely zkušenost zábavy, která se lišila od té v Británii, Německu či Spojených státech, kde bylo normou vysílání živé hudby.

Národní rozdíly v zákonech na ochranu autorských práv

Postavení gramofonu ve vztahu k rozhlasu ve Francii dále určovaly jedinečné právní podmínky. Fascinujícím dokumentem je v tomto ohledu francouzská disertace z roku 1938 srovnávající situaci rozhlasu a gramofonu ve Francii se situací v desítkách dalších evropských zemí.³⁷⁾ Její autor Gérard Audinet vysvětluje skutečnost, že francouzské rozhlasové stanice neomezeně vysílaly z gramodesek, jako důsledek francouzského zákona, který tyto stanice osvobozoval od povinnosti platit nahrávacím společnostem autorské honoráře. Ve Francii navíc neexistovala právní opatření, kterými by jedna nahrávací společnost mohla zabránit jiné společnosti ve vydání stejné písně, což mělo za následek, že písňové hity zaplavovaly trh v četných verzích pod značkami různých společností.³⁸⁾ Nabízí se zde porovnání s autorskoprávními podmínkami v Německu a Británii, kde byly nahrávací společnosti pod větší ochranou soudů než ve Francii.³⁹⁾ V Británii si kupříkladu výrobci gramodesek díky autorskoprávnímu výnosu z roku 1911 mohli účtovat poplatky za práva na předvádění svých nahrávek. Britské soudy dále ve dvacátých letech rozhodly, že rozhlasové vysílání obsahu gramodesky představuje veřejné předvádění, což mělo za následek, že britské rozhlasové stanice na počátku třicátých let dle

34) Pařížské přijetí snímku L'OPÉRA DE QUAT' SOUS analyzuji v článku, který je zahrnut do právě vycházejícího sborníku *Babylon in FilmEuropa: Mehrsprachen-Versionen der 1930er Jahre*. Munich : text + kritik 2006.

35) Na téma transatlantické „gramofonové horečky“ let 1926 až 1929 viz Pekka Gronow – Ilpo Saunio, *An International History of the Recording Industry*. London – New York : Cassell 1998, s. 36–56.

36) Srov. C. Brochand, c. d.

37) Gérard Audinet, *Les conflits du disque et de la radiodiffusion en droit privé*. Paris : Les Presses Modernes 1938.

38) Srov. G. Basile – C. Gavouyère (eds.), c. d.

39) Audinet věnuje jednu dlouhou kapitolu Německu, „neboť tato země patří k těm, které se svými právními opatřeními nejvýrazněji odlišují od našich“. Viz G. Audinet, c. d., s. 75.

odhadů zaplatily výrobcům gramodesek přibližně třicet tisíc liber ročně na licenčních poplatcích.⁴⁰⁾

V Německu se právní historie související s gramofonem v důležitých ohledech podobala té v Británii.⁴¹⁾ Nejprve v roce 1910 změna autorskoprávního zákona přiznala výrobcům desek práva na jejich veřejné předvádění a stejně jako v Anglii zde soudy ve dvacátých letech považovaly vysílání za formu veřejného předvádění. Přesto však němečtí výrobci gramodesek rozhlasovým stanicím až do roku 1933 poplatky za předvádění neúčtovali. Teprve až 12. března 1932 přední německé gramofonové společnosti podepsaly smlouvu s R.R.G. o dodávání desek bez poplatků, a to na základě toho, že jejich rozhlasové přehrávání posílí jejich prodej. Tato smlouva v červnu roku 1933 vypršela, ale německé gramofonové společnosti i navzdory tomu dále dodávaly rozhlasovým stanicím desky zdarma. Současně se ředitelé velkých mezinárodních nahrávacích společností obávali, že přehrávání v rozhlase prodeji desek ve skutečnosti uškodí. V reakci na tuto obavu byl v roce 1933 založen svaz International Federation of the Phonograph Industry (Mezinárodní svaz fonografického průmyslu), který měl reprezentovat zájmy nahrávacích společností po celém světě.⁴²⁾ Na svém zahajovacím sjezdu v Římě v listopadu 1933 svaz inicioval různá soudní řízení s cílem zabránit neomezenému vysílání gramofonových desek ve Švýcarsku, Dánsku a Jugoslávii. Německý rozhlas byl však Svazem žalován až v dubnu 1935, a to zřejmě proto, že se německé nahrávací společnosti zdráhaly ohrožovat roli rozhlasu jakožto výkladní skříň pro své nahrávky.⁴³⁾ Gérard Audinet, poukazující v roce 1937 na tuto nedávnou historii právního sporu mezi rozhlasem a gramofonovým průmyslem, tvrdí, že vzájemné vztahy rozhlasu a gramofonového průmyslu v Evropě se vyznačovaly jistou „dvojitou povahou“ (*double caractère*).⁴⁴⁾ Na jedné straně si výrobci gramodesek stěžovali, že rozhlasové společnosti tím, že opakovaně přehrávají desky, které se zákazníkům nabízejí ke koupi, „využívají produktu jejich činnosti, aniž by investovali více, než je běžná tržní cena těchto desek“. Na druhé straně se ale právníkům dostávalo doporučení, aby tyto stížnosti nebrali zcela vážně vzhledem k tomu, že „rozhlasové šíření desek přináší stejným osobám zisk obtížně nahraditelnou reklamou. Pokud by tato praxe zmizela, byli by [ředitelé nahrávacích společností] těmi prvními, kdo by se tím znepokojoval.“ Pořady francouzského rozhlasu využívající gramodesek ještě v polovině třicátých let skýtaly nejnovějším gramofonovým nahrávkám bezplatnou reklamu, a tím prodej gramodesek spíše podporovaly, než snižovaly.

Důsledky pro filmovou estetiku ve Francii a v Německu

Slabá pozice rozhlasu na francouzském mediálním poli posilovala gramofonový průmysl, a díky tomu sehrál gramofon nezvykle významnou roli ve vztahu k francouzskému

40) Srov. tamtéž, s. 131–134.

41) Srov. tamtéž, s. 90–111.

42) Více o International Federation of the Phonograph Industry viz Eric Charles Blake, *Wars, Dictators and the Gramophone, 1898 – 1945*. York : William Sessions 2004, s. 112–113.

43) Případ Německa rozebírá E. C. Blake, c. d., s. 112–113.

44) Srov. G. Audinet, c. d., s. 11–12.

zvukovému filmu. Tato role měla významný technický a estetický vliv, který se projevoval ve dvou obecných liniích vývoje francouzské filmové výroby. Za prvé, na zvukových stopách francouzských filmů se ve třicátých letech objevuje řada populárních písní. Podle jednoho odhadu se písně objevují v polovině z asi třinácti set filmů vyrobených ve Francii ve třicátých letech.⁴⁵⁾ To, že francouzské filmy, včetně těch napohled nehudebních, obsahovaly tolik písňových nahrávek, je charakteristickým rysem francouzské kinematografie tohoto desetiletí. Za druhé, výroba zvukových filmů ve Francii byla jakoby po vzoru norem gramofonového průmyslu pojímána na principu záznamu hereckých výstupů v jejich celku, což znamenalo současné snímání zvuku i obrazu.⁴⁶⁾ Francouzští filmaři, prosazující pojetí filmového zvuku založené na záznamu hotových vystoupení, se méně než filmaři v Německu uchýlovali k oddělování tvorby zvuku od tvorby obrazu. Význam, jaký měl ve Francii přístup založený na záznamu, naznačuje výrok Andrého Malrauxe z roku 1939, podle nějž se mluvicí filmy staly uměním v okamžiku, kdy si filmaři za svůj estetický model zvolili rozhlasovou hru namísto gramofonového nahrávání.⁴⁷⁾ V Německu se tato zvláštní volba stejným způsobem nenabízela. Němečtí filmaři jako by od začátku uvažovali v duchu rozhlasem inspirované estetiky.

Závěr

Přítomný text nastínil národní podobnosti a rozdíly toho, jak rozhlasové vysílání, hlavní mediálně-ekonomická síla počátku třicátých let, ve třech velkých západních státech ovlivňovala vývoj ostatních médií této doby včetně filmu. Vzhledem k nadnárodní povaze přechodu filmu na zvuk nastoluje předcházející zkoumání rozdílů v národních médiích otázku historické metody: Proč vymezovat výzkum filmového stylu ve třicátých letech ve vztahu k institucím národních států, pokud se v tomto desetiletí projevovaly výrazné nadnárodní síly a podmínky? Proč, krátce řečeno, lpět na národním státu jako jednotce filmově-historické analýzy, když vývojové trendy filmového stylu v tomto období často vykazují nadnárodní charakter? Odpověď, vyplývající z předcházející analýzy, se opírá o dvě hypotézy (obě vyžadují další empirické přezkoumání), týkající se role rozhlasového vysílání během třicátých let ve vztahu k dalším médiím. Za prvé, rozhlas tehdy v mnoha zemích fungoval jako ústřední médium, hlavní síla zodpovídající za národní rozdíly v mediální kultuře, díky čemuž vývoj na poli rozhlasu rovněž ovlivňoval film a gramofonový průmysl. Za druhé, rozhlas se během meziválečných let – na rozdíl od filmu i gramofonu – rozvíjel v rámci kontroly ze strany národního státu. Neboť stejné národní vlády, které opomíjely gramofonový průmysl a nabízely takřka nulovou podporu

45) Srov. G. Basile – C. Gavouyère (eds.), c. d.

46) Tvzení v tomto odstavci, jež se týká techniky francouzského zvukového filmu, jsou detailně rozvedena in: Charles O'Brien, *Cinema's Conversion to Sound: Technology and Film Style in France and the U.S.* Bloomington : Indiana University Press 2005.

47) André Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (1939). In: Denis Marion (ed.), *André Malraux*. Paris : Seghers 1970, s. 83. Pokud jde o mluvicí film (*le parlant*), „stal se uměním, když režiséři pochopili, že předchůdcem zvuku ve zvukových filmech není gramodeska, ale rozhlasová kompozice“.

domácí filmové produkci, kontrolovaly a cenzurovaly rozhlas. V této studii mi šlo tedy o to ukázat, že výzkum vztahů filmu a rozhlasu může osvětlit, jak se nadnárodní vývoj filmového stylu ve své podstatě obměňoval v závislosti na národních rozdílech v tom, jak se média tohoto období – stará i nová, státní i soukromá – vzájemně ovlivňovala.

Přeložil Jakub Kučera

Přeloženo z anglického originálu:

Charles O'Brien, *Toward a Comparative Historiography:
Radio, Film, and Gramophone in Interwar Britain, Germany, and France.*
(Článek byl napsán pro *Illuminaci*.)

Citované filmy:

The Broadway Melody (Harry Beaumont, 1929), *Das Lied einer Nacht* (Anatole Litvak, 1932), *Die Dreigroschenoper* (Georg Wilhelm Pabst, 1931), *Modrý anděl* (Der Blaue Engel; Josef von Sternberg, 1930), *L'opéra de quat' sous* (Georg Wilhelm Pabst, 1931), *Tell Me Tonight* (Anatole Litvak, 1932).

Poznámka o autorovi:

Charles O'Brien působí jako associate professor of film studies na Carleton University v Ottawě. Je autorem monografie *Cinema's Conversion to Sound: Technology and Film Style in France and the U.S.* (2005) a v současnosti pracuje na novém knižním projektu, nazvaném „Film and Electric Sound: New Media across the North Atlantic“. Nedávno byl jmenován hostujícím vědeckým pracovníkem (Ailsa Mellon Bruce Senior Fellow) v Center for Advanced Study in the Visual Arts, kde stráví akademický rok 2006/07.

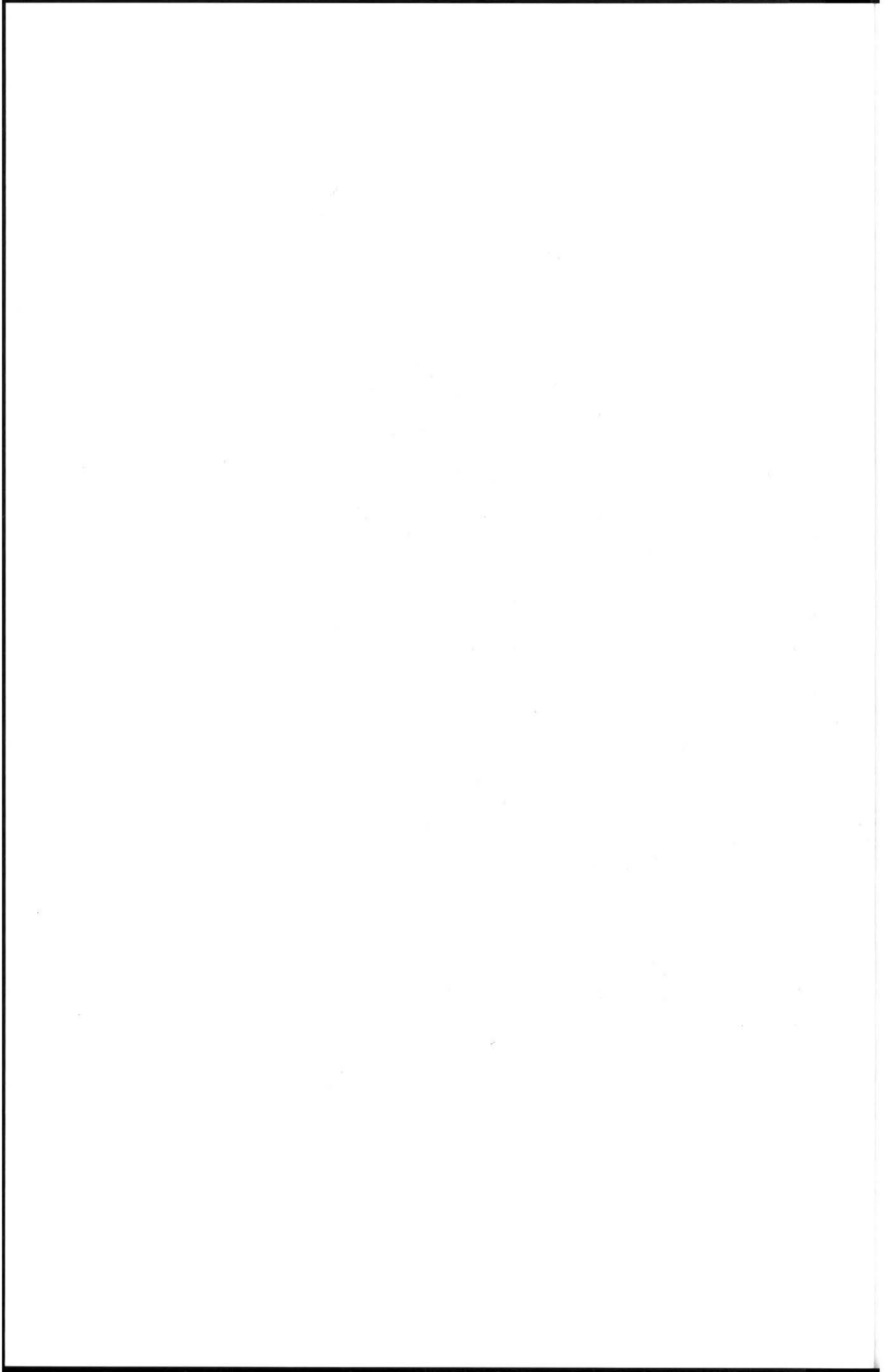
S U M M A R Y

TOWARD A COMPARATIVE HISTORIOGRAPHY

Radio, Film, and Gramophone in Interwar Britain, Germany, and France

Charles O'Brien

It is widely recognized among film historians that cinema evolved industrially and aesthetically during the early 1930s relative to other electric-sound media. By and large, however, the task of analyzing the sound cinema's interactions with its cognate media remains in its early stages. Electric sound is often assumed to have had a homogenizing impact on both film and music, evident in the period's broad international trends. In the face of cinema's technical and aesthetic standardization during the 1930s, little notice has been paid to national differences in film style, or to the conditions for such differences in electric-media configurations in particular nation-states. Opening an alternative to the established thesis of cultural homogenization, a comparative analysis of national media systems can enable a more precise and differentiated assessment of the period's film-style trends. In what follows I take a step toward initiating such an analysis by outlining (1) how radio and the electric gramophone interacted in the Britain, France and Germany during the early 1930s, and (2) how these interactions affected film style. I conclude with a few remarks on how the study of trans-national trends in film style can benefit from an investigation into national radio systems.



Články

RADIOJOURNAL
A MONTÁŽ
TŘICÁTÝCH LET

Jiří Hraše

*Čas rozhlasové kreaace je obrazový jako ve filmu,
a proto jsou i zde montážní metody důležitou složkou
a setkáváme se s nimi ve všech údobích vývoje
rozhlasové hry i pásma-featuru.*

Josef Branžovský¹⁾

Každé technicky zprostředkované, technicky realizované umění pracuje s obrazem. Rozhlasu odpovídá obraz zvuku:

Sluchový vjem má daleko blíže k přímé realitě než jeho optický záznam. Je tedy daleko **živější, bezprostřednější, sugestivnější**. Sugestivita mluveného slova (ale i zvuku) je ještě stupňována tím, že jde o zvukový projev izolovaný od ostatní reality, presentovaný samostatně.²⁾

Představený zvuk je nejen vytržen ze svého přirozeného prostředí, ale jeho snímek je oddělen i od svého reálného zdroje. Toto oddělení je základním východiskem pro montážní spojení záběrů do nového významu a výrazu. Československý rozhlas (tehdy Radiojournal) si to ve svých prvních krocích ani v nejmenším neuvědomoval. Ve snaze po rozšiřování rozsahu a nabídky svého programu se však k možnostem montážní realizace musel propracovat postupnými kroky různé povahy – tu teoreticky, tu prakticky, tu vědomě, tu bezděčně, tu z nutnosti, tu náhodou. První roky jsou znamenány řadou solitérních pokusů. Úspěchy jsou někdy rozvíjeny, jindy přehlíženy. Teprve na konci desetiletí se tyto pokusy a úspěchy začaly spojovat do souboru jakýchsi pravidel a do vědomého realizačního a programového usilování.

Stan na začátku

Nezbývá, nežli odbočit do historie: k vysílání z pověstného kbelského stanu došlo pitoreskním způsobem. Když se Eduard Svoboda vrátil v roce 1922 z amerického pobytu,

-
- 1) Josef Branžovský, *Montážní princip a epika*. Strojopis 1986. Archiv Čro, s. 4; J. Branžovský (1909–1992) byl literární, filmový a zvláště rozhlasový kritik a teoretik.
 - 2) Josef Branžovský, Poznámky k rozhlasovosti a rozhlasové specifice, především v oblasti publicistiky. *Studie a úvahy* 1965, č. 4, s. 64–65.

začal plánovat vysílání z Prahy – kde už se teoreticky a v populárních přednáškách problematika rádia živě probírala. Byl vybaven doporučením Lee De Foresta, amerického majitele rozhlasových patentů a laboratoře na projekt zvukového filmu, aby se orientoval na rozhlas, dokud film nebude zvukový. Přivezl si řadu technických představ a technických informací. O koncepci a přípravě programu neměl valné tušení, a proto ke spolupráci pozval redaktora Miloše Čtrnáctého. Ten měl kulturní přehled a věděl, jak zorganizovat program, ale neměl tušení o rozhlasu. Oběma pak trvalo od podzimu do jara, nežli zmohli překážky konkurence a úřední jednání, aby mohli přikročit k realizaci. Pravidelné denní vysílání pro veřejnost mělo začít 18. května 1923. Dne 16. května dorazili oba do Kbel (když odtud den předtím jako ilustraci k radiofonické přednášce vysílal Osvětový svaz).

Osvětový svaz vyřešil vše jednoduše: vypůjčil si větší plátěný stan od Prázdňinové péče o mládež, postavil jej vedle boudy a dovnitř na prkenné podium umístil pianino. Když jsme s inž. Svobodou do Kbel přijeli, stál tam ještě stan s klavírem.³⁾

Dva dny na to začalo odtud pravidelné vysílání.

Miloš Čtrnáctý, „chef uměleckého programu“, objednal na 8:15 hodin večer doprovod Karla Dudy na klavír a tři sólisty – paní Topinkovou (zpěv) a pány Haška (housle) a Čermáka (trubka). Tento postup zůstal v zásadě beze změny v platnosti až do (při nejmenším) roku 1932. Protože do té doby se stále vysílalo „živě“, tj. rovnou do vysílání. Zatímco film od prvních kroků stavěl na záznamu, rozhlas deset let musel své vysílání a jakoukoli montáž v něm realizovat přímo do vysílání. (I použití průmyslově vyrobených desek ve vysílání znamenalo natočit kliku gramofonu před zapnutým mikrofonom.) To byl zásadní handicap a dlouho i brzda prudšího rozvinutí zvukové vynalézavosti. Rozhlas musel svůj technický prostředek teprve poznat a uchopit. Sám sebe tehdy chápal jako

akademickou informačně-osvětářskou instituci s posláním reprodukovat fakta a hodnoty jinde získané a tlumočit psané do slyšeného. [...] Umění vstoupilo do rozhlasu postranními dveřmi. Technický vynález, dílo fyziků a produkt laboratoře, nemyslel ve svých počátcích na lyriku a dramatické emoce. Nevznikl z potřeb lidí jako divadlo a nenarodil se spontánně jako hudba. [...] Na víc než na přenos informace vynálezci rádia nemysleli – na rozdíl od vynálezců filmu, kteří současně s demonstrací autentického děje, jímž byl příjezd lokomotivy (pokud se nemýlí), předvedli udivenému světu i stylizované a zrežirované výjevy.⁴⁾

Úspěšný gól

V jednom případě se Radiojournalu povedl na poprvé a bezděčně dokonalý výsledek: ve **sportovní reportáži** (1926). Když se na plánované první vysílání nedostavil sjednaný

3) Miloš Čtrnáctý, *Jak jsme začínali*. Rukopis. Archiv ČRo. (Vybrané kapitoly byly publikovány v týdeníku *Rozhlas* v roce 2001.)

4) Jiří Horčíčka, O rozhlasové tvůrčí metodě. In: Jan a Honza Vedralovi, *Jiří Horčíčka, rozhlasový režisér*. Brno: Větrné mlýny 2003 (2. přehl. vyd.), s. 135 a 137.

„sportovní hlasatel“, dovlekli zástupci rozhlasu k mikrofonu Josefa Laufera, pohotového novináře a funkcionáře sportovního klubu. Nezalekl se mikrofonu a dokázal mluvit bez přestávky celý první poločas. (Opravdu jen první, protože pan ředitel netušil, že by druhý poločas mezinárodního zápasu ve „footbalu“ posluchače také zajímal a měl poločas za dostatečnou ukázkou schopností rozhlasového výkonu.) Tak se Radiojournal dopustil mimořádného úspěchu vysílání a to – bez vlastní zásluhy – v jeho montážní podobě. Neboť reportér nesledoval výhradně hřiště, ale stříhl pohled na tribuny nebo v mezeře akce přidal informaci o mužstvu nebo hráči; nesledoval akci také plynule vcelku, nýbrž střídal druhy záběru, např. skokem se dostal k výkřiku „Góól“ (detail) a teprve dodatečně odvyprávěl cestu míče do branky; neozýval se z amplionu sám, ale spolu s ním také minimálně píšťalka sudího a davová reakce tribun. Specifika hry a podmínek hřiště podmínila spontánní užití montážní techniky, která byla vlastně kopií individuálního diváckého zážitku s pohledem, těkajícím za míčem, a s myšlenkou, bezděčně si uvědomující souvislosti. Pro tuto dobu jednotlivcova diváckého zážitku (navíc podloženého nevšední informovaností a znaleckým přehledem) byly rozhlasové sportovní reportáže sledovány vždy s mimořádným soustředěním a napětím.

Pokusy a úspěchy

Ve vysílání Radiojournalu se 25. října 1928 objevilo pásmo Václava Gutwirtha *Duch dějin*. Mezi naivními i rutinizovanými pokusy, vycházejícími z tradic kabaretní skladby čísel a z dědictví divadelní konvence se objevilo dílko, které se snaží vyhovět stylu a druhu rozhlasového výrazu. Opouští průvodní slovo, vymaňuje se z plynulosti sdělení a vyjadřuje se zjevnou montáží „hlasů“:

1. hlas: Kdo to přechází přes hranice země české?

2. hlas: Je mrazivý jarní den; píše se rok 1628, na hranicích mezi Žaclěrem a Libovem loučí se se svou zemí Jan Ámos Komenský.

1. hlas: Vráť se do vlasti?

2. hlas: Nevráť; bludná je jeho cesta; jeho zmučené srdce se chvěje o budoucnost milované vlasti; umírá daleko od své země.

1. hlas: Věří v příští své vlasti?

2. hlas: Věří!

Recitace: Na tebe, národe český a moravský, vlasti milá, zapomenouti nemohu při mém již dokonalém s tebou se rozloučení:

Věřím i já Bohu, že po přejití vichřic hněvu, hříchy našimi na hlavy naše uvedeného, vláda věcí tvých k tobě se zase navrátí, ó lide český!⁵⁾

(Pásmo se posouvá do roku 1918, kdy se vláda navrátila do rukou lidu.) A přichází další otázka „Kdo to přejíždí přes hranice...“ a odpověď – je to Karel Havlíček Borovský na cestě do Brixenu (cesta je vyjádřena úryvkem z Tyrolských elegií). A posléze třetí

5) Václav Gutwirth, *Duch dějin*. In: Josef Branžovský (ed.), *Hledání rozhlasovosti*. Praha: Studijní oddělení Čs. rozhlasu 1965, s. 10.

otázka „Kdo to přechází přes zákopy“ a odpověď – to je český voják na přechodu do oddílů legií. A návrat T. G. Masaryka do vlasti. V závěru se zastavuje otec s dítětem u hrobu Neznámého vojína. Charakteristické je, že pořad tak novátorsky se vymaňující z divadelní tradice a objevující rozhlasovou formu byl ve vysílání o premiéře rozpačité označen za činohru, v repríze (1930) za slavnostní scénu pro rozhlas.

Z téhož roku 1928 je Manifest poetismu Karla Teigeho, který mimo jiné formuluje vztah k rozhlasu, k „radiotelefonii“:

Sluch, tento druhý de facto a de iure za estetický uznávaný smysl, vykazuje ve vrstevnickém psychismu potenciál dokonce mnohem slabší než ostatní tzv. nižší mimoestetické smysly jako hmat, čich aj. Dá se však očekávat, že po vlivem **radio-telefonie** bude rehabilitován. Dnešní rozhlas je ovšem ve stadiu, v jakém byl donedávna film: je reproduktivní, tlumočící. Ale nám jde o to, zmocnit se radiotelefonie jako elementu produktivního. Jako jest filmem realizovat básně zosnované z dění světél a pohybů, tak jest vytvořit **radiogenickou poezii** jako nové umění zvuků a hluků, stejně vzdálenou od literatury a recitace jako od hudby. [...] Radiogenická poezie jako kompozice zvuků a hluků zaznamenávaných ve skutečnosti, ale zosnovaných v básnickou syntézu [...] Prvé rádiové scénáři Mobilizace, jež zkomponoval Nezval, ukazuje konkrétně možnosti takové radiofonické poezie.⁶⁾

Nezvalovo scénáři (které již v roce 1926 bylo otištěno ve sbírce *Básně na pohlednice*) neslo ve své původní, přípravné verzi podtitul „drama pro rádio“. Ve své době nebylo realizováno, později za zlepšených podmínek rozhlasové realizace, mířila už dramaturgie jinam.

24. Cinkot příborů, nad nimiž zpívá kanár a brouká dítě a hraje kávový mlýnek.
25. Srkání kávy. Mužský smích. Ženský, lechtivý smích, šramot židle, ženský zdráhavý smích.
26. Silné zaklepání na dvěře.
27. Náhlé utichnutí, zašramocení židle, kroky, vrznutí dveří.
28. Hlas listonoše: Telegram.
29. Ženský hlas: Telegram?
30. Šustot papíru, výkřik muže a ženy: Mobilizace!
31. Mužský hlas: Expres! Výkřik a pláč ženy: Mobilizace!
32. Hlas kanára, pláč dítěte a z dálky slabý, slaboučký hlas kolovrátku.⁷⁾

Mobilizace byla prvním scénářem skutečně radiofonní povahy (později se vrátilo jako „zvuková hra“). Odvážný a originální scénář umožnil Teigemu přesnou formulaci požadavků na produktivní rozhlasovost.

Vedle pražské stanice vysílalo tou dobou už také od roku 1924 Brno a mělo se vynalézavě k světu. Ze sledu koncertních hudebních čísel, ohlašovaných, později mírně komentovaných, přešlo k propojení tematicky zúženého výběru hudby se slovním výkladem.

6) Karel Teige, Manifest poetismu. In: Štěpán Vlášín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá. Díl 2*. Praha: Svoboda 1972, s 585–586.

7) Vítězslav Nezval, Mobilizace. První rádiové scénáři věnované Karlu Teigemu. In: V. N., *Scénické básně, hry, scénária a libreta. Dílo XXII*. Praha: Čs. spisovatel 1964, s. 347.

Kombinaci slova a hudby na dané téma výrazně reprezentuje *Halali. Lovecký obraz z motivů literárních a hudebních* (1930). Rozhlasový obraz „dějově koncipovaný“ získal posluchače pro hudbu stejně jako pozdější *Hudba na náměštském zámku*. Popularizující integrační úsilí v Brně charakteristicky popudilo pražské ústředí; tady se drželo na čisté, netematizované a nenadpisové koncerty. (Také si Praha vysloužila výraznou – dokonce organizovanou – kritiku a protesty.)

Praha se odvážila tematizovaných celků jen v žánrových zábavných pořadech víceméně kabaretního střihu, totiž propojených zvukových čísel. Taková byla Charvátova a Karešova *Fidlovačka* (1927), zachycující atrakce ševcovské pouti. Dalo také práci sehnat zvuky a hlasy „vyvolavačů před zvěřinci, panoramou, písničkářů morytátů, planetářů, prodavačů různých lahůdek atd. Pak flašinetů se starými písničkami pro komedianty, kolotoče, houpačky“⁸⁾ a bubny, brkačky, frkačky, slavíky, brumajzly atd. (Mladá herečka Míla Pačová se osvědčila jako řvoucí tygr.) Lehce nahozená situace návštěvy pouti je záminkou pro uplatnění celého zvukového balábile. Obdobnou povahu měl Karešův snímek *Na Petříně* (1928). Zaznamenání zasluhuje rozhlasová realizace příběhu Dyny Hallové *V seminářské zahradě před 100 lety*. Režisér Miloš Kareš se rozhodl využít autentického exteriérového prostředí, obohaceného ovšem opět o písničky, s efektním závěrem reálného zvuku svatovítských zvonů. Zvony se ozvaly o deset minut dříve a zkrátily relaci před pointou. Opakovala se proto o několik dnů později, už ze studia. (Aby nemusel celé nahrávání stěhovat do exteriéru, když potřeboval prostředí ulice, vysunul – o něco později – režisér M. Disman mikrofon z okna rozhlasové budovy.)

Už z těchto příkladů je zřejmé, že vedoucí silou vývojové proměny rozhlasového vysílání byly síly režisérů, ať jimi byli kvalifikací nebo dočasně toliko funkcí. Proměna režisérů v rozhlasu na rozhlasové režiséry v následujících letech ještě zvýraznila jejich roli. Z realizátorů předloh stali se – podobně jako režiséři filmoví – skutečnými autory rozhlasové inscenace. Především té nejnáročnější – rozhlasové hry.

To všechno jsou příklady z doby, kdy se každým vysíláním experimentovalo. Rozumí se především v kompozičně náročnějších relacích, zejména hrách nebo prvních pásmech. Vyřešenou a stabilizovanou podobu měla v té době jen sportovní reportáž Josefa Laufera. Běžná každodenní praxe byla ještě v mnohém primitivní a improvizovaná, jak názorně dokládá vzpomínka na konec dvacátých let v bratislavském rozhlasovém studiu:

Po krátké informativní zkoušce se jelo s vysíláním naostro. Bez kontroly, bez úpravy textu, bez jakýchkoliv pokynů, s výjimkou příkazu, že se musí mluvit zřetelně a na mikrofon. Mikrofon byl jediný v celém studiu. A tak jsme hráli před mikrofonem divadlo jako na jevišti, přehrávali, křičeli atd. atd. Rozhlasový režisér neexistoval, neměl ostatně ani kde existovat, protože u studia byla pouze technická kabina, komůrka, kde se krčil u jediného mixingu technik před nestvůrným aparátem.⁹⁾

8) Alois Charvát, Jak se hraje do „radia“. In: *Haló, Praha! Kalendář Radiojournalu*. Praha : Radiojournal 1928, s. 84.

9) Josef Bezdíček, *Na vlnách času*. Praha : Československý rozhlas 1983, s. 57. Josef Bezdíček (1900–1962), herec, režisér a autor rozhlasových her, v rozhlasu od roku 1932, později šéfrežisér, tvůrce české režisérské rozhlasové školy, pedagog.

Příbuzné začátečnické nesnáze se objevují u obou obdobně technicky tlumočených medií, u rozhlasu jako u filmu. Podobně o tom vypovídá Anna Sedláčková:

Scénář se napíše jednou, dá nebo nedá se přečíst účinkujícím, zkoušky se nekonají, pro účinkující se přijede, kdy se chce, neřekne se, které scény se budou hrát, nepadá na váhu, budou-li šaty vhodné nebo ne, scény se přidávají nebo ubírají, naivně nastavují, ale pak se takový film chce prodat výhodně do Ameriky...¹⁰⁾

Rozhlas a film

Pro rozhlas prvních dvou desetiletí je příznačné přebírání terminologie z úzu staršího sourozence: místo dnešního studia se říkalo rozhlasový ateliér, zavedly se termíny záběr, scénáři, snímek. Dokonce šéf slovesného vysílání Radiojournalu (od roku 1927) Miloš Kareš užíval označení **akustický film**. Zůstal jen u slov, jeho praxe byla málo tvořivá a jeho názor konzervativní. Vrcholem uměleckého pořadu mu byla divadelní předloha s „vhodnými vsuvkami“ pro vysvětlení posluchači a „nejvhodnější formu rozhlasové čínohry“ viděl v předlohách s hudbou a zpěvy.

O nová umění (film, gramofonovou desku, fotomontáž, rozhlas) se zajímala živě avantgardní generace, ta, která zrození rozhlasu spatřila přibližně ve dvaceti letech. Zajímala se nejen o výsledky, ale i o „kotlík, v němž bylo uvařeno“ (Vančura). Už jmenovaný Karel Teige otiskl v letech 1922 až 1924 např. o filmu deset článků (pohromadě v publikaci *Film* 1925). Moderně orientovaní intelektuálové pracovali na novém dynamickém vyjadřovacím postupu. Jak napsal Jiří Frejka o zmíněné *Mobilizaci*:

Co překvapí, je naprostý naturalismus jednotlivých obrazů. Je to naprosté kopírování skutečnosti, fotografování skutečnosti, chce se vzbudit co nejdokonalejší iluze. Ale zároveň si uvědomujeme, jak pečlivě se uniká nebezpečí naturalismu, který by chtěl právě jen kopírovat. Obrazy jsou řazeny stejným způsobem jako ve filmu, nejsou jen popisné, nýbrž jsou dramaticky řazeny v montáž...¹¹⁾

Montáži patří práce na rozhlasovém tvaru třicátých let. V tom si přední tvůrci rozhlasového vysílání brali vědomě vzor z filmu. Režisér Bezdíček na to vzpomíná:

Nějak mi rozhlas počal připomínat němý film, kde obraz beze slov je nahrazen slovem a zvukem, jemuž zase chybí obraz. A tak jsem si pro zábavu napsal jakési pojednání o tomto srovnání. Přirozeně, že jsem je nikdy neuveřejnil, a dnes už ani nevím, kde je mu konec.¹²⁾

Jednostranná dokonalost němého filmového obrazu inspirovala k cestě za dokonalostí jednostranného obrazu zvukového. Tato cesta byla obsahem vývoje třicátých let. Náročná

10) Anna Sedláčková v anketě *Národních listů* 1920. In: Luboš Bartošek, *Náš film*. Praha: Mladá fronta 1985, s. 73.

11) Jiří Frejka, O nový sloh rozhlasu. *Radiojournal* 8, 1930, č. 46, s. 2.

12) J. Bezdíček, c. d., s. 57.

zejména v iniciativním Brně, kde museli na všem pracovat samostatně: dlouho neměli ani na přijímač, na němž by chytili pro srovnání pražské vysílání!

Několik jmen reprezentuje personální spojení mezi filmem a rozhlasem. Technický ředitel Radiojournalu Eduard Svoboda začínal ve filmovém podnikání, zasedl v představenstvu A-B akciových filmových továren, a. s. a byl autorem vnitřního zařízení a osvětlovacího parku nového filmového ateliéru A-B v budově bývalého městského pivovaru na Vinohradech (nedávno zlikvidovaného). Rozhlasový režisér Přemysl Pražský, mj. autor filmu BATALION, se od třicátých let věnoval rozhlasu. Naopak rozhlasoví pracovníci se příležitostně věnovali filmu: režisér Miloslav Jareš v roce 1937 natočil KŘÍŽ U POTOKA a téhož roku i české znění Disneyovy SNĚHURKY A SEDMI TRPASLÍKŮ. Václav Sommer ozvučil snímky Hackenschmiedovy.

Mladá směna divadelních, rozhlasových a filmových pracovníků se formovala společně v divadelním semináři Václava Tilleho: do filmové oblasti z nich zamířili F. A. Dvořák a A. M. Brousil, do rozhlasu Václav Sommer, Olga Srbová-Spalová, Franta Kocourek nebo Jan Wenig. Rozdělil se ve svých aktivitách Jiří Hrbas, teoretik a kritik filmu od poloviny čtyřicátých let, do té doby jako Miloslav Havel kritik a teoretik rozhlasové tvorby. Pro rozhlas nejvýznamnější z této líně byl Václav Růt, tvůrce základního díla české rozhlasové teorie a rozhlasový redaktor a režisér. V práci s původním názvem *Estetika rozhlasu*, kterou obhájil v roce 1936 pod titulem *Divadlo a rozhlas. Problémy rozhlasové hry*, analyzoval povahu rozhlasového média, jeho jednoduché formy, jeho výrazové prostředky a základy rozhlasové hry ve srovnání s divadlem. V analogii s filmem rozumí Růt rozhlasu jako **zvukovému obrazu světa**. Jeho obraz skutečnosti je možno **osobitě zabírat, utvářet a přetvářet** a jako odtržený od svého skutečného nositele jej z jednotlivých záberů **montovat do žádoucí podoby**:

Každá relace je souhrnem zvuků a zvukových skupin, které vnímáme a do kterých vkládáme nějaký význam, smysl a řád. [...] Zvuková montáž jako způsob spojování [...] je tedy základní **metodou rozhlasových relací**. [...] Montáž zvuků po sobě jdoucích nazveme **montáží postupnou** a montáž, zvuků vnímaných současně, **montáží současnou**.¹³⁾

Růtova disertační práce vyšla až téměř o třicet let později, ale její myšlenky kolovaly v rozhlasových studiích. Jednak proto, že dílčí problémy Růt v době přípravy své práce publikoval v článcích (zejména v *Činu* a *Přehledu rozhlasu*), jednak proto, že se svými poznatky netajil a uplatňoval je v kuloárových diskusích rozhlasového prostředí. A uplatňoval je ovšem ve vzdělávacích pořadech, jichž byl autorem, redaktorem nebo režisérem.

Blízkost rozhlasového a filmového vidění se prokázala na řádce filmů, jež se inspirovaly námětem zpracovaným v rozhlasu: na přelomu třicátých a čtyřicátých let to byly např. Balzacova MASKOVANÁ MILENKA, Herrmannův ARTUR A LEONTÝNA, Hálkova MUZIKANTSKÁ LIDUŠKA, Hoblova *Detvanská balada* (MATČINA ZPOVĚĎ); řádka filmů měla za předlohu

13) Václav Růt, *Divadlo a rozhlas. Problémy rozhlasové hry*. Praha : Studijní oddělení Čs. rozhlasu 1963, s. 17.

přímo rozhlasové zpracování nebo původní rozhlasovou hru jako ADVOKÁT CHUDÝCH nebo PRO KAMARÁDA. Filmová realizace většinou pohotově následovala, v jediném případě je větší časové rozpětí: rozhlasová hra Josefa Tomana *Řeka čaruje* byla vysílána roku 1936 v hlavní roli s Františkem Smolíkem a v režii Václava Sommera, film ji uvedl až v roce 1945 v Krškově režii s Františkem Hanusem.¹⁴⁾

Rozhlasu stejně jako filmu dlouho poskytovalo mateřskou oporu divadlo, ale právě na prahu třicátých let se mu rozhlas počal vzdalovat a úžeji se přimyká k staršímu sourozenci – filmu.

Vědomě a záměrně

Rok 1930 přinesl v rozhlasovém vysílání událost, nejméně událost roku. Vysílání také jako událost pochopeno bylo, ale v nesprávném smyslu. Dne 4. června 1930 se po půl osmé večer ozvala z přijímačů srdceryvná scéna:

1. žena: Tušila jsem, že se dnes stane neštěstí...

2. žena: Pusťte mne!

3. žena: Můj muž! Mé dítě! Můj synáček – mé dítě – mé dítě – ...

Šílenec: Temná a rudá výheň plamenů. Ženy umírají... Svými slzami nezastaví požár.¹⁵⁾

Šlo o hru Jana Grmely (1895 – 1957) *Požár opery*. Vzbudila všeobecný zájem, způsobila poprask, vyvolala paniku ne nepodobnou pozdějšímu vysílání *Války světů* režiséra Orsona Wellese ve Spojených státech. Psal tisk, psali posluchači. Dílem kladně, dílem záporně, ale vesměs jednostranně – jako o senzační události, senzačním příběhu, senzační hře.

Radiojournal tomu mimochodem sám napomohl svou zdrženlivou informací o vysílání hry. V každém případě byl nasazený snímek věcí záměrné rozhlasové strategie. Šlo o první pokus realizovat tendenci

reprezentovanou Gilbertem Keithem Chestertonem, který žádal „aby obecenstvo bylo ve vyjetých kolejích rozhlasového programu překvapováno, aby se ve studiích aranžovaly křiky, hluky, senzace, při kterých by posluchačům naskakovala husí kůže“.¹⁶⁾

Autor scénáře, Jan Grmela, formuloval své dramaturgické vyznání v tomtéž duchu:

Sluchová senzace posluchače musí být vydražděna na nejvyšší stupeň, a proto každá scéna, každý děj musí být podložen zvukovou kulisou nebo alespoň příslušnou hudbou, která by měla nějaký vztah ke slovu.¹⁷⁾

14) Údaje jsou z dokumentace Archivu ČRo a z publikace: *Český hraný film II, 1930–1945*. Praha : NFA 1998 a *Český hraný film III, 1945–1960*. Praha : NFA 2001.

15) Jan Grmela, *Požár opery*. Zvuková hra. Scénář (1929) v Archivu ČRo Praha.

16) Miloš Čtrnáctý, Činohra v Čs. rozhlase 1923 – 1926. In: *Kapitoly z dějin Čs. rozhlasu*. Praha : Studijní oddělení ČsRo 1965.

17) J. Grmela, *Radiojournal* 9, 1931, č. 3.

Program drastického rozhlasového působení, formulovaný jednoznačně.

Výkřiky: Hoří – hoří! Ven! Rychle ven!

Halas hlasů. Klapot sedadel. Arie je ještě slyšet. Stále slaběji. Pojednou se melodie zlomí a rozstříkne se v pršku hrůzy. Kakoфонie.

Silný hlas: Počkat, ředitel je před oponou. Hle, železná opona jde dolů!

Ředitel: Dámy a pánové, uklidněte se! Pomalu vycházejte! Zachovejte klid! – Halo orchestr! Hrajte! Pro boha, hrajte! Zabráníte velkému neštěstí. Hrajte, lidičky, hrajte!

Operou se valí dech paniky.

Zmatené výkřiky: Světla zhasínají. Prchněte! Spas se, kdo můžeš!¹⁸⁾

Zvukový obraz nebyl už ve vysílání novinkou, pochopitelně. Zvuky se ozývaly běžně i v upravených divadelních hrách. Brněnský režisér Šimáček průkopnicku uvedl ve vysílání celovečerní hry (vzdor pražské nedůvěře), mj. Čapkovo *R.U.R.*, a vyznamenal se výraznou zvukovou kulisou, pro jejíž kompozici měl zřejmě mimořádný talent. Něco jiného je zvuk jako doprovodná kulisa, něco jiného zvuk jako nositel významu, nositel děje. To bylo Grmelovo novum. Proto se tento žánr v rozhlase nazýval **zvuková hra**. Zvuky v rozhlase, pravda, v té době neměly dobrou pověst.

A hry, psané zvlášť pod heslem rozhlasových her, jsou většinou jen primitivní padělky divadla, jejichž autoři ve jménu rádia si odpouštějí poezii i dramatičnost a spokojují se, podaří-li se jim nacpat do hry co nejvíce zvukových efektů, jako je bouchání dveřmi, bouře, telefon, vítr atd. Jejich provedení připomíná pak zpravidla pimprlové představení s nezbytným pekelným plechem a jinými kaširovanými zvuky.¹⁹⁾

Odpor proti přemíře zvuků ve vysílání, senzačnost hry a v neposlední míře u pražských posluchačů i zklamání, že ve skutečnosti nikde nehořelo, byly v jádru posluchačského vzbouření.

Tato hra působila na posluchače takovým překvapujícím dojmem, že telefonní centrála v Národním domě byla obléhána voláním abonentů: kde hoří, co hoří – a co je na tom pravdy.²⁰⁾

Tak to ex post střízlivě líčí rozhlasový bulletin. Charakteristicky byl *Požár opery* vrcholem dokonalosti inscenace v dobách živého vysílání, pokud jde o zvukovou kompozici. Právě to potvrdily ohlasy, kladné i záporné, které svorně dosvědčily sugestivitu vysílané inscenace.

Oddělit senzační námět od kvality zvukové hry uměly jen dva hlasy. Jedním byl *Prager Tagblatt*, který vnímal vysílání jako moderní českou hru pro rozhlas. Druhý patřil režisérovi Jiřímu Frejkovi, který ve srovnání Nezvalova scénáře a Grmelovy relace viděl stejné

18) J. Grmela, *Požár opery*, c. d.

19) Miroslav Rutte, *Divadlo, film, rozhlas. Přehled rozhlasu* 3, 1934, č. 1.

20) Bulletin Radiojournalu Praha, 1930, č. 2, s. 4.

úsilí o moderní rozhlasový účín. Toho se kupodivu nedobrali odborní rozhlasoví publicisté: Bernard Kosiner mluvil o hlukovosti, František Kožík o laciném efektu a Václav Růt o podobnosti hry s reportáží. Podivné je to zvláště u Kožíka, který sám v Brně pracoval na improvizacích a experimentech se zvuky mimoslovní povahy a odvysílal několik skečů, založených na těchto pokusech. Cesta k uplatnění montážní metody se ovšem nedala zastavit ani dočasným nepochopením.

Téhož roku 1930, dva měsíce po Grmelovi, vysílala brněnská stanice *Na tom našem dvoře*, tentokrát **pásmo**, postavené na témž principu zvukovosti. Zvuky dvora mezi brněnskými činžáky dýchaly pohodou a byly vlídně přijaty posluchači a teorií uznány za první montážní pořad v rozhlase (na úkor Gutwirtha a Grmely).

10. (zpěv): Počkej, ty budeš litovat...

11. Drátovat, flíkovat... hé

12. Klepání koberců

13. Housle

14. (zpěv): Boženka okénko...

15. První služka: Fando, vod kterýho regimentu je ten tvůj frajer?

Druhá služka: To já nevím, ale von je u vojáků.

16. Klepání koberců

17. Všechno dohromady

Domovnice: Zatracení neřádi! Necháte toho už!²¹⁾

Pásmo se skutečně vyjadřovalo jednoznačně montážní metodou a mělo to plus, že bylo obecně přijato. Chalupa, který neměl za sebou ani zkušenost divadelní praxe, ani zátěž prvních rozhlasových relací, mladý a průbojný, vyzýval kamarády k pokusům o rozhlasový tvar a sám se pokoušel o totéž. Například v **radio-fejetonu**:

(Vrzání bot v zamrzlém sněhu.)

Bílá pláň útočí na zrak. Bílá, tak úžasně bílá. Bílé kopce jak vlny vzdutého moře, závěje jako pěna. [...] Úzkost se zmocňuje osamělého.

(Zakrákání vrány.)

Hle, do ticha se zařizl ostrý zvuk a při něm jako by někdo neznámý sáhl na šíji ledovou rukou.²²⁾

Okolo roku 1930 se soustřeďují všechny klíčové změny v rozhlasové realizační praxi. A. J. Patzaková k tomuto roku zdůrazňuje, že

rozhlasová režie tehdy všude, nejen u nás, pracovala se zvukovou kulisou jako náladovým doprovodem a nutnou náhražkou zraku, studovala zvuky, zachycovala je na gramofonové desky.²³⁾

21) Dalibor Chalupe, *Na tom našem dvoře čili Dvorní pěvci. Rozhlasová parodie*. In: Josef Branžovský (ed.), *Česká rozhlasová pásma. Sborník textů vysílaných v letech 1930 – 1968*. Praha: Studijní oddělení ČsRo 1970.

22) D. Chalupe, *Bílá chvíle*. Kompozice zimních motivů. (3. 1. 1931) Archiv ČRo.

23) A. J. Patzaková, *Prvních deset let Československého rozhlasu*. Praha: Radiojournal 1935, s. 338.

Ze staré zkušenosti divadelní i z nové zkušenosti rozhlasového studia vznikl už bohatý arzenál zvukových možností. Především zvuk přítomného lidského zdroje (např. replika hrané postavy), zvuk „přítomného“ mechanického zdroje (hrkot mlýnku na kávu), náhradní zvuk nepřítomného zdroje (píšťala místo lokomotivy), náhradní zvuk přítomného lidského zdroje (polibek na hřbet ruky místo polibku hrajících milenců). Ten poslední případ byl důležitý: umožňoval po libosti volit intenzitu zvuku a vzdálenost zdroje od mikrofону. (Vyladění zvukové výpravy inscenace bylo vždy předmětem zvláštních zkoušek!) K tomu ovšem přibýly zvuky z gramofonových desek, dlouho jen standardně průmyslově vyrobených, ať šlo o vybrané ruchy a hluky nebo o hudební skladby. Tento arzenál se uplatňoval ovšem zejména v na zvuk náročné rozhlasové nebo adaptované hře a to buď jako doprovodný paralelní zvuk, nebo v montáži.

Ale montáž se začala uplatňovat i v jednoduchých rozhlasových žánrech v koncepci samotného textu, např. v **přednáškové montáži**. Původně lineární text pro jeden hlas se počal proměňovat v dělbu motivovanou, funkční. Václav Růt uvádí příklad podle berlínského režiséra Alfréda Brauna; dva autoři takto publikovali portrét Bertolta Brechta:

Osobní údaje poví sám Brecht, Marie Czámská čte ukázky z kritik a z děl s průvodním slovem Herrmana Kasacha. [...] Osobní údaje, dokumenty, literární hodnocení jsou podány pokaždé jinou osobou. Zvukový projev je využit funkčně.²⁴⁾

V okamžiku, kdy rozhlas začal natáčet na voskové desky a bylo možno získat aktuální autentický zvuk, rozšířila se možnost výrazného a účinného snímku – v jednoduché podobě např. F. K. Zemanových **reportáží**. Reportoval, tj. vyprávěl do mikrofónu ve studiu, a prokládal, event. podkládal svoje vyprávění autentickým nahraným zvukem prostředí, situace, zdrojů na místě reportáže, jedním slovem terénu.

Jednoduché rozhlasové tvary ozřejmují a také prosazují přímou funkční volbu prostředků. Práce s nimi se promítá do zjasňování a zpřehledňování kompozic. Odeznívá éra zvukových skrumáží, neorganizované hlukovosti a pouťově laciné pestrosti. Tvůrci se učí zacházet se zvukem střídavě, ale významuplně. Učí se i u cizích vzorů. Václav Růt uvádí příklad zcela srozumitelné montážní řady zvukových impulsů, které skládají v Bronneově hře scénu Kohlhaasovy popravy:

Kat: Sundej klobouk a přístup ke špalku!
Kohlhaas: Konej svou povinnost!
Ticho.
Meč dopadne.
Davem proběhne tiché zasténání.
Zvony.²⁵⁾

Ze zmatků zvukového okouzlení se začíná klubat řád, formují se určitá pravidla systému, ten Frejkův „způsob, jak akusticky fotografovat skutečnost a jak tyto snímky uvést v pohyb“. Frejka tento přístup formuluje do dvou srozumitelných definic: 1. „rozhlas je

24) V. Růt, c. d., s. 43.

25) Tamtéž, s. 17–18.

montáž zvukových fotografií a slova“ a 2. „zvuková kulisa není ilustrační zvuk, je to typicky, **zkratkovitě vyjadřovaná skutečnost**, je to sama tkáň skutečnosti“.²⁶⁾ To je formulace principů produktivity rozhlasové práce, protože to jsou rysy jeho původnosti. Obrazují se i ve vlastních studiových pokusech rozhlasových programových pracovníků:

V montáži o zatčení dr. Kramáře četl L. Boháč vypravování důstojníka o tom, jak byl povolán na zemské velitelství, kde byl přečten rozkaz k zatčení dr. Kramáře a spol. Obojí četl týž hlas. Tím, že jsme při rozkaze přidali mikrofon pro doznívání a postavili herce dále od mikrofonu, zkreslili jsme hlas, který ztemněl, a přidali jsme asociaci klenuté místnosti, duté, ponuré, jako rozkaz sám.²⁷⁾

Sebeuvědomování rozhlasu, které je obsahem třicátých let, je tedy uvědomováním si jemu vlastních výrazových prostředků. Bere se cestou orientace rozhlasu v nabídce zvukové palety a ve skladbě z této nabídky a posléze k dešifrování povahy těchto zvuků a významu jejich skladby, v níž „jeden zvuk ustupuje druhému nebo různé zvuky zní současně, ale tak, **že je rozeznáváme**.“ Důležité je, že

vědomí souvislosti v nás trvá, celek pokládáme za jednu relaci. To je podstatou velmi významné složky rozhlasového vysílání, **spojování zvuků**, nebo, jak bychom mohli říci termínem převzatým z filmové techniky, montáže zvuku. [...] Každá relace je souhrnem zvuků a zvukových skupin, které vnímáme a do kterých vkládáme nějaký význam, smysl a řád. Z technické základny rozhlasového vysílání, z toho, že zde máme co činit s mechanismem podávajícím nám určité zvuky, je třeba soudit, že skladba rozhlasové relace po této stránce ponese stopy vlivů tohoto mechanismu. Zvuková montáž jako způsob spojování, daný tímto mechanickým principem, je tedy základní **metodou rozhlasových relací**.²⁸⁾

Vědomá a uvědomělá tvorba se chystá přinést první zralý a reprezentativní plod.

Cristobal Colón

„Rozhlasový hřebík uhodil na hlavičku teprve František Kožík svým *Cristobalem Colónem*“, prohlásil po letech režisér Josef Bezdíček, neboť „pro pestrost a mnohost výrazových tvarů – próza, verš, hudba, zpěv, sborové recitace, melodram – ukládá režisérovi nesnadný úkol.“²⁹⁾

V prologu zahájil Colóna recitační sbor:

26) Jiří Frejka, Rozhlas jako věc umění a jako věc obecně prospěšná. In: *Nové české divadlo 1930–1932*. Praha: Aventinum 1932, s. 98; Týž, O rozhlasových autorech obecně. *Listy pro umění a kritiku* 1, 1933.

27) V. Růt, c. d., s. 46.

28) Tamtéž, s. 16–17.

29) J. Bezdíček, In: *Na vlnách času*, s. 59; Týž, *Radiojournal* 12, 1934 (duben), s. 5.

Tisíce tisíců vln / hřbitovy odvahy / zkouška vášnivých a smělých srdcí / zkouška dobrodruhů vítězů a vůdců / strašných bojovníků se živly / kteří krok za krokem rozšířili svět / pokořili tajemství / nebezpečí³⁰⁾

Praha tehdy vyhlášovala soutěže na rozhlasovou hru, docházely jí nerozhlasové, nevyvedené texty a – pokud to šlo – Praha je také sama odvysílala. Brno tedy sáhlo ke svépomoci. V kulturní obci, která v Brně propojovala všechna kulturní pracoviště navzájem, začal rozhlas hledat, přesvědčovat a získávat rozhlasové autory, autory pásem i her.

Studování a režie nedramatických mluvených pořadů vlastně na počátku ani neexistovala. Herec přicházel s textem, který si doma sám prozkoušel, přímo do studia a po ohlášení a na technikův pokyn četl a recitoval,

vzpomínal Dalibor Chalupa v roce 1970.

A v této době [...] vznikají první rozhlasová pásma, typicky rozhlasové útvary, dosud neznámé, nikde jinde než v rozhlase nerealizovatelné. Častokrát mezi hrou a vyprávěním, nadto se zvuky a hudbou.³¹⁾

Brno tedy vyniklo v pásmech a později i ve složitější formě – rozhlasové hře. Pro mnohé autory stejně jako pro režiséra Bezdíčka byla pásma často průpravnou cestou k rozhlasové hře. Ještě v době bratislavského působení režíroval svoji vlastní hru *Vzbura na salaši*, kterou si představoval rozhlasově a k jejíž realizaci potřeboval režijní kabinu, aby mohl poslouchat a řídit všechny hlasy a zvuky jako celek. Kabina nebyla, ale podařilo se ji nakonec improvizovat. Takhle průkopnický si Bezdíček počínal i od roku 1932 v Brně, které už mělo vybavení i s režijními kabinami u studia a větším počtem mikrofonů ve studiu. Hrál se tam však před Bezdíčkovým příchodem pořád postaru. Mít režijní kabinu byla jedna věc, druhá byla užívat ji. Bezdíček šel vzorem. V režii i v autorské práci. Roku 1931 odvysílal rozhlasovou biografii, svého *Napoleona*:

Po úvodní montáži pastorage, bitevních polnic, výkřiků a vřavy se ozve výkřik porodní bolesti a navazuje mše.

Kněz: V den svátku Tvého Nanebevzetí modlíme se k Tobě, Madonno: z poroby nepřátel vysvobodí Korsiku, vůdce nám sešli s plamenným mečem...

Sbor: Amen...!

Laetitie: (silný výkřik)

(Pausa)

(Dítě zavrní)

Žena: Karle Marie Buanaparte, vaše druhé dítě je rovněž syn. Jeho matka vás čeká.

Karel M.: Ženo! Laetitie!

Laetitie: Podívej se...

30) Václav S m i t k a (ed.), *České rozhlasové hry*. Praha: Studijní oddělení Čs. rozhlasu 1969, s. 30.

31) Dalibor C h a l u p a, Poznámka k režii rozhlasových pásem... In: J. B r a n ž o v s k ý (ed.), *Česká rozhlasová pásma*, s. 487.

(Dítě zavrní)

Laetitie: Jaké mu dáme jméno?

Karel M.: Jméno, které bude vždy jemu i nám připomínat naši pokořenou vlast.

Jméno, které nosí jen svobodný Ital, Korsičan. Napoli – Korsičan. Napolione!³²⁾

Takový tvar už nebylo možno režírovat ze studia, kombinace s mnoha mimostudiovými zvuky či vstupy vyžadovala, aby režisér slyšel totéž, co měl slyšet i posluchač, tedy celý zvukový obraz. Obraz realizovaný montáží a střihem.

Dne 12. dubna 1934 je datum té vítězné rozhlasové inscenace, *Cristobala Colóna* Františka Kožíka. K premiéře se vyjádřili autor i režisér Bezdíček. Kožík: „Jako prostředku jsem použil všech známých rozhlasových prostředků od dialogické scény, písně, melodramatické balady až po anachronické reportáže.“ Bezdíček podtrhává nároky na spojení nesourodých prvků do jednoho dynamického toku:

Už sama podvojná linie celkové stavby, jedna reportážní, druhá rostoucí od básnického vyjádření baladou k melodramu a songu, celá podtržená symfonickými mezihrami, které jsou částečně zvukomalbou, částečně rekapitulací i citovým vyvrcholením dějových úseků.³³⁾

Jinými slovy: náročný montážní úkol pro režii.

(Prolne bouře. Colón na zpáteční cestě. Hudba.)

Colón: (se modlí) Bože, nedej, aby má loď na této zpáteční cestě ztroskotala, abych zahynul, dříve než dám svým panovníkům zprávu o nalezené Indii. A zejména nedopusť, aby prokletý Pinzón dospěl dříve břehů španělských než já. Já jediný mohu ohlásit nalezení své velké cesty. Já jsem objevil východ Indie.

(Vítr. Prolnou hlasy jako v podvědomí.)

Sbor: Vlna a vlna / jméno a jméno / Bermejo / Bermejo

Colón: Ne, ne, ne. Bermejo ne, já jsem viděl v noci světla a to byla zem. Já byl první. Jsem o tom přesvědčen. Nikdo nesmí mít tu čest, jen já. Chci dosáhnout ještě velké slávy pro své nejmilostivější panovníky a pro slávu boží.

(Hrom, nalomení stožáru, praskot stožáru, hudbou vyvrcholení bouře a Colónovy vize.)³⁴⁾

Režisér Bezdíček brněnskou praxi komentoval slovy: „Naše experimentování nebylo tedy nic světoborného, šli jsme pouze po logice emotivního a myšlenkového vnímání poslouchajícího člověka.“³⁵⁾ Tato logika je ovšem jiná, než logika divadelního vnímání. Je to logika vnímání rozhlasového – a odtud její úspěch. Doma i v zahraničí. Umožnit vnímání po principu rozhlasové logiky znamenalo Bezdíčkovi vytvořit při vši bohatosti přehlednou strukturu zvukové partitury, která posluchači umožní zřetelně zaznamenat

32) Josef Bezdíček, Ukázka z Napoleona. In: J. Branžovský (ed.), *Hledání rozhlasovosti*. Praha: Studijní oddělení Čs. rozhlasu 1990, s. 268.

33) Vyjádření Kožíka a Bezdíčka viz *Radiojournal* 12, 1934 (duben), s. 5.

34) V. Smitka (ed.), *České rozhlasové hry*, s. 48.

35) *Na vlnách času*, s. 59.

jednotlivý zvuk, identifikovat jej tím, že určí jeho zdroj, a konečně uvést jej do souvislosti celku po smyslu a významu. (Zhruba tak to ve své disertaci za dva roky zformuluje Václav Růt.)

S touto výzbrojí se pouští Brno i do realizace rozhlasových her zahraničních osvědčených autorů a strhává na sebe pozornost. Proslavený *Colón* po jedné brněnské repríze realizuje se v remaku také v Praze, v místním obsazení ovšem. Což znamená názorné školení pražských tvůrců z brněnských výbojů a zkušeností. Těchto podnětů se chápe mladá nastupující režisérská generace a snaží se je uplatňovat.

Zkušenosti, získané v pásmech, se mnohokrát rozvíjely ve hrách a rozvinuté se vracely k použití v pásmu. V roce 1935 vysílal Kozík svoje nejslavnější pásmo *Boj se smrtí*, v němž uplatňuje své zkušenosti, jak myslet a psát skutečně zvukově, tj. tak, aby zvuk měl dramatickou úlohu. Aby se neomezoval na dokreslení prostředí, ale aby se účastnil situace, děje, aby se podílel na příběhu.

Semmelweiss: (tiše, zlomeně, a přece vášnivě) Jsem u konce s rozumem. Nepřijdu na to. Je to šílené...

(Ticho)

(Prostorem chodby se ozve klinkání zvonku ministrantova, jež se neúprosně přibližuje.)

Semmelweiss: Kněz... Už zase... Poslední pomazání – dnes už po šesté. Jako bych umíral sám... po kolikáté už...? Pozor... snad...

(Jeho kroky se rozlehnou chodbou.)

(tiše a dychtivě) Důstojnosti, snažně vás prosím... ve jménu lidskosti... ať mlčí ten zvonek... horečka omladnic... snad ji působí strach... Strach... Procházíte pěti sály, jste tak vážný ve svém černém rouchu a ministrant s tím strašným zvonce... prosím vás o to...

Kněz: Učiním, jak si přejete.

(Zvonek pryč.)

Budeme chodit tiše.

(Tiché kroky se sunou chodbou.)

(Ticho.)

(Umíráček klinká.)

Semmelweiss: Říkal jsem přece, aby chodil tiše.

Ošetřovatelka: To není zvonek ministrantův, to je – umíráček.³⁶⁾

Ve svých nejlepších dílech rozhlas pochopil potřebu rozhlasové dramatickosti a počal ji vynalézavě vytvářet.

Ze záznamu

Prvé roky se vysílalo vesměs živě s nepříliš bohatou technickou výbavou. Pro ozvučení rozhlasové hry nebo pásma byly k dispozici jen průmyslově vyrobené gramodesky a soubor studiových zvukových rekvizit. Situace se začala měnit ke konci desetiletí.

36) František K o z í k, *Boj se smrtí*. Rozhlasová hra o lékaři I. F. Semmelweisovi, který zasvětil svůj život záchraně matek před smrtí. In: J. B r a n ž o v s k ý (ed.), *Česká rozhlasová pásma*, s. 119–120.

Studia dostala režijní kabinu, větší počet mikrofónů do studia, měla ovšem možnost propojení studií a na mixážním pultu několik vstupů mikrofonních i gramofonních.

Zatímco před nemnoha lety bylo třeba jediný mikrofón z vysílacího místa v exteriéru rychle převést do prostoru koncertní síně pro další program, nyní bylo vysílání kompletně vybaveno paralelními studii. V roce 1932 bylo jen sletišť pro IX. všesokolský slet vybaveno devíti mikrofony (v orchestrálním studiu, u bran cvičenců, uprostřed sletišť, v loži prezidenta, na řečništi hlavní tribuny a v hlasatelské kabině).

Dá se asi hovořit o dvou kvalitativně rozdílných fázích montážních možností: první, která je nucena všechny zvuky prezentovat do jediného mikrofónu, případně dvou (např. ve dvou různých prostorech), a druhé, kterou charakterizuje právě užití většího počtu mikrofónů.

Výrazná novinka se objevila v roce 1932: Radiojournal vybudoval v Praze oddělení záznamu zvuku, kde se natáčelo na desky voskové (s omezenou životností, později trvanlivější s přísadou pryskyřic) a povlakové desky želatinové. Ty druhé byly určeny přednostně pro archivní účely, později i pro materiál ozvučení pořadu. Režie komponovaných slovesných pořadů tak dostala mimořádnou realizační pomůcku. Získala tím zejména montážní kombinace zdrojů v relaci. (Ale koncem třicátých let doporučuje režisér Sommer vosky pro jejich kvalitu i pro záznam činoher.)

Po roce 1935 přibyl záznam na ocelový pás Blattnerphonu s rozsahem třicet minut, bez možnosti zastavení a nastavení. Užíval se pro hudební nahrávky, pro záznam vysílané hry k užití v repríze a často pro zábavné pořady, kterým vyhovovala hranice stopáže.

Technika nyní nabízela velkou paletu pro montážní práci. Nejvýznamnější z ní byla možnost předpřípravy zvukových součástí vysílání záznamem speciálně pro daný případ a mixážní pult s velkou kapacitou přijímaných zdrojů.

Rozvinula se bohatá škála montážních principů a kombinací:

Jde o montáž, co do způsobu podélnou či horizontální, řadící záběry za sebou, nebo příčnou či vertikální, kombinující dva či více záběrů do sebe, event. na sebe; co do zjevnosti manifestní, která je posluchačem vnímána, nebo o montáž skrytou a v toku pořadu nerozšířovatelnou; co do povahy užitých záběrů o montáž homogenní z téže reality nebo heterogenní z obrazů různorodých.³⁷⁾

Druhý vrchol třicátých let

Teprve zdokonalování technické výbavy přivedlo tvůrce i posluchače od radosti z toho, že se vysílá, k zájmu o kvalitu toho, co se vysílá. Celá třicátá léta jsou naplněna experimenty a úspěchy hledání. Úspěchy přitom dále zvedaly úroveň nároků. „Vlastnosti, které materiál vnáší do každého jednotlivého umění, jsou pro tvorbu nepřekročitelnou hranicí“ (Mukařovský).³⁸⁾ Rozhlas si byl vždy vědom svých hranic. Ale zatímco zpočátku je

37) Josef Branžovský cit. dle Jiří Hraše, Branžovského analýza publicistiky a literární pořady. *Svět rozhlasu* 2004, č. 12, s. 35.

38) Jan Mukařovský, Umění. In: J. M., *Studie z estetiky*. Praha: Odeon 1966, s. 130.

chápal jako nedostatek, postupem doby si vypracoval takové postupy, že mohl obrátit tento nedostatek v přednost. Jeden z těchto postupů (společný s filmem) je montážní metoda. V rozhlasovém tvaru právě montážně vybudované partie dávají celku nebo jeho části hutnost a dynamiku.

Na počátku byl stroj – ale pak přišli lidé, kteří chtějí z toho stroje udělat nástroj umění, kteří věří, že rozhlas doroste do umělecké samostatnosti. Od neviditelné divadelní hry – ke hře básnického slova na jevišti zvuků a hudby!

napsal rozhlasový režisér, později šéfrežisér, Václav Sommer.³⁹⁾ Tento mladý člověk přišel do rozhlasu z pozice kritika rozhlasové tvorby a v druhé polovině třicátých let tu vyrostl do špičkového tvůrce.⁴⁰⁾ Kritik Josef Träger o něm napsal:

Vančurův *Učitel a žák*, Tomanova rozhlasová *Řeka čaruje* nebo rozhlasová dramatizace Benešova románu *Uloupený život* staly se klasickými čísly mladé naší rozhlasové režie v rukou Václava Sommera.⁴¹⁾

Režisér Sommer zavedl obsahové i terminologické rozlišení mezi libretem (přibližně literárním scénářem; autorem libreta *Uloupeného života* byl spisovatel románu K. J. Beneš) a scénářem (odpovídajícím zhruba technickému scénáři; ten si připravil Sommer sám). *Uloupený život* z roku 1938 se stal druhým vrcholem třicátých let, mezinárodně oceněným a úspěšným. Je to příběh dvou sester, dvojčat k nerozeznání, z nichž jedna, Sylva, se při vyjížděce na loďce utopí, a druhá, Martina, přežije. Považována za svou sestru, žije její život. Sommer dal dvojroli sester herečce Sylvě Kleinové. Sylvin part předtočila jako nereálný hlas ze zázvutí do hudební kulisy na fólii, Martinu hovořila „živě“ ve vysílání.

Vývoj rozhlasové tvorby už v této fázi zřetelně prokázal, že

prostor rozhlasové kreace je však na rozdíl od filmu pomyslný, imaginární. [...] Stírání rozdílů mezi vnějším a vnitřním, oscilace mezi reálným a nereálným, myšlenkovým je nedostižitelnou doménou rozhlasové hry.⁴²⁾

(Gramo: hudba, první díl od značky.)

Martina: Sylvo, slyšíš mě?

Sylva (neskutečný hlas): Slyším, Martino!

Martina: Sylvo, co si mám počít? Mám tvůj prsten na své ruce. A jen ty víš, že já nemám ani tušení, jak se dostal na můj prst.

Sylva: Ne ty. Tvá dávná touha ti jej navlékla na prst.

39) Václav Sommer, Divadelní kritik a rozhlas. In: Albert Pražák (ed.), *Jindřich Vodák. Pocta k jeho sedmdesátinám*. Praha: Melantrich 1937, s. 368.

40) Václav Sommer (1906–1945), kritik deníku *Národní osvobození*, od roku 1935 v pražském rozhlasu, od roku 1936 režisérem, od 1939 vedoucím režisérem. Cestu rozhlasu vytýčil slovy: Od technické hračky k lidovýchově, od lidovýchovy k umělecké výchově, od umělecké výchovy k umělecké tvorbě.

41) Josef Träger, [citát z medailonu Václav Sommer] *Svět rozhlasu* 2003, č. 10, s. 22.

42) Josef Bránžovský, *Montážní princip a epika*. Rukopis 1986, s. 4. Archiv ČRo.

Martina: Sylvo, všichni ten prsten viděli. Nemám již odvahy se přiznat. Ale nemám ani odvahy vyslovit své jméno. Svě nové jméno. A přece, Sylvo – možná že mám i právo na tvé jméno. Nad našimi kolébkami otec metal los o naše jméno. [...] Ale ty to teď jistě víš. Ty teď víš všechno.

Sylvo, neslyšíš mě? Zapřísahám tě, odpověz!

(Gramo: hudba zmizela.)⁴³⁾

Tímto titulem vrcholí zápas o tvar v rozhlasě třicátých let. Ve své úvaze o hře v rozhlasu nazval Miloslav Havel (Hrbas) tento zápas „Od rozhlasové hry k rozhlasovému dramatu“.

Závěrem

Rozhlasové pásmo a zejména rozhlasová hra jsou kompozičně nejnáročnější tvary rozhlasové slovesnosti, které reprezentují médium. (Peter Karvaš o rozhlasové hře hovoří jako o ústředním a umělecky převládajícím, ale hlavně nejpůvodnějším projevu rozhlasové umělecké slovesnosti.) Za necelá dvě desetiletí vývoje se rozhlas prezentoval jako emancipovaný a sebevědomý sdělovací prostředek s náročnou uměleckou produkcí. Ještě v roce 1930 mohl Karel Čapek napsat:

Nerad bych komukoliv křivdil; ale činoherní produkce v rozhlasu dělá obyčejně dojem pouhé čtené čili breptané zkoušky, nadto ještě nouzově obsazené; hlasy neviditelných herců do sebe nepřesně zapadají a posluchač si je plete, protože jejich tóny nejsou dost úzkostlivé a skoro hudebně odstíněny.⁴⁴⁾

V letech následujících se krok za krokem zlepšovala jak úroveň technických možností, tak úroveň koncepčního uvažování o rozhlasu. Rozhlas si uvědomil povahu svého sdělování a vyzrál k jejímu uplatnění.

Začal se vnímat nikoli po boku divadla, ale po boku filmu jako technicky zprostředkované sdělení, které působí plynulým řazením zvukových záběrů (obrazů), skládaných do záměrně cílené montáže.⁴⁵⁾

MgA. Jiří Hraše (1930)

Režisér a pedagog. V letech 1960 až 1970 působil v Čs. rozhlasu jako vedoucí střediska publicistické režie, k rozhlasové práci se vrátil externě v roce 1990. Průběžně se věnoval teoreticky i prakticky problematice hlasové realizace. V 90. letech učil na katedře žurnalistiky FSV UK. Pracuje soustavně na otázkách rozhlasové historie a teorie i v metodice hlasové realizace.

(Adresa: V jezerách 37, Praha 3, 130 00)

43) *Uloupený život*. Rozhlasová hra. Román a libreto: K. J. Beneš. Scenário a režie: Dr. Václav Sommer. In: V. Š m i t k a (ed.), *České rozhlasové hry*, s. 90–91.

44) Karel Č a p e k, *Hlasy zvenčí*. *Lidové noviny*, 1. 6. 1930, cit dle K. Č., *O umění a kultuře III*. Praha: Čs. spisovatel 1986, s. 212.

45) Jiří H r a š e, Brněnská rozhlasová avantgarda 30. let. *Svět rozhlasu* 2000, č. 4, s. 66.

Citované rozhlasové pořady:

Bílá chvíle (D. Chalupa, Brno 3. 1. 1931), *Boj se smrtí* (F. Kožík, Brno 11. 5. 1933), *Cristobal Colón* (F. Kožík – J. Bezdíček, Brno 12. 4. 1934), *Duch dějin* (V. Gutwirth, Praha 25. 10. 1928), *Fidlovačka* (A. Charvát – M. Kareš, Praha 29. 4. 1927), *Halali* (K. Vetterl – D. Chalupa, Brno 2. 11. 1930), *Hudba na náměstském zámku* (K. Vetterl – D. Chalupa, Brno 17. 2. 1931), *Mobilizace* (V. Nezval, 1926, realizováno 1967), *Na Petříně* (M. Kareš, Praha 1. 5. 1928), *Napoleon* (J. Bezdíček, Brno 26. 9. 1931), *Na tom našem dvoře* (D. Chalupa, Brno 30. 7. 1930), *Požár opery* (J. Grmela – M. Kareš, A. Strnad, Praha 4. 6. 1930), *R.U.R* (K. Čapek – V. Šimáček, Brno 11. 6. 1927), *Řeka čaruje* (J. Toman – V. Sommer, Praha 12. 5. 1936), *Sportovní reportáž zápasu Slavia – Hungaria* (J. Laufer, Praha 3. 10. 1926), *Uloupený život* (K. J. Beneš – V. Sommer, Praha 3. 3. 1938), *V seminářské zahradě před 100 lety* (D. Hallová – M. Kareš, Praha 28. 6. 1930).

Citované filmy:

Advokát chudých (Vladimír Slavínský, 1941), *Artur a Leontýna* (Miroslav J. Krňanský, 1940), *Maskovaná milénka* (Otakar Vávra 1940), *Matčina zpověď* (Karel Špelina, 1937), *Muzikantská Liduška* (Martin Frič, 1940), *Pro kamaráda* (Miroslav Cikán, 1940), *Řeka čaruje* (Václav Krška, 1945).

SUMMARY

RADIOJOURNAL AND EDITING IN THE THIRTIES

Jiří Hraše

The beginnings of radio broadcasting (Radiojournal) were to a large extent improvised; for a number of years, the radio drew upon experience and practices from the theatre. Unlike film, radio couldn't work with fixed recordings; for ten years it only made live broadcasts using one microphone, which greatly hampered its development. Recording equipment did not become more widespread until the 1930s. From the beginning, radio was conscious of its unilateral dimension: at first this was seen as a handicap, but later on, efforts were made to turn it into an advantage. This process of learning naturally tied in with increasingly demanding programmes and was motivated by several influences: above all, by the inventiveness of the programmers (initially authors, later directors, in particular), then by inspiration from creative film approaches and finally by the developments in the technical equipment used for broadcasting itself. The methods involved in editing and montage intrinsic to radio communication were used spontaneously and successfully in sports programmes (commentator Laufer from 1926), ahead of other radio programmes. Individual attempts to apply these methods in current affairs and drama programmes were gradually transformed into an integral system of creative and methodical approaches in spite of the unexploited initiative of Grmel's sensational audio play *Fire at the Opera* (1930), acknowledging the tendency of a script by Nezval which was ultimately never used (*Mobilisation*, 1926). New approaches were formulated to a large degree by the theoretical initiative of the avantgarde (Teige, Frejka) and the practical endeavours of the Brno radio station (Chalupa, Kožík, Bezdíček). A summary of the theoretical foundations of radio production was presented in his dissertation by Václav Růt (*Radio and Theatre*, 1936), whose findings were soon put into practice. The montage method in radio broadcasting rapidly caught on. The Brno initiative from the early 1930s was brought to Prague during the latter half of the decade, where it was taken up by the younger generation of directors. Thus, after the international success of Kožík's and Bezdíček's *Cristobal Colón* (1934) came another domestic and international hit by Beneš and Sommer entitled *Stolen Life* (1938). During the fifteen years of its existence, the radio had acquired a self-awareness and orientation within its own capabilities and means, and now perceived itself not alongside theatre, but alongside film as a technologically mediated form of communication which was created via a continuous sequence of sound images, arranged into a planned montage.

Translated by Linda Paukertová

Články

IRÉNA & KAREL DODAL

Průkopníci českého animovaného filmu

Eva Strusková

Úvodem

IRE-film,¹⁾ první české filmové studio animovaného filmu v Praze, vyrobil v letech 1933 až 1938 více než třicet filmů. V Československu náležel IRE-film vedle zlínských filmových ateliérů Baťa k nejvýznamnějším výrobcům reklamních a propagačních filmů té doby. Zakladatelé studia, Irena a Karel Dodalovi²⁾, založili své „první umělecké filmové studio pro kreslené barevné grotesky, avantgardní krátké filmy, průmyslové a kulturní filmy“³⁾ s myšlenkou, že jim výroba trikových reklamních filmů vytvoří prostor pro zamýšlené umělecké projekty. Jejich zakázková i autorská tvorba měla experimentální charakter: experimentovali s barvou a se zvukem, s animačními technikami kresleného a loutkového filmu a ověřovali také možnosti animace předmětů. Dříve, než mohla mladá česká firma, uvádějící své filmy na benátském festivalu a na světové výstavě v Paříži, plně zúročit získané zkušenosti a upevnit své postavení na trhu, přerušila její vzestup německá okupace Evropy.

Manželé chtěli nejprve přenést svou výrobu do Paříže, kde založili filmový ateliér.⁴⁾ Rychlý vývoj politické situace ve střední Evropě však vedl k tomu, že Karel Dodal, který

-
- 1) Způsob psaní názvu filmového studia nebyl jednotný. Nejdříve označoval Karel Dodal v cenzurním formuláři svou výrobu názvem Atelier Ire a IRE atelier. Od prosince 1934, kdy vzniklo patrně logo studia, byl na dopisních papírech, v titulcích filmů i v cenzurních formulářích používán převážně název v podobě I.R.E.-FILM. V novinových textech se psaní názvu dále různilo. V textu používáme tvar IRE-film.
 - 2) Irena Dodalová (rozená Rosnerová, první manžel Leo Leschner), 29. 11. 1900 Ledeč nad Sázavou – červenec 1989 Buenos Aires. Po prvním sňatku používala jméno Leschnerová, příp. Lešnerová, krátce po druhém sňatku se podepisovala Lešnerová-Dodalová. Ve 30. letech užívala křestní jméno často v podobě Iréna. Karel (Josef) Dodal, 27. 1. 1900 Praha – 6. 7. 1986 USA.
 - 3) Také firemní charakteristika na dopisních papírech se v průběhu měsíců měnila. Znění v roce 1936: „I.R.E.-FILM první americký filmový ateliér pro výrobu kreslených i hraných zvukových grotesek a filmů“; 1937: „I.R.E.-FILM o.z. – první umělecké filmové studio pro kreslené a barevné grotesky – avantgardní krátké filmy – průmyslové a kulturní filmy – Iréna a K. Dodal“. Ve firemních názvech užívala Irena Dodalová zpravidla jen křestní jméno s čárkou nad e – Iréna. Tuto formu jsme proto zvolili i v názvu článku.
 - 4) Nalézal se na adrese Paris Étoile, 11 rue Villaret du Joyeuse, Paris 17 c, blízko Vítězného oblouku. Bohužel se nám zatím nepodařilo zjistit bližší informace, ale zřejmě ateliér, který měl podle Dodalové zaměstnávat šest animátorek, skutečně existoval. Potvrzuje to mj. i informace Ireny Dodalové o tom,

nechtěl zažít novou válku, opustil po krátkém podzimním pobytu v roce 1938 Paříž a v prosinci odcestoval do USA. Pobyt ve Spojených státech byl deklarován jako studijní cesta a manžela měla následovat do USA také Irena Dodalová. Nejprve však musela ukončit v Praze likvidaci studia a odeslat do Spojených států technické zařízení pro výrobu kreslených filmů, aby jejich práce mohla pokračovat i za oceánem. Součástí zásilky byla kolekce kreslených filmů studia, které odesílatelka prozíravě označila jako „bezceenné“.⁵⁾ Zásilku se jí podařilo odeslat z Prahy teprve v létě 1939, již za německé okupace. Zdlouhavé a složité vyjednávání o lodní přepravě, nehledě na péči o matku za situace, kdy se její bratr připravoval k vycestování do Palestiny, byly patrně důvodem, proč Irena Dodalová Československo neopustila.

Za protektorátu pracovala v Paříkově fotografickém ateliéru. V roce 1942 byla na základě udání zatčena a posléze uvězněna v terezínském ghettu. V druhé polovině roku 1942 se Irena Dodalová podílela na přípravě, natáčení a sestřihu filmu o životě terezínského ghetta, který vznikl na německý příkaz a za účasti kameramanů speciální německé jednotky SS. Historií vzniku prvního terezínského filmu se zabýval Karel Margry⁶⁾ na konci devadesátých let. Ten také identifikoval v Polsku amatérský snímek, který zaznamenal v roce 1942 několik scén z průběhu natáčení. Důležitým dokumentem vztahujícím se k tomuto filmování je také nerealizovaná verze scénáře filmu zachycující pozoruhodným způsobem tragiku života v ghettu. Autorkou této verze scénáře byla – podle našeho názoru – s největší pravděpodobností Irena Dodalová.⁷⁾ Film GHETTO-THERESIENSTADT se pokládá za ztracený, existují pouze výstřižky ukryté kdysi Dodalovou, jejichž část se zachovala a které se nyní zpracovávají v NFA.

Irena Dodalová se zachránila díky transportu Červeného kříže do Švýcarska v únoru 1945. Opustila pak Evropu a následovala svého manžela do USA.

V New Yorku založili Dodalovi studio Irena-film a natočili několik animovaných propagačních filmů. Jednání o možnostech spolupráce se studiem Bratři v triku v Praze, případně o možnosti návratu, zmařil další politický vývoj. Dodalovi pak přijali krátkodobý pracovní úvazek v Argentině, který se však pro ně stal – za ještě ne zcela objasněných okolností – pastí. V roce 1961 opustil Karel Dodal Argentinu (a Irenu Dodalovou) a vrátil se do USA. Irena Dodalová žila do konce života v Buenos Aires. V exilu se Karel Dodal uplatnil především jako autor zakázkových, reklamních a zejména technických instrukčních filmů. Irena Dodalová natáčela v Argentině baletní a folklorní filmy. Mezinárodní úspěch měl např. její film o Balanchinově nastudování Stravinského baletu APOLLON MUSAGETE (1951) v Teatro Colón a film LA SUITE ARGENTINA (1957). Dodalová založila a řadu let také vedla v Buenos Aires soubor mladých divadelníků – Komorní experimentální

že použili část pařížského materiálu pro film natáčený v USA. Viz Osobní fond Ireny Dodalové 1936–1981 (1998), Národní filmový archiv, Oddělení písemných archiválií (dále NFA, OPA).

5) Soupis odeslaných předmětů byl přílohou dopisu zasilatelské firmy Karel Risinger nást. B. B. Černík z 1. 7. 1939, srov. Karel Dodal D 707/6, karton 5364, Policejní ředitelství Praha 1931–1940, Národní archiv (dále PŘ, NA).

6) Karel Margry, Zajímavý předchůdce – první terezínský film (1942). *Terezínské studie a dokumenty*. Praha 1998. Doplněná verze viz K. Margry, Utrecht, The First Theresienstadt film (1942). *Historical Journal of Film, Radio and Television* 19, 1999, č. 3.

7) Terezínskému období Ireny Dodalové bude věnována samostatná studie autorky.



Karel Dodal u svého pracovního stolu (asi konec třicátých let)

Foto archiv

divadlo –, s nímž uváděla vlastní inscenace děl Paula Claudela, Jamese Joyce, Grahama Greena, Walta Whitmana, Hugo von Hofmannsthalu ad. Připravovala přednášky o filmu pro televizní stanice, malovala obrazy, komponovala, i ve vysokém věku hrála na harmonium a zpívala např. Dvořákovy Biblické písně. Jak vzpomíná její česká přítelkyně v Argentíně profesorka Helena Voldánová, hovořila Iréna Dodalová bezvadnou češtinou.

Protektorát a exil tvůrců jako by vymazal všechny stopy po IRE-filmu z povědomí filmového oboru a jeho historie. Pokud nějaké stopy zůstaly, tak často v podobě ne zcela přesných informací a tradovaných osobních historek. Po dlouhá desetiletí představovala jedinou spojnici s minulostí Hermína Týrlová (1900–1993), první žena Karla Dodala a animátorka IRE-filmu.

Po padesáti letech, v roce 1989, se téměř devadesátileté Ireně Dodalové podařilo docílit, že se archiv Karla Dodala a Ireny Dodalové, o nějž celý život pečovala, vrátil do Prahy. Bohužel zprávu o dobrém konci několikaletého rozčilujícího martýria již adresátka



Iréna Dodalová (asi začátek třicátých let)

Foto archiv

v Buenos Aires nepřevzala. Zemřela v červenci 1989. Nesplnilo se jí bohužel největší přání – ještě jednou vidět Prahu. Dramatický zápas o zaslání zásilky z Argentiny do Prahy zachycuje korespondence Ireny Dodalové s Vladimírem Opělou, který se tehdy ujal celé záležitosti a který nakonec prosadil, že byl cenný archiv letecky převezen do Prahy. Uvedená korespondence je součástí fondu Ireny Dodalové v NFA.⁸⁾ Získaný soubor archiválií tvoří vedle filmů a fragmentů někdejších snímků také písemné a fotografické dokumenty, xerokopie článků, soupisy projektů, divadelní programy z Buenos Aires ad.

Dochovaný celek je jen torzem, které se podařilo Dodalové v obtížných podmínkách argentinského exilu zachovat. (Část archivu deponovanou v lokalitě mimo Buenos Aires zničil požár.) K mnohým kapitolám sledovaného tématu – např. o terezínském filmu, o práci Karla Dodala pro NASA, o životě Ireny Dodalové v Buenos Aires v padesá-

tých až sedmdesátých letech aj. – nenabízí daný soubor dokumentů žádné informace. Určité mezery v informacích jsme zaplnili díky archivnímu průzkumu ve veřejných i soukromých archivech a také díky vzpomínkám pamětníků. Stále však zbývá mnoho otázek, k nimž se příslušný historický materiál nepodařilo zatím získat.

Hledá se hvězda pro kreslený film: dokument o životě a práci IRE-filmu

Když na počátku srpna 1938 vysílal Československý rozhlas na okruhu Mělník pásmo Ireny Dodalové o práci pražského studia kreslených filmů, prožívali Dodalovi z mnoha důvodů obtížné období.

Podařilo se jim sice dokončit a uvést na festivalu v Benátkách „programový film“ MYŠLENKA HLEDAJÍCÍ SVĚTLO, avšak náročný solitér neměl místo v kinech. Film byl v Praze uveden jen pro několik pozvaných hostů 9. srpna 1938.⁹⁾ Ohrožen byl jejich další autorský projekt,

8) Osobní fond Ireny Dodalové (pozn. 4).

9) Na 152. schůzi Filmového poradního sboru (dále FPS) v květnu 1938 navrhl ing. Urban projekci tohoto filmu, avšak v přiložených soupisech filmových projekcí titul uveden není. Srov. zápis 152. schůze FPS 1938, MNO, Hlavní štáb, odd. branné výchovy, karton 331, s. 9, Vojenský historický archiv (dále VHA). Projekci pro zvané hosty však potvrdil Zdeněk Štábl a, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945, III.* Praha: ČSFÚ 1990, s. 756.



Svatební fotografie Dodalových (z pozůstalosti Karla Smrže)

Foto archiv

film *Srdce Evropy (Zlatá Praha)*, o jehož realizaci usilovali již několik let. Nepodařilo se jim získat produkční podporu Josefa Auerbacha a jednání na Filmovém poradním sboru, kterého se účastnil zástupce Magistrátu hl. města Prahy i ministerstva zahraničí, se protahovala. Projekt s rozpočtem sto tisíc korun získal podporu 10 000 Kč na výrobu zkušebního snímku teprve v únoru 1938.¹⁰⁾ Získat zbývající prostředky ze zakázkové tvorby nebylo reálné. Tím spíše, že znepokojující politický vývoj ve svých důsledcích znamenal, že Dodalovým chyběly reklamní zakázky. Bojkot německých firem českou veřejností znamenal přerušování spolupráce s některými zákazníky IRE-filmu (např. Telefunken), řada dalších možných obchodních partnerů se přesunula do zahraničí nebo o přesunu uvažovala. Ztížily se i výrobní podmínky, barevné filmy se musely zpracovávat v londýnských laboratořích, komplikovala se i možnost zahraniční distribuce filmů. V důsledku všech nepříznivých faktorů se nakonec Dodalovi rozhodli a k 31. červenci svou firmu IRE-film zrušili a připravovali se na emigraci.¹¹⁾

10) 71. schůze FPS 1936 (fond Ministerstva průmyslu, obchodu a živností, dále MPOŽ, NA, karton 2545); další zápisy FPS jsme čerpali z cit. fond VHA pozn. 9: Jednání FPS 1937 (schůze 121 a 122, karton 204), 1938: (schůze 137 a 139 schůze, karton 330), 1938: (schůze 147 a 148, karton 331).

11) O zrušení firmy k 31. 7. vypovídala Iréna Dodalová na policejním ředitelství 10. 1. 1939, když se vyšetřovala stížnost na neplacení objednaných výstřižků firmy Press-Cutting. Cit. fond pozn. 5.



Hermína Týrlová (konec třicátých let)

Foto archiv



Fritz Kerten (konec třicátých let)

Foto archiv

Pořad, který vysílal Radiojournal na stanici Mělník na počátku srpna 1938, vznikl dříve, v optimističtější období, zřejmě krátce po dokončení filmu VŠUDYBYLOVO DOBRODRUŽSTVÍ, který pořad několikrát připomenul. Do jisté míry jako by se obracel i ke stejnému, tzn. spíše nedospělému, publiku. V archivu Českého rozhlasu se zachoval německý strojopis pořadu (překlad do češtiny publikujeme v rubrice Edice a materiály), jeho zvukový záznam již bohužel neexistuje.¹²⁾ V časopisu Radiojournal byl uveden jako autor pořadu E. Larsen. Obsah i styl¹³⁾ pořadu napovídají, že autorkou byla Irena Dodalová. Pořad koresponduje s jejím systematicky organizovaným public relations a s její snahou popularizovat trikový/animovaný film. K populárně naučnému účelu byla využita fiktivní zápletky s obsazováním nové „hvězdy“ – vhodné loutky – do nového filmu. V pásmu vystupoval režisér loutkového divadla Umělecká výchova Jan Malík,¹⁴⁾ Karel Dodal, nejmenovaná kreslířka (patrně Hermína Týrlová)¹⁵⁾ a hudební skladatel

12) Hledá se hvězda pro český kreslený film. Strojopis, bez titulu, text je v němčině. Pořad se vysílal 7. 8. 1938 na stanici Praha 2 (Mělnický vysílač) ve vysílací době od 18 do 19 hodin. Český katalogizační titul není původní. Text je uložen ve sbírce Archivních a programových fondů Českého rozhlasu (dále APF ČR) pod číslem 4532. V *Radiojournalu* byl pořad uveden takto: E. Larsen, Hledá se hvězda pro kreslený film. Rozhlasové pásmo z pražského filmového ateliéru. *Radiojournal* 16, 1938, č. 32, s. 5. V českém tisku se o pořadu psalo pod názvem Hledá se hvězda pro trickfilm. *Filmový kurýr* 12, 1938, č. 32, s. 2.

13) V textu se mj. užívají např. familiární oslovení „doktůrku“, „děti“, jež po létech nalézáme i v osobní korespondenci autorky.

14) Jan Malík (1904 – 1980), loutkářský režisér, dramatik, historik, kritik.

15) Hermína Týrlová byla v hierarchii zaměstnanců IRE-filmu na prvním místě, jako nejzkušenější kreslířka a animátorka.



Dodalovi v exilu (patrně počátek padesátých let)

Foto archiv

Fritz Kerten.¹⁶⁾ Autorství Dodalové naznačuje i zvukové pojetí pořadu; Irena Dodalová – jak ještě zmíníme dál – se zabývala zvukovou režii animovaných filmů a také v rozhlasovém pořadu, nehledě na tehdejší technická omezení, do dialogu zapojovala obratně ruchy a hudební citace. Zvuková složka tak odlehčovala jeho naučný, do jisté míry až zdlouhavý, výkladový styl.

Pro filmové historiky je pořad, dnes text rozhlasového pásma, unikátním dokumentem, který zachytil způsob práce českého studia kresleného filmu třicátých let a do značné míry i poměry v IRE-filmu. Podle dosud tradovaných zpráv byla Dodalová pojímána pouze jako zdatná obchodnice, která uměla filmy prodat, ale která filmové práci nerozuměla.¹⁷⁾ Podle této verze vznikaly filmy IRE-filmu výhradně díky příčinlivosti Karla

16) Fritz Kerten (též Běďa, Franz, František), vlastním jménem Bedřich Kohnner (23. 6. 1910, Teplice Šanov), hudební skladatel, aranžér, kapelník, skládal hudbu především ke krátkým filmům. Na konci 30. let vycestoval do Turecka, kde získal angažmá v hotelu Pallas. V exilu vystupoval též pod jménem André Kerr.

17) Vzpomínky Hermíny Týrlové se zachovaly ve dvou verzích. Strojopis z roku 1975 *Z klubíčka vzpomínek*, nalézající se v archivu bývalého zlínského filmového studia (dnes Ateliéry Bonton Zlín), byl v redigované formě publikován v knize: Marie Benešová, *Hermína Týrlová vzpomíná*. Praha : ČSFÚ 1982. Rukopisná verze obsahuje osobní hodnocení éry IRE-filmu, v knižním vydání byly některé formulace Týrlové vynechány, případně upraveny.



Reklama IRE-filmu navazovala na dobovou reklamu jak ve výtvarném stylu, tak v pojetí jednoduchého příběhu se šťastným koncem; záběr z filmu Svatba o půlnoci (1935)

Foto archiv

Dodala a Hermíny Týrlové. Rozhlasový pořad Hledá se hvězda pro kreslený film je jedním z dokumentů, který dokládá, že její role ve firmě byla zásadní povahy. Potvrzují to i další archivní dokumenty i studium filmové produkce IRE-filmu.

Když se vysílal pořad Hledá se hvězda pro kreslený film, IRE-film již neexistoval. A neexistoval ani zmiňovaný výtah do pátého poschodí, kde se nacházel ateliér, neboť Dodalovi se právě přestěhovali z Klimentské ulice na Zbraslav...¹⁸⁾ Byla to také poslední spolupráce Ireny Dodalové s Radiojournalem, jak se o ní ještě zmíníme v kapitole věnované filmu VŠUDYBYLOVO DOBRODRUŽSTVÍ.

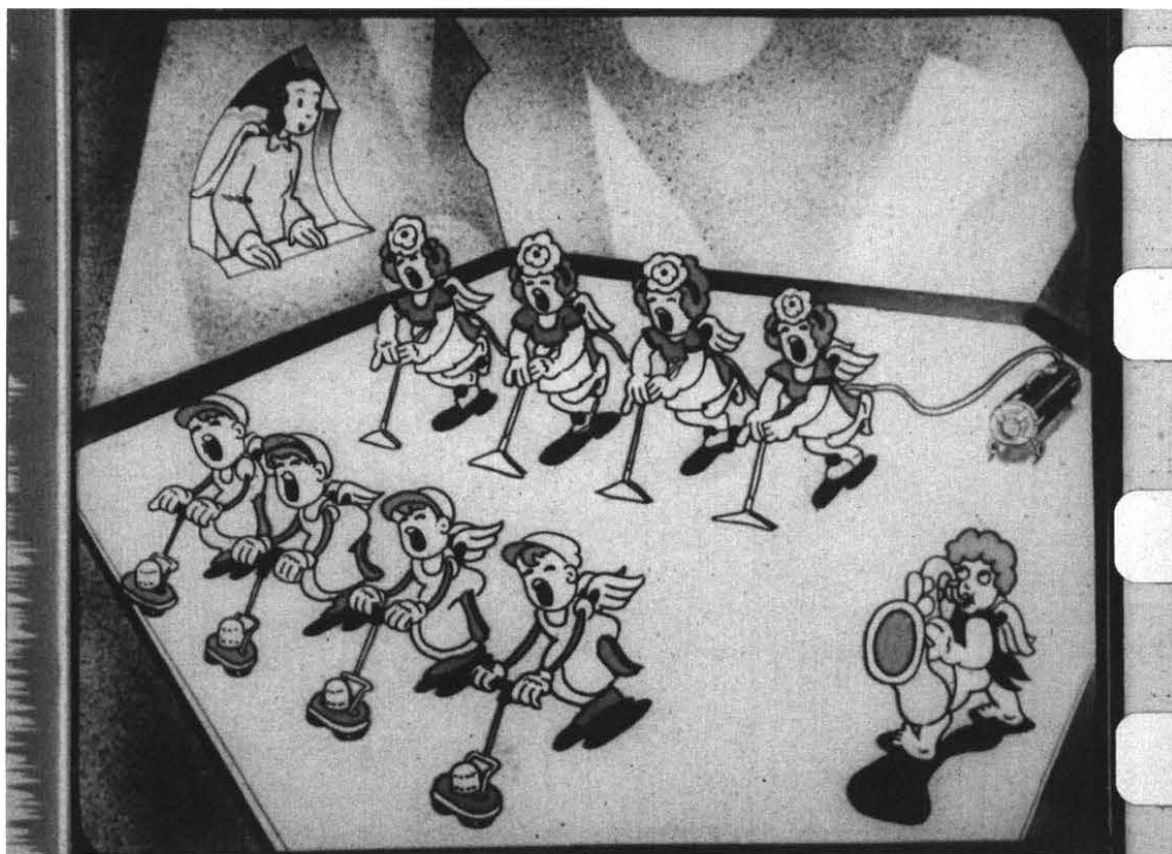
Osudové setkání

Někdy v létě 1932¹⁹⁾ došlo v pražském Mánesu „k osudnému setkání“.²⁰⁾ Irena Rosnerová-Leschnerová se zde seznámila s Karlem Dodalem. Oba se narodili v roce 1900, oba

18) Pořad se vysílal 7. 8. a Dodalovi se přihlásili na Zbraslavi 8. 8. 1938, srov. Dodal Karel, Evidence obyvatelstva (dále EO), PŘ, NA.

19) Irena Dodalová uváděla jako rok setkání s Karlem Dodalem 1933. Jde však patrně o omyl. Podle domovních přihlášek je jisté, že Dodal opustil svou první ženu v létě 1932 (odstěhoval se nejprve k otci), v srpnu pak odejel s I. Leschnerovou do Francie a v listopadu 1932 se přihlásil do žižkovského bytu v Karlově ulici (dnes Seifertova), kde bydlela Irena se svou matkou Matildou Rosnerovou.

20) Takto označila Irena Dodalová setkání v strojopisném textu Karel Dodal I.R.E.film, Praha. Datas o zrození kresleného filmu. Viz Osobní fond Ireny Dodalové (pozn. 4).



*Scéna z filmu Maminčin výlet do nebe (1935) evokuje pádnost
doporučení značky výrobků Elektro-Praga ČKD*

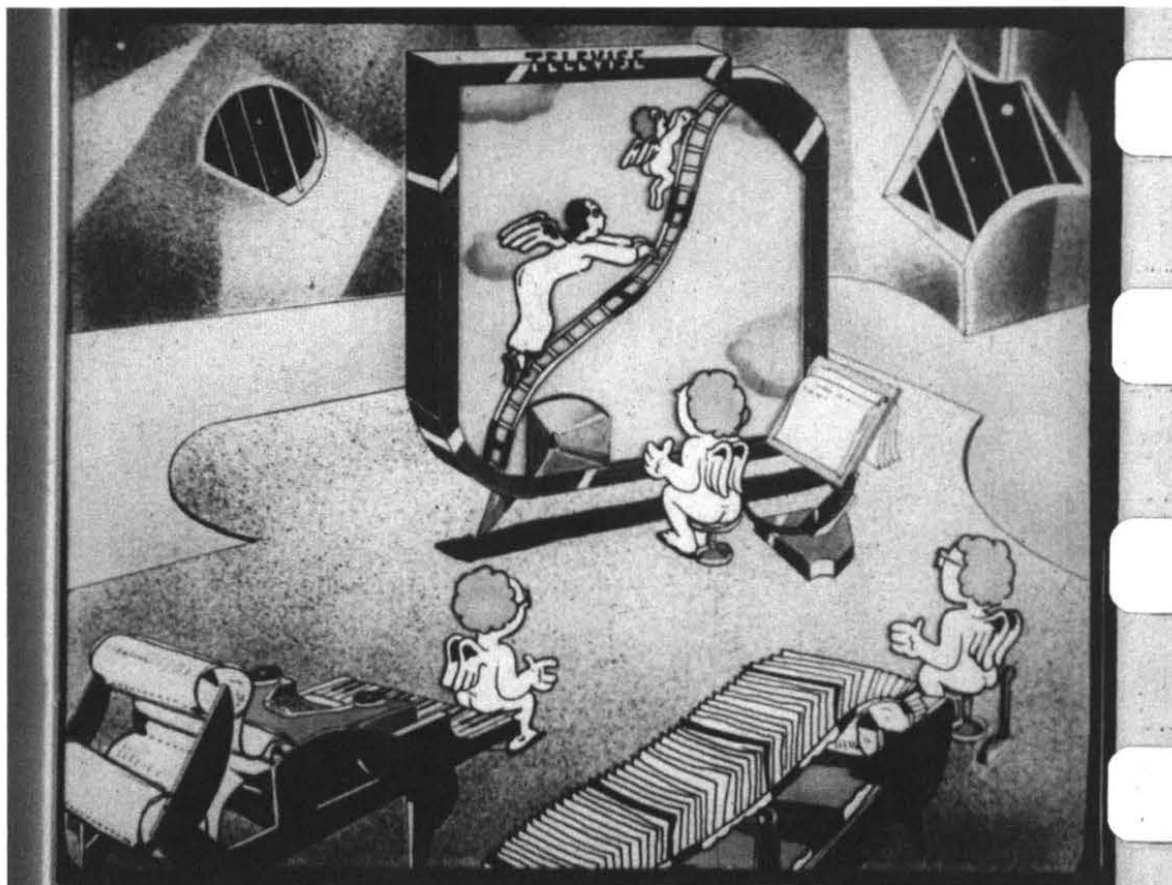
Foto archiv

absolvovali před první světovou válkou měšťanskou školu a oba začínali v divadle. Byly to však rozdílné divadelní světy: Iréna vystupovala na scéně německé opery v Brně, Karel Dodal v holešovické Uranii. Stejně rozdílné bylo ostatně také jejich rodinné zázemí a životní zkušenosti. Oba dva však v té době neprožívali nejšťastnější údobí.

Iréna vyrůstala v rodině rabína a učitele židovského náboženství a pod jménem Iréna Rosen se v Brně „vzdělávala pro povolání operní pěvkyně“.²¹⁾ Na konci sezony roku 1921 divadlo opustila, odjela pak do Německa, kde koncertně vystupovala. Podle svých vzpomínek studovala filmovou produkci v Berlíně a ve Francii a navštěvovala divadelní kurzy Maxe Reinhardta. Její manželství s bankovním úředníkem Leopoldem Leschnerem trvalo jen dva roky. Znovu prý pobývala v Paříži, kde se údajně zajímala opět o filmovou produkci. V době setkání s Dodalem vedla francouzskou parfumerii Na Příkopě v Praze, což jen ztěžka mohlo naplnit její kulturní zájmy a umělecké ambice.

Karla Dodala bylo možné v době setkání s Irenou považovat do jisté míry za ztroskotance. Jeho mládí neblaze poznamenala první světová válka – jako sedmnáctiletý utrpěl

21) Arnold Rosner, učitel židovského náboženství, byl po první světové válce v Brně ředitelem židovského sirotčince, srov. Sčítací arch z roku 1921, Brno. Městský archiv Brno. – Informace o působení Ireny Rosnerové v opěře obsahuje monografie: Gustav B o n d i, *Geschichte des Brünner deutschen Theaters 1600 – 1925*. Brün : Verlag des Deutschen Theatervereines 1924, s. 161, 173.



Dodalovy přitahovala tehdy nedostupná televize jako ztělesnění moderního věku, který přichází; motiv televizní obrazovky využili v několika filmech, například Všudybylovo dobrodružství (1936), Co nového v televizi (1936), Tajemství Lucerny (1936); záběr z filmu Maminčin výlet do nebe (1935) naznačuje také využití více plánů při rozvíjení děje a pozornost věnovanou pozadí scény

Foto archiv

na frontě těžký úraz. Coby dělnický syn z pěti dětí se nejdříve učil lakýrníkem,²²⁾ později díky své kreslířské zručnosti našel uplatnění v Uranii, kde vystupoval i jako herec epizodních rolí.²³⁾ Novou životní šanci mu poskytl teprve Elekta-Journal. Od roku 1925²⁴⁾ se zde začal zabývat trikovou technikou, v roce 1927 vzniklo pod jeho vedením oddělení

22) Dodal Franz a Otilie, PŘ 1914 – 1920, NA.

23) Archiv divadla Uranie byl do značné míry zničen na počátku 50. let. Naše studium dochovaných dokumentů (programy, plakáty, rozpisy divadelních her aj.) nepotvrdilo tradovaný názor, že Karel Dodal byl scénografem. Spíše se zdá, že ho lakýrnická profese a kreslířský talent předurčovaly k anonymní práci na divadelních kulisách, příp. divadelních vývěskách a plakátech. Vystupoval také jako epizodní herec. Ve fondu se zachovala řada textů divadelních her z let 1922 až 1924 s Dodalovým jménem jako představitelem epizodních rolí. Srov. Divadelní oddělení Národního muzea v Praze.

24) Elekta-Journal založil Karel Pečený v roce 1925 a v témž roce sem byl přijat Karel Dodal. K Pečenému ho doporučil Karel Anton, kterého v té době kreslený film zajímal a snad se mu i věnoval, viz Iréna, Co s českým trikfilmem? *Filmový kurýr* 11, 1936, č. 25, s. 55. Podle Karla Smrže začínal Dodal údajně již v roce 1922 v ateliérech AB. In: Karel Smrž, I kreslený film má historii. *Filmová okénka* 1, 1947, č. 9, s. 22.

„kreslených triků“²⁵⁾. Vytvářel animované grafy pro naučné snímky, trikové scény, podle potřeby i animované doplňky pro hraný film. Od pohyblivých titulků a značek zboží pro reklamní snímky přešel k animaci kresby podle vzorů americké grotesky (BIMBOVO SMUTNÉ DOBRODRUŽSTVÍ). Stal se zručným imitátorem kocoura Felixe Pata Sullivana a inspirací pro něj byl také seriál Dava a Maxe Fleischerů Z KALAMÁŘE VEN²⁶⁾. Jeho pomocnicí a posléze animátorkou se stala jeho manželka Hermína, s níž se pravděpodobně seznámil v holešovické Uranii.²⁷⁾

I když Dodalovi postupně zvládli animaci a jednoduchý kreslený gag, jejich práce vycházela především z amerických vzorů. Zápletky a výtvarné zpracování²⁸⁾ jejich filmů byly „syceny“ stereotypy masové kultury domácí provenience (ZAMILOVANÝ VODNÍK,²⁹⁾ TOMMY A MOŘSKÁ PANNA³⁰⁾) bez výraznější imaginace.

Sen o vlastním studiu kreslených filmů vedl Karla Dodala někdy na počátku třicátých let k tomu, že opustil Elekta-Journal. Pokus osamostatnit se skončil krachem a finanční ztrátou. Karel Dodal se z neúspěchu, jak píše Hermína Týrlová ve svých vzpomínkách, „málem zhroutil a celý rok trvalo, než se z toho vzpamatoval“.³¹⁾ Navíc se projevila jeho chronická oční choroba, způsobená dlouholetou prací v přesvětleném ateliéru kresleného filmu. Nebyl přihlášen k nemocenskému ani k penzijnímu pojištění a rodinu podporovala manželka, která na krátký čas zaujala jeho místo v Elekta-Journalu. Dokončila zde několik reklam a několik filmů rozpracovaných původně Karlem Dodalem.³²⁾

25) Čsl. výroba triků. Čs. filmový zpravodaj 7, 1927, č. 31, s. 4.

26) Max Fleischer vytvářel se svým bratrem Davem v letech 1919 až 1930 seriál OUT OF THE INKWEEL, Z KALAMÁŘE VEN, který byl založen na zápolení kreslíře s jeho kresleným světem, zvláště s hrdinou Koko (v českém překladu Bejbl).

27) Podle našeho průzkumu v Divadelním oddělení Národního muzea vystupovala v Uranii pouze v epizodních rolích. První zachovaný program eviduje její roli druhého skřítky v Červené Karkulce 20. 2. 1915, poslední nalezený dokument se váže k představení 17. 6. 1927, kdy byla v Čardášové princezně obsazena jako Třetí dáma z Varietě. Srov. Divadelní oddělení Národního muzea v Praze.

28) Karel Dodal používal od 30. let titul „akademický malíř“, ale nepodařilo se nám zjistit, kdy a kde studoval. Rozhodně jeho jméno není uvedeno v kartotékách posluchačů Akademie výtvarných umění a Vysoké školy uměleckopřemyslové v Praze.

29) Podle Hermíny Týrlové natočila film ZAMILOVANÝ VODNÍK na vlastní námět, zřejmě ve spolupráci s Karlem Dodalem. Film se dochoval bez titulků jako nesestavený materiál. Podle Havelkových záznamů neprošel cenzurou (cenzurní řízení také nepotvrdil nedávný průzkum NFA), a proto není s určitostí možné stanovit originální název filmu (někdy je uváděn film jako Vodník), jistý není ani uváděný rok výroby (1928), ani výrobce (snad Propaga). Podle vzpomínek Týrlové (c. d. pozn. 17, s. 21) vytvořila film v Elekta-Journalu až po odchodu Dodala, tzn. kolem roku 1930. Vyloučit lze ale rozhodně rok výroby 1926, který uvádí publikace o historii animovaného filmu: Český animovaný film 1934 – 1994, Praha: MK ČR-KF a.s. 1994, s. 9.

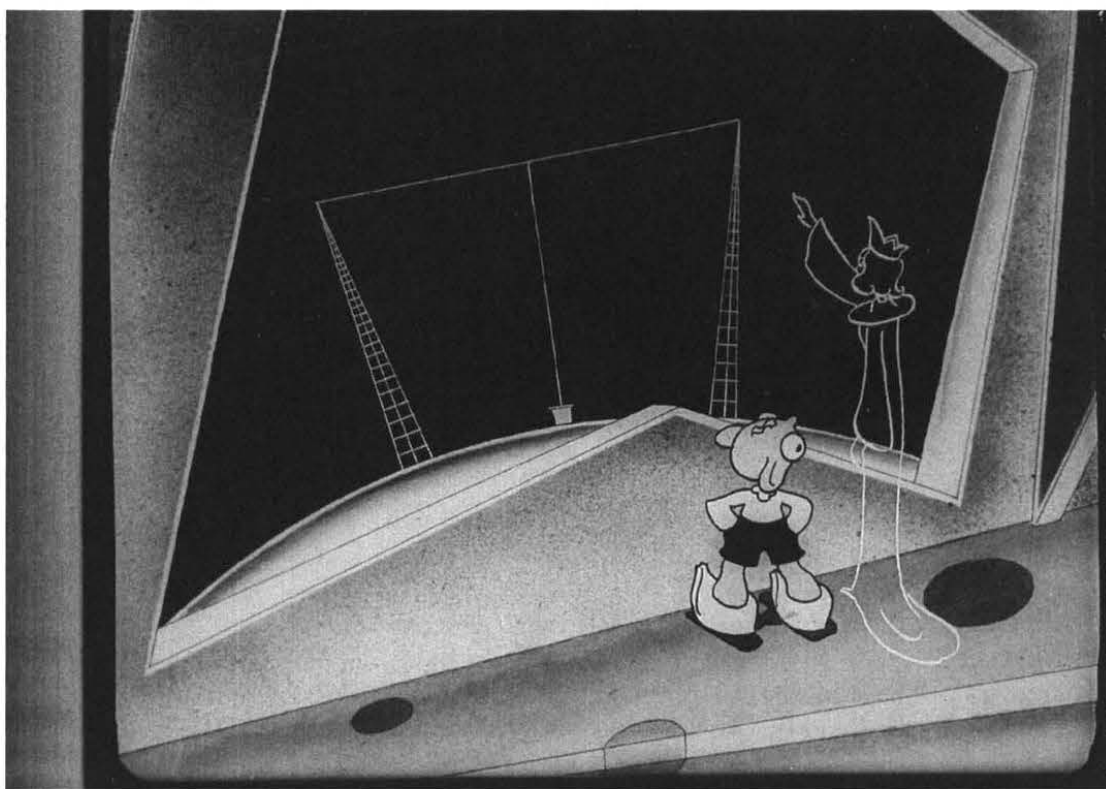
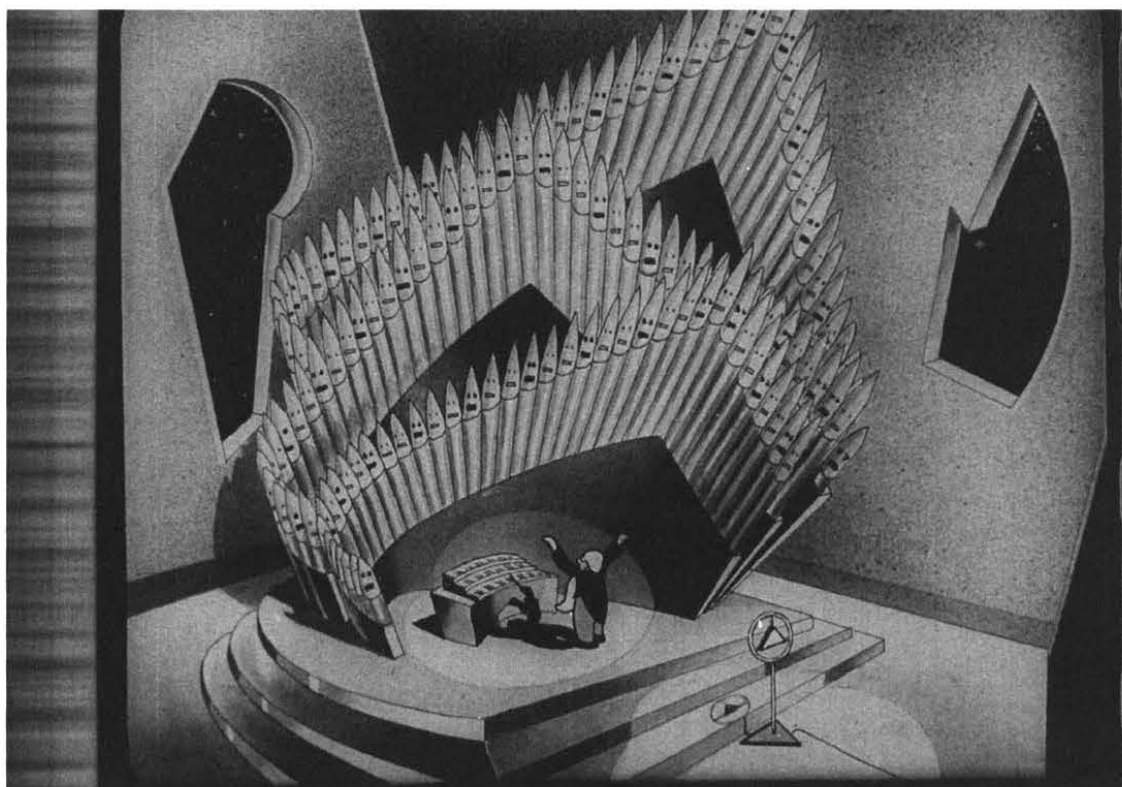
30) Podle titulkové listiny končil nedochovaný film TOMMY A MOŘSKÁ PANNA obdobným happy endem jako ZAMILOVANÝ VODNÍK. „Tommy s mořskou pannou spadnou do kostelíčka, kde je jim požehnáno. Po mnoha letech je viděti Tommyho jako starého dědečka a okolo je mnoho dětí.“ Viz NA, Cenzurní sbor kinematografický při Ministerstvu vnitra (CSK/MV), č.j. 662/1930.

31) M. Benešová, Hermína Týrlová vzpomíná, s. 6.

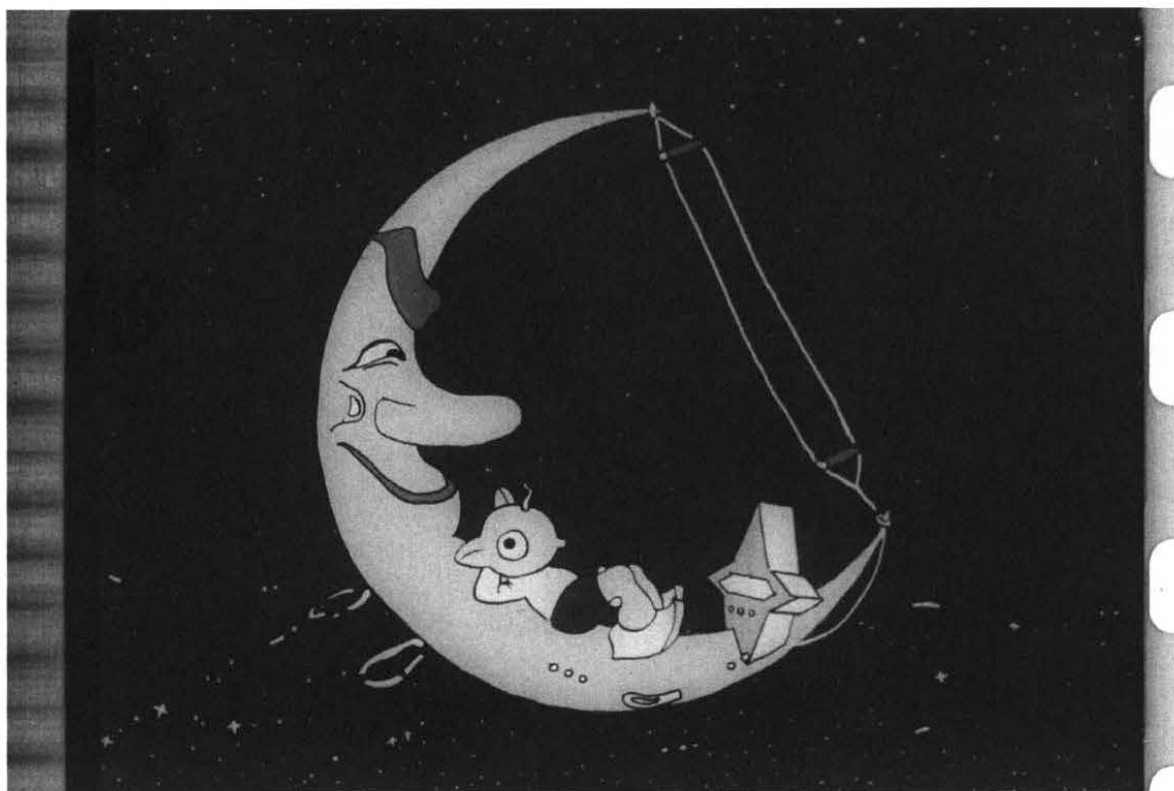
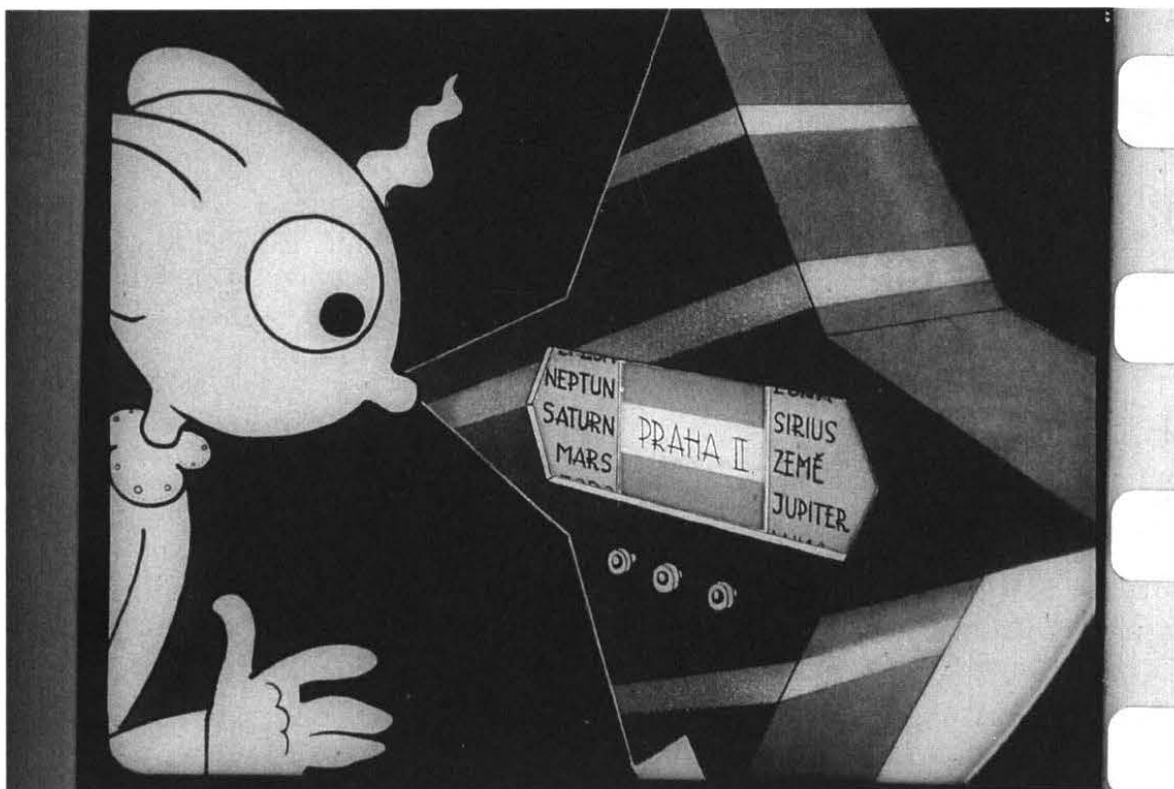
32) Zřejmě šlo o filmy BIMBOVO SMUTNÉ DOBRODRUŽSTVÍ a TOMMY A MOŘSKÁ PANNA. Filmy byly předloženy cenzuře v lednu a v dubnu roku 1930. V titulkové listině nezachovaného filmu TOMMY A MOŘSKÁ PANNA je již uvedeno také jméno Dodalovy první ženy Hermíny („Nakreslili: Karel Dodal a M. Tearlová“). Viz NA, CSK/MV č.j. 130/1930 a č.j. 662/1930.

ILUMINACE

Eva Strusková: Iréna & Karel Dodal



Film Všudybylovo dobrodružství (1936) využíval popularitu Skupovy postavičky Hurvínka...
Foto archiv



...a současně usiloval o svěbytný výtvarný projev
Foto archiv

Změny v Elekta-Journalu však připravily o práci i ji. Existenční problémy způsobily krizi jejich manželství³³⁾.

V tomto období, kdy neměl Karel Dodal práci v oblasti kresleného a trikového filmu, se živil ve filmu jako malíř pozadí a mj. spolupracoval na scénaristickém přepisu předlohy Ignáta Herrmana *Kariéra Pavla Čamrdy* režiséra Krňanského.

Setkání Karla Dodala s Irenou Rosnerovou-Leschnerovou (Lešnerovou³⁴⁾) v Mánesu změnilo život této dvojice. Navždy také poznamenalo život Hermíny Týrlové-Dodalové, která se již podruhé neprovдалa a která svůj první sňatek s Karlem Dodalem většinou popírala.

IRE-film: naděje a realita

Svět kresleného filmu objevila Irena Leschnerová nepochybně díky Karlu Dodalovi. Je možné, že znala, tak jako většina filmových diváků, americké kreslené grotesky. Pokud se účastnila pražských představení filmové avantgardy, pak zhlédla i ukázky z Fischingerových filmů. Ovšem teprve Dodal, který byl v té době v Praze nejzasvěcenějším a nejzkušenějším kreslířem, animátorem a kameramanem kresleného filmu, otevřel zvědavé mladé ženě nový svět. Ta si ovšem záhy uvědomila provincionální úroveň podmínek domácí tvorby. S Karlem Dodalem se proto vydali na zkušenou do zahraničí. Jejich cestu známe dnes z líčení Ireny Dodalové, která ji popisovala ve více než padesátiletém odstupu:

Odjeli do Itálie (Václav Vích), Cinecitta, později do Německa. Karel poznal německé pracovníky v krátkém filmu a v kreslence: Fishinger, Max Fleischer³⁵⁾, filmy vystřihávané z papírových figurek³⁶⁾, filmy pokusné... odtud Karel se seznámil s umělci krátkého filmu v Paříži. Navštívili jsme ruského průkopníka: Starevich³⁷⁾ a Alexeieff, který filmoval okénko po okénku stíny, které vrhaly jehly zabodnuté v plátně: *Noc na Lysém vrchu* [NOC NA LYSÉ HOŘE – pozn. E. S.], hudba Musorgskij: poznal fotografa geniálního: Man Ray³⁸⁾...

Ale muselo se něco stát s jeho očima... Francouzský lékař mu doporučil koupání očí ve slané vodě mořské... odjeli jsme na jih, k moři... Karel se skutečně v moři uzdravil... Vrátili jsme se do Prahy.³⁹⁾

33) Podle výpovědi H. Týrlové bylo již na začátku 30. let manželství v krizi (c. d. pozn. 17). K rozluce manželství, které bylo uzavřeno v roce 1928, došlo v srpnu roku 1932. V roce 1935, kdy se Dodal oženil s Irenou, se vrátila Hermína Dodalová ke svému dívčímu jménu.

34) Myrtil Frída s Jaroslavem Brožem uváděli její jméno v podobě Löschnerová, viz *Historie československého filmu v obrazech 1930 – 1945*, Praha: Orbis 1965, s. 165.

35) Oskar Fischinger (v angloamerických pramenech uváděný též jako Fishinger). Max Fleischer se sice narodil ve Vídni (1883), ale na přelomu století emigroval se svou rodinou do USA. Dodal se s Fleischerem osobně tedy setkat nemohl, ale v Německu se mohl seznámit s jeho tvorbou neuvedenou v Praze.

36) Jednalo se o filmy Lotte Reinigerové.

37) Vladislav Starevič používal v exilu jméno Ladislav Starevich.

38) Ten dlel ve 30. letech v Paříži, takže se teoreticky mohl s Dodalovými setkat.

39) Osobní fond Ireny Dodalové (pozn. 4).

Zahraniční exkurze přinesla nepochybně mnoho podnětů při rozhodování o realizaci Dodalova snu – o založení samostatného studia kresleného filmu v Praze. Název IRE-film svědčil o roli, již měla při plánování budoucnosti Irena Leschnerová.

Ateliér IRE-film vznikl na základě Dodalova živnostenského listu v roce 1933. Získal ho v srpnu pro „provozování reklamy všeho druhu“⁴⁰⁾, žádost z roku 1936 se týkala již „výroby filmů všeho druhu“. Problém, jak označit souhrnně filmovou produkci IRE-filmu, řešila v roce 1937 formulace „výroba filmů bez pořizování fotografických snímků“. Tehdy totiž neexistoval souhrnný výraz pro pojmenování animovaného filmu. Poznamenajme, že se kreslený, příp. i loutkový film označoval jako „trikový film“⁴¹⁾ (obdobně jako v němčině a dalších jazycích). Jako žánrová označení fungovaly výrazy groteska, zejména ve spojení s americkým kresleným filmem, a film absolutní/abstraktní film ve spojení s evropskou filmovou avantgardou. Teprve v padesátých až šedesátých letech minulého století se pro tento druh filmu, který se zakládá na pookénkovém snímání, vžilo pojmenování „animovaný film“ (animated film, film d'animation, Animazionsfilm, multiplikationnoje kino aj.).

V době, kdy zakládali Irena Leschnerová a Karel Dodal svou vlastní filmovou produkci, končila krize a začínalo hospodářské oživení. Založení studia specializovaného na technicky, časově i finančně náročnou produkci trikového/animovaného filmu v Praze vyžadovalo značný optimismus. Forma reklamního animovaného filmu byla v Československu něčím novým a jen obtížně získávala zákazníky. Tím spíše, že zde nebylo mnoho firem, které si takovou reklamu mohly vůbec dovolit. Také filmový trh v Československu byl z komerčního hlediska nedostatečný. Majitelé IRE-filmu museli teprve vytvářet u většiny budoucích zákazníků představu o tom, jakou podobu vůbec může mít reklama filmem. Jedinou pozitivní image o trikovém/animovaném filmu vytvářela v široké veřejnosti americká filmová groteska.

Jestliže v sousedním Německu už existovala, zejména díky rozsáhlé tvůrčí a organizační aktivitě Julia Pinschewera, který zapojil do tvorby mnoho talentovaných autorů, tradice trikové filmové reklamy, v Československu vznikaly animované filmové reklamy výjimečně (např. PLAVČÍKEM NA SLANÉ VODĚ; Karel Dodal, 1929 – reklama na obchodní dům Brouk a Babka). Firmou, která v rámci četných reklamních akcí využívala hojněji film, byla nadnárodní firma Schicht v Ústí nad Labem. Její podniky v zahraničí angažovaly do reklamy řadu významných umělců, z filmařů to byl např. Gyula Marczincsák / George Pál.

V prvním období hledali zakladatelé IRE-filmu zřejmě zakázky dost obtížně a – soudě podle seznamu filmů – přijímali i dílčí práce. Usilovali také o spolupráci se Zlínem, kde se rodila moderní česká reklama a propagace a kde v té době vznikalo také nové filmové studio. V letech 1933 až 1934 se jim podařilo získat malou zakázku na animovanou sekvenci snu do reklamního filmu SLON ZACHRÁNCEM, který propagoval gumové hračky

40) Podle výpisu z rejstříku bývalého referátu živnostenského Magistrátu hl. Prahy – koncese, živnosti řemeslné a svobodné, číslo řadové 3106. Archiv hlavního města Prahy. Původní žádost o povolení živnosti byla v roce 1936 změněna na „výrobu filmů všeho druhu“, v září 1937 na „výrobu filmů bez pořizování fotografických snímků“. Srov. Dotaz o zachovalosti, Magistrát hlavního města Prahy Policejnímu ředitelství v Praze, 10. 8. 1933, 16. 5. 1936, 2. 9. 1937 – Karel Dodal, PŘ, NA.

41) Viz Irena, Co s českým trikofilmem?; a dále Irena, Trikfilm a jeho možnosti v Evropě. *Kinorevue* 14, č. 13 a 14, 1937, s. 252–253, 274–275.



Film Čaroděj tónů (1936) využíval předností Gasparcoloru...
Foto archiv



...a mixáže známých hudebních motivů
Foto archiv

firmy Baťa. Snímek v produkci hostivařského ateliéru byl však tak diletantský, že, nehledě na animovanou část, to byl start dosti nešťastný.⁴²⁾ V té době nastupovalo do zlínského filmového ateliéru nové vedení, které další spolupráci s Dodalovými odmítlo; Klos i Hackenschmied uvažovali v kategoriích dokumentárního a hraného filmu, Dodalovi chtěli využívat animaci. Navíc Klosovi nebyla energická filmová producentka zrovna po chuti.⁴³⁾ Úspěšnější byl kontakt IRE-filmu s firmou Piras. Tato propagační, inzertní, reklamní a nakladatelská akciová společnost zahrnula filmovou produkci ve svých stanovách explicitně až v roce 1937. Ale, jak o tom svědčí její korespondence,

v tomto oboru působila již od roku 1920, od kteréžto doby neustále vyrábí filmy ve vlastní produkci a režii tím způsobem, že odborné práce ateliérové, laboratorní a kopírovací předepisuje svým stálým dodavatelům, kdežto všechny ostatní práce obstarává si sama svým vlastním personálem, buď stálým, nebo najatým pro produkci dotyčného filmu.⁴⁴⁾

Piras přitom zajišťovala filmovou reklamu pro velmi významné firmy jako byl Orion, Jiří Schicht, Fracillon a Co., Aero, továrna letadel, Pixavon, Odol ad. Pro Piras Karel Dodal natočil film ZÁHADA MEZNÍKU MK 204 a také nezachovaný film o žiletkách Gibbs. V další fázi si většinou Dodalovi zajišťovali zakázky a filmovou produkci vlastními silami. Podle pamětníků měla Irena Dodalová mimořádný organizační a obchodní talent a v krátké době se jí podařilo vytvořit na trhu určitou pozici. IRE-film získal zakázky od Telefunkenu a od několika českých podniků, např. Elektro-Praga, Prokop a Čáp, Krása, Kosmos Čáslav aj. Filmy propagovaly nejrozličnější obchodní artikly: mýdla, psací pera, prací prostředky, umělý tuk, cídidla, elektrické spotřebiče, dámské látky, boty, rozhlasové přijímače ad. IRE-film získal i prestižní zakázku od Radiojournalu na natočení osvětového propagačního filmu o rozhlasovém vysílání (VŠUDYBYLOVO DOBRODRUŽSTVÍ). Filmové studio ovšem začínalo velmi skromně, v Milešovské ulici na Vinohradech. Usuzujeme tak na základě adresy bydliště Karla Dodala, kterou udával také jako výrobce filmů na formulářích pro cenzurní řízení. Prvním spolupracovníkem nového „ateliéru“ se stala Hermína Týrlová, která se ocitla v Praze po rozchodu s Dodalem bez prostředků a nabídka práce kresličky a animátorky znamenala pro ni určité východisko.⁴⁵⁾ Na starosti

42) Film se zachoval, jako jeho autor je podepsán J. Ros-Aga. Jde nepochybně o pseudonym vytvořený filmaři (lze uvažovat např., že cizorodě znějící Aga vzniklo z – Prop- Aga).

43) Podle Elmara Klose proto, že „nemohli najít společnou řeč“. Po létech vzpomínal režisér na to, že „Rozhovor místo něho [tj. Dodala] vedla velice obchodnickým způsobem jeho druhá žena, Irena Dodalová, která, jak se ukázalo, ovládala pevnou rukou jak Dodala, tak firmu, jež nesla její jméno (IRE-film). Tato průbojná dáma, jež po dlouhé minuty nepřipustila nikoho ke slovu, dovedla zázračným způsobem zjistit při mých pracovních návštěvách v Praze, kdy a kde jsem k zastížení, a prováděla svůj akvizitní nátlak s takovým elánem, že jsem byl asi dvakrát nucen prchnout před ní zadním schodištěm v Domě služby. Myslím, že tato zkušenost byla jedním z důvodů, proč jsem od prvního dne sympatizoval s Hermínou Týrlovou...“ Elmar Klos, Běda ženám, které mužům vládnou. Cit. dle M. Benešová, c. d., s. 8.

44) Piras v dopisu Ministerstvu obchodu, průmyslu a živnosti, 26. 5.1937. Piras a.s., karton 2756, Státní oblastní archiv (SOA) Praha.

45) O blízkém vztahu svědčí to, že Týrlová jistý čas bydlela přímo v Klimentské ulici a že pro rodinu, resp. paní Matildu Rosnerovou, vyřizovala záležitosti ještě v roce 1938. Podle svědectví Egona Poppa však

měla také další práce, např. původně vyzvedávala cenzurní lístky. Od srpna 1935 plnila tuto funkci Anna Čudová.

V roce 1937 si najali Dodalovi patro v Klimentské ulici. Irena Dodalová vylíčila poměry takto:

Najali jsme celé poschodí od jednoho architekta v Klimentské ulici: největší sál byl pro kreslení výroby... druhý sál byl pro spolupráci v produkci... Jeden pokoj dostal klavír křídlo pro hudební přípravu budoucích filmů... Jedna místnost byla určena na promítání našich budoucích filmů... Jedno křídlo v poschodí bylo určeno pro naše soužití. Přijali jsme čtyři kresličky (Hermína, Ana, Eliška a Věra),⁴⁶⁾ které měly kreslit mezifáze originálu figurek navrhnutých od Karla... Přijali jsme též Pavlu Weisovou a Jaroslava⁴⁷⁾, aby v druhé místnosti vyplňovali barvou celofány nakreslené Karlem a těmi čtyřmi kreslířkami... Přijala jsem účetního: Rudolf Pick a korespondenta: Rudolf Rohan⁴⁸⁾... Pro hudbu jsem přijala komponistu: Fritz Kerten. Celkový stav nás tudíž byl: deset spolupracovníků IRE filmu a Fritz Kerten... Zakoupila jsem filmový negativní materiál a též malířský materiál pro výrobu... instalovala jsem filmovací stůl pro kreslenky, lampy a equipment technický potřebný ku produkci...⁴⁹⁾

IRE-film, jak vyplývá z líčení i z dokumentů, byl tedy rodinným podnikem: vedle Karla Dodala zde pracovaly jeho dvě partnerky. (S Irenou Leschnerovou se Dodal oženil v roce 1935 a v témž roce se jeho bývalá žena Hermína vrátila ke svému dívčímu jménu.) V IRE-filmu pracoval i Dodalův mladší bratr Jaroslav Dodal a Irenin mladší bratr Rudolf Rosner/Rohan. Podle jména mohl být příbuzným také účetní Rudolf Pick (matka Ireny byla rozená Picková).

Chod studia vylíčila Irena Dodalová svým osobitým hektickým stylem:

Co scházelo, byl personál technický... Ten jsem musela vyplnit svou osobou: bylo to mnoho práce... idea... rozvedení idee pro Karla... text dialogu a text písni... filmovací script, rozveden na okénka, příprava na recording a zvukový záznam... montage zvuku a obrazů... filmování (*filmacion*) na filmovacím stole... supervision celé produkce... styk s budoucími zákazníky... finanční problémy... representace na filmových festivalech evropských...⁵⁰⁾

navštěvovali Dodalovi – včetně Hermíny – společně např. pražský lukostřelecký oddíl. Takže vzájemné vztahy nemohly být zase tak špatné.

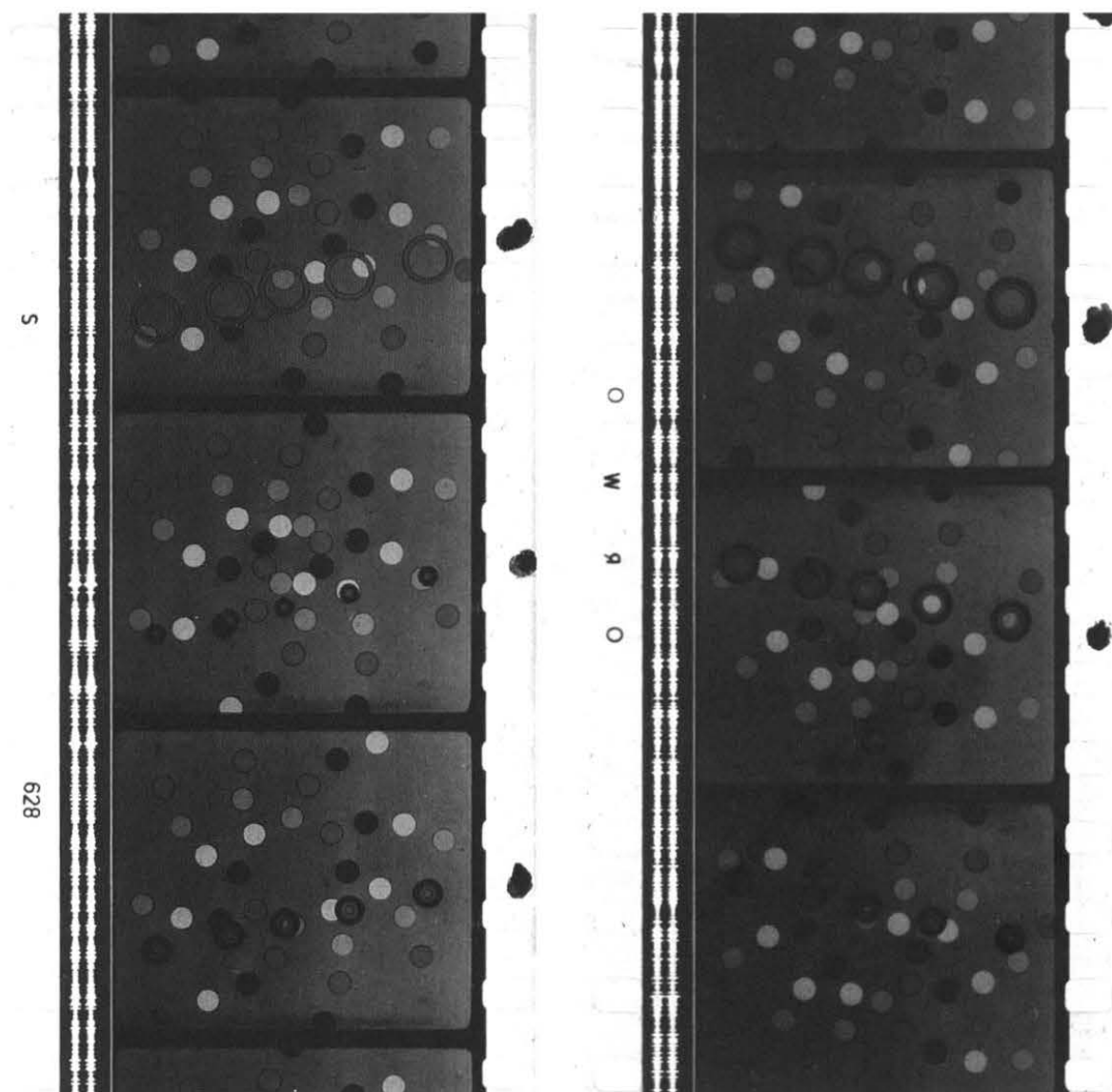
46) Hermína Týrlová, první kreslička-animátorka, podepisovala někdy cenzurní lístky svým uměleckým jménem Tearlová; Anna Čudová, druhá kreslička-animátorka; Eliška Lošková (12. 6. 1917), filmová kreslička a koloristka; Věra, patrně koloristka, její plné jméno jsme zatím neidentifikovali.

47) Jednalo se zřejmě o Dodalova mladšího bratra Jaroslava Dodala (nar. 1905), který uváděl v bytové přihlášce zaměstnání „zřízenec, hudebník“. Dodal, 804/102, PŘ 1941 – 1951, karton 1580, NA.

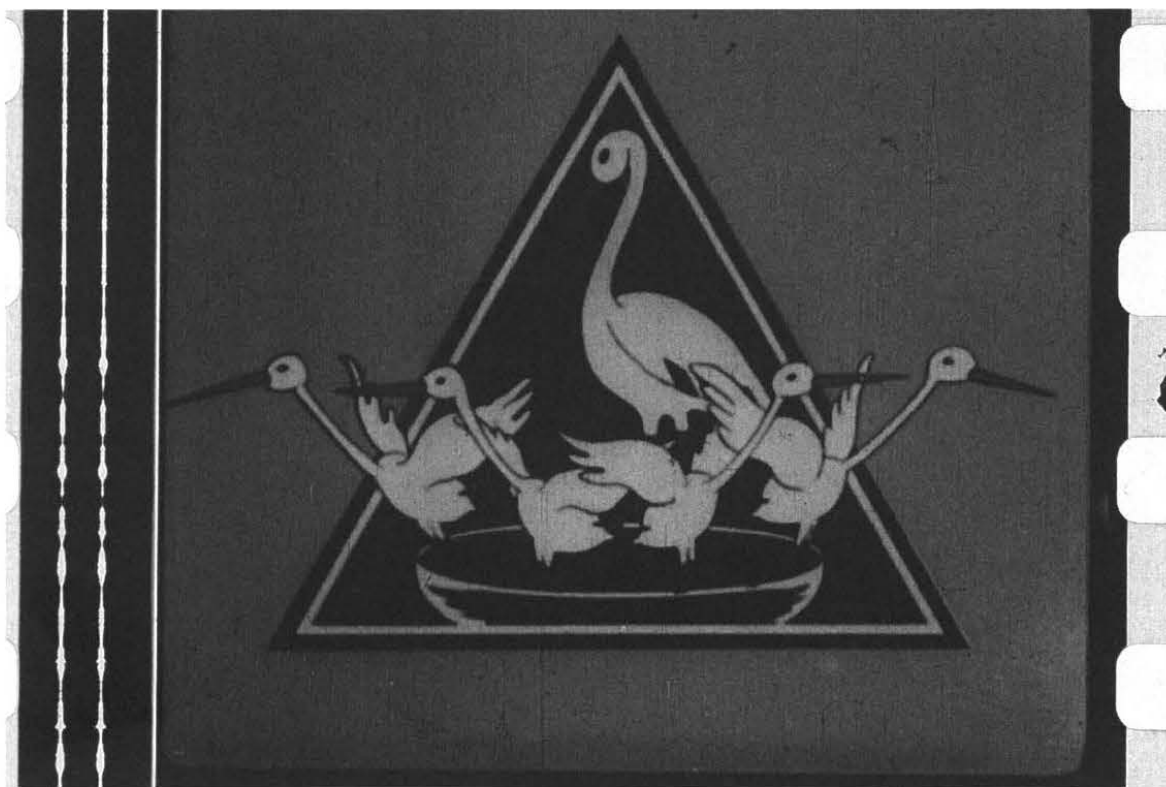
48) Rudolf Rohan (1902 – 1986) šlo zřejmě o mladšího bratra Ireny Rosnerové-Dodalové, který původně pracoval na železnici jako výpravčí vlaků. Rudolf Rosner byl účastníkem zahraničního odboje za druhé světové války a po návratu si oficiálně změnil příjmení na jméno Rohan.

49) Osobní fond Ireny Dodalové (pozn. 4).

50) Tamtéž.



Barevný abstraktní film Fantaisie érotique...
Foto archiv



...měl reklamní verzi *Hra bublinek* (1937)
Foto archiv

Popis Dodalové odpovídá informacím dobového tisku. V dnešní terminologii plnila funkci scenáristky, zvukového dramaturga, režisérky (spolu s Karlem Dodalem) a filmové producentky. Nezminila roli filmové distributorky a tiskové mluvčí.

Neméně významné byly role Karla Dodala jako výtvarníka, autora obrázkových scénářů (storyboardů), hlavního animátora a filmového režiséra. V rozhlasovém pásmu *Hledá se hvězda pro trickfilm* (viz rubrika Edice a materiály) byl představen především jako „šéf kreslířského ateliéru“. Kromě tvůrčích úkolů měl na starosti i provoz studia. V době rozvoje firmy – které zachytilo rozhlasové pásmo – byla již práce rozdělena mezi dva kresliče-animátory popředí, dva kresliče-animátory pozadí a dva koloristy.

Karel Dodal plnil také funkci kameramana. Byl prvním českým filmařem, který profesionálně využíval v Praze techniku barevného filmu.⁵¹⁾ Tuto jeho práci přiblížila na počátku padesátých let Hermína Týrlová ve *Filmu a době*.⁵²⁾ Vzpomínala na to, že tvůrce a objevitel metod v kresleném filmu své těžce nabyté zkušenosti z konkurenčních důvodů příliš ochotně nesdělával.

[Dodal] zdokonalil své technické zařízení pro barevný Gasparcolor. [...] Okénkový posun v kameře musel být naprosto přesný, protože systém spočíval v tom, že se každý jednotlivý obraz snímá třikrát, třemi barevnými filtry. Kontury těchto tří postupně za sebou sejmutých okének musely se naprosto krýt.⁵³⁾

Týrlová také připomenula změny, které s sebou přineslo použití barevného filmu:

Musely se nutně vyřadit silné celuloidové desky, na které se kreslily kontury a nahradit je nejslabšími a nejprůhlednějšími, které neubíraly obrazu na barevnosti a světelnosti. Jako další byla úprava trikového stolu. Zdokonalené zařízení pro pohyb kamery, jiný způsob osvětlení pro citlivý materiál a nové pracovní, kreslicí stoly.⁵⁴⁾

IRE-film získal během několika let dobrý – v Praze do té doby nebývalý – technický i technologický standard.

Od samého počátku chtěli také Dodalovi využít ve svých filmech hudbu a zvuk. Jedním z nejbližších spolupracovníků studia se stal Fritz Kerten, skladatel a aranžér z oblasti populární hudby. Jak dokumentuje zmíněné rozhlasové pásmo, spolupracoval Kerten na filmech již od jejich počátku. Ohled na zvukovou stránku ovlivňoval pojetí kresby, timing a předurčoval animaci. Fritz Kerten byl prvním českým hudebním skladatelem specializovaným u nás na animovaný film.

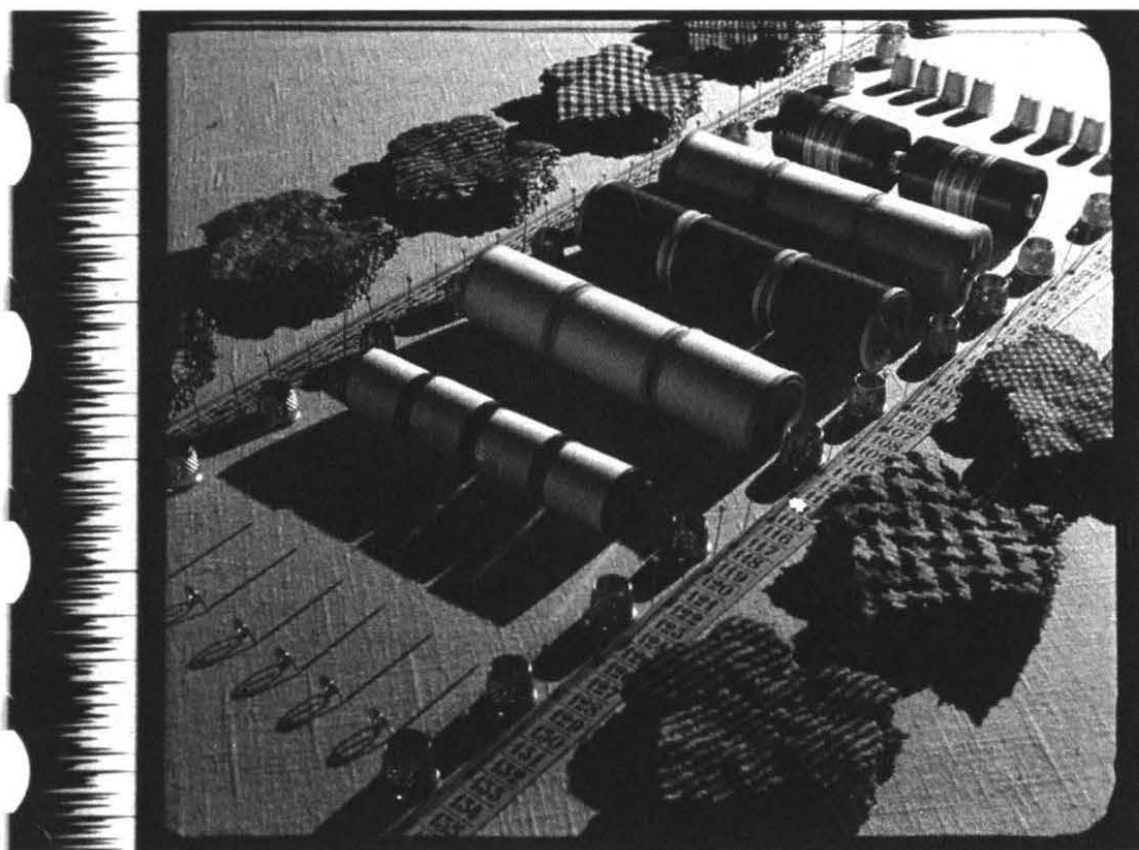
Níže publikovaný rozhlasový dokument také naznačil důležitou roli Ireny Dodalové při práci na zvukové stránce filmu. V této práci mohla využít někdejší hudební vzdělání,

51) Maďar Gyula Marczincsák / George Pál již využíval techniku Gasparcolor a je možné, že pomohl Dodalům se zajištěním nového barevného systému. Gasparcolor vyvíjel Béla Gaspar s Oskarem Fischingerem, který představil výsledky jejich práce v roce 1933 v Hamburku na Kongress für Farbe-Ton-Forschung.

52) Hermína Týrlová, Kus historie našeho loutkového filmu. *Film a doba* 3, 1954, č. 5. s. 866.

53) Tamtéž.

54) Tamtéž.

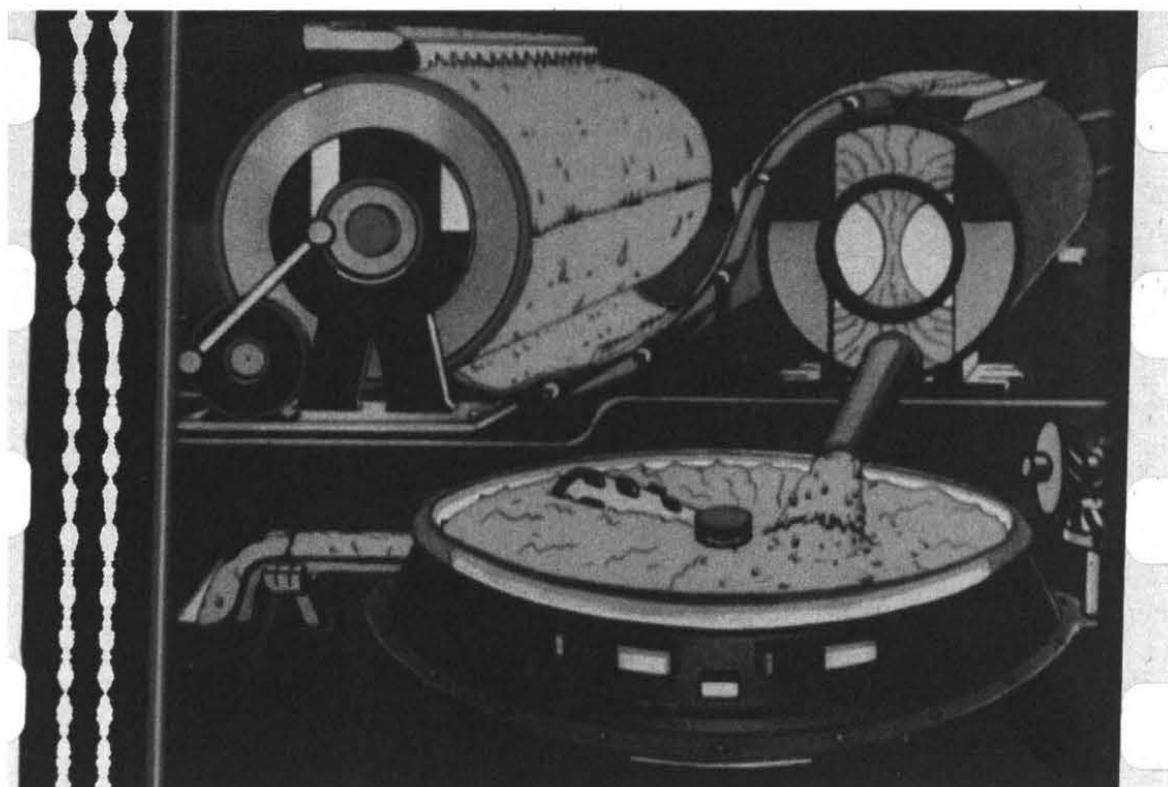
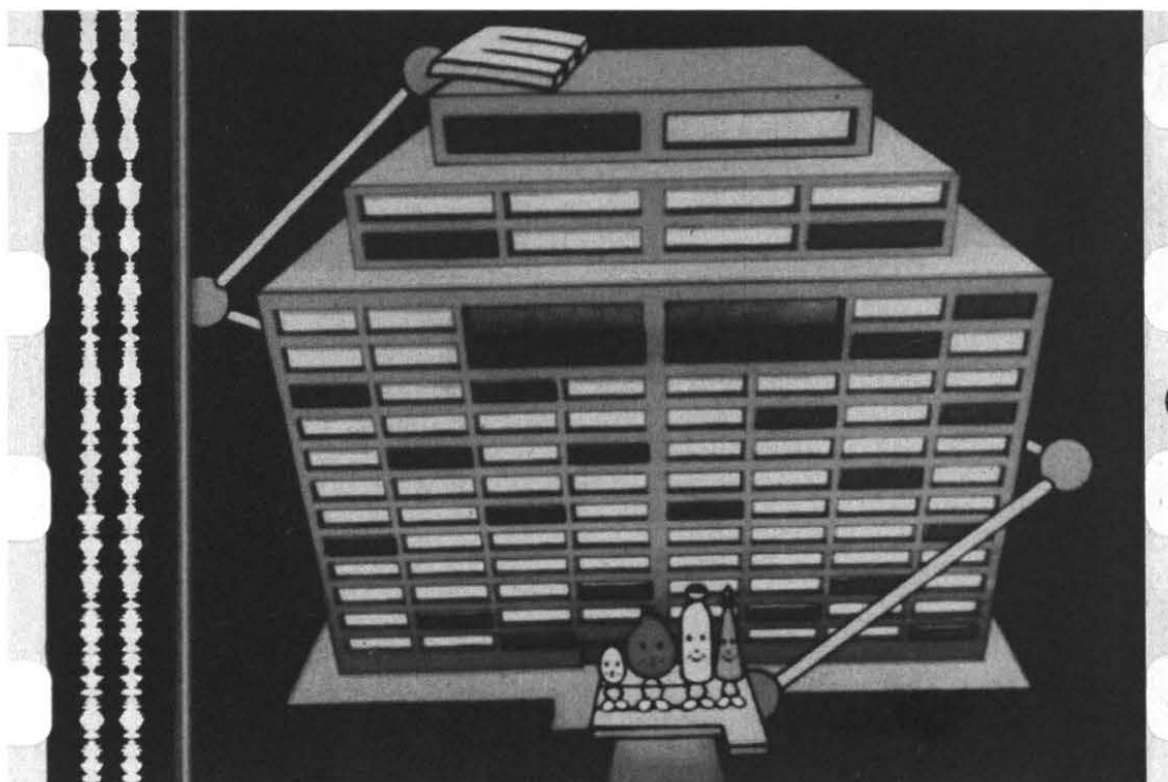


Dodalovi ověřovali také možnosti loutkového filmu a animace trojrozměrných předmětů; příkladem je animace galanterních předmětů a oděvních látek ve filmu Píseň podzimu (1937)

Foto archiv

kteří jí nadto umožňovalo nacházet s Kertenem společnou řeč. Domníváme se, že osobitý charakter zvukové stránky IRE-filmu vytvářela do značné míry Iréna Dodalová a že byla autorkou řady zvukových nápadů. Jejímu temperamentu odpovídá například chechtající se žízala (VESELÝ KONCERT), písnička tří hospodyněk (TŘI MUŽI) i pískající lepič plakátů (NEZAPOMENUTELNÝ PLAKÁT). Dodalová zřejmě připravovala zvukový scénář, zmíněný v rozhlasovém pásmu. Ten se využíval pro postsynchrony realizované ve zvukovém studiu AB na Barrandově. Zde se také – za její přítomnosti – prováděl konečný střih trikových filmů.

Iréna Dodalová a Karel Dodal vytvořili tedy tvůrčí dvojici, která souzněla a která se vzájemně doplňovala. Tuto skutečnost zachytily i zachované titulky filmů, které uváděly zásadně **dva** autory filmů IRE-filmu („Natočili Iréna a Karel Dodal“; „Provedli a nakreslili Iréna a Karel Dodal“; „Libreto a kresba Iréna a Karel Dodal“; jen někdy byla uváděna explicitně funkce režie: „Libreto, režie, kresba: Iréna a Karel Dodal“). V některých případech byli uvedeni i další spolupracovníci. Autorem námětu k filmu VŠUDYBYLOVO DO BRODRUŽSTVÍ byl Jan Černý (1880 – 1935). K filmu TŘI MUŽI napsal libreto Leo Heilbrunn (1891 – 1944), reklamní grafik a autor filmových plakátů. Pravidelně byl v titulcích uváděn také Fritz Kerten jako autor hudby. Podle titulků spolupracoval výtvarně (?) na filmu MAMINČIN VÝLET DO NEBE také Jiří Weiss. O motivaci této spolupráce se bohužel nedochovaly žádné informace.



Dodalovy vize moderního světa vyznívaly plně v barevném Gasparcoloru; záběry z filmu Nezapomenutelný plakát (1937) – moderní továrna, automat na výrobu umělého tuku...



...a prezentace základního nápadu reklamy
Foto archiv

První český kreslený, rozhlasový, zvukový film: spolupráce s Čs. rozhlasem

Populárně naučný film VŠUDYBYLOVO DOBRODRUŽSTVÍ se stal prvním významným filmovým projektem IRE-filmu. Jak zdůrazňoval tisk, šlo o „o první kreslený, rozhlasový, zvukový film“.⁵⁵⁾ Film vznikl na základě spolupráce s Radiojournalem a měl za úkol „zábavně poučným“⁵⁶⁾ způsobem vysvětlit princip šíření rozhlasových vln. Československý rozhlas byl v té době vlivnou kulturní institucí a získání takovéto zakázky bylo pro IRE-film prestižní záležitostí. Kdo IRE-film doporučil, nelze již v rozhlasovém archivu zjistit. Autor námětu filmu, velkostatkář a poslanec ing. Jan Černý, byl členem dozorcí rady Radiojournalu, prvním předsedou kuratoria Zemědělského rozhlasu a vystupoval také v pořadech zemědělského rozhlasu (byl zetěm bývalého ministerského předsedy A. Švehly). Významný spolupracovník však neočekávaně zemřel v roce 1935, patrně ještě před dokončením filmu.

Klíč k výkladu komplikované a nepřiliš záživné látky našli Dodalovi ve využití populární loutkové postavičky Hurvínka. Profesor Josef Skupa vystupoval v tehdejší rozhlasovém

55) J. Černý, Po prázdninách poběží: první kreslený, rozhlasový, zvukový film. *Radiojournal* 15, č. 26, 1936, s. 15.

56) Tamtéž.

vysílání pro mládež s postavami Spejbla a Hurvínka i několikrát za měsíc a Hurvínek se měl stát ve filmu, jako zvědavý Všudybyl, českou obdobou myšáka Mickeyho.

V prologu filmu vystoupil Hurvínek jako oživená loutka (pro filmovou animaci ji upravil Jiří Trnka, byl to první kontakt pozdějšího klasika českého loutkového filmu s filmem). Jak dokládá úvodní scéna, měl Karel Dodal nejen problémy s animací loutky, ale zejména s jejím zasvěcením. Zcela suverénně však převedl postavu Hurvínka do formy kresleného filmu. Šťastná byla také Dodalova „pérovka“ subtilní Královničky, jež svou výtvarnou podobou asociovala svět rozhlasových vln. Dialogy Hurvínka/Všudybyla a Královničky ztvárnili Josefa Skupa a Alena Kreuzmannová. Bohužel právě tato složka filmu (jak bývá časté u krátkých filmů) neprošla zkouškou času.

O filmovou hudbu požádali Dodalovi Jaroslava Ježka, kterého znali zřejmě z Mánesa i z Osvobozeného divadla a který se prosazoval jako hudební skladatel ve filmu. Jeho hudbu k VŠUDYBYLOVI pak vydali jako „soundtrack“ na gramofonové desce. Ježkovu partituru k filmu uchovávala Irena Dodalová po léta jako vzácnost a nakonec ji zaslala na konci osmdesátých let zpět do Prahy.⁵⁷⁾

Film VŠUDYBYLOVO DOBRODRUŽSTVÍ měl být původně barevný, ale zřejmě z ekonomických důvodů byl nakonec natočen černobíle, pouze některé pasáže měly žlutou viráž. Ekonomické podmínky dohody s Radiojournalem neznáme. Víme, že si Dodalovi stěžovali prostřednictvím pana Schranka na Filmovém poradním sboru (FPS) na to, že film prodali Radiojournalu za nízkou cenu a že měli ztrátu 27 000 Kč. Vzhledem k tomu, že film byl hodnocen členy FPS jako průkopnická práce, byla jim schválena dotace 15 000 Kč „by se jim ztráta alespoň částečně uhradila, a dodalo by se jim chuti k další práci.“⁵⁸⁾

V dobovém kontextu znamenal VŠUDYBYL experiment. Jak upozornil Petr Szczepanik,

Dodalovi vytvořili svět imaginární materiality vln procházejících vzduchem a dosahujících až k měsíci [...] Využívají několik základních kognitivních metafor, zvláště postavu víly, „Královničky vln“, poloprůsvitné bytosti personifikující interface mezi high-tech telekomunikačním systémem a pohádkovou imaginací...⁵⁹⁾

Dodalovi se pokoušeli vytvořit nový model populárně naučného animovaného filmu. Podařilo se jim vytvořit výtvarně i animačně zajímavou úvodní a závěrečnou část filmu a úspěšně propojit loutkovou část s kreslenou. Poněkud zdoluhavá je střední výkladová část, která se svým příliš podrobným technickým výkladem, výtvarným stylem i animací odlišuje od úvodních a závěrečných sekvencí. Již členové FPS doporučovali, aby byla tato „vložená“ výkladová část zkrácena. V této výkladové části filmu využili Dodalovi část staršího instrukčního filmu, na němž patrně spolupracoval také Karel Dodal. (Film je katalogizován v NFA ve sbírce animovaného filmu pod názvem TECHNIKA ROZHLASU s rokem výroby 1939, citovaný materiál musel však vzniknout před rokem 1936, možná ještě před érou IRE-filmu.)

Radiojournal považoval VŠUDYBYLA za „vlastní“ film a jeho propagaci také věnoval značnou pozornost. V rozhlasovém archivu se zachovaly dva propagační rozhlasové pořady.

57) Partitura je uložena v Osobním fondu Ireny Dodalové (pozn. 4).

58) LXXIV. řád. schůze FPS, konaná 26. 6. 1936, MPOŽ, karton 2545, NA.

59) Petr Szczepanik, „Zrození“ filmové historie. *Iluminace* 17, 2005, č. 3, s. 76.

První, uvedený několika takty Ježkovy hudby, byl koncipován jako rozhovor hlasatele Havla se Spejblem a Hurvínkem o významu rozhlasu, o spolupráci rozhlasu a zvukového filmu a především o kresleném filmu VŠUDYBYLOVO DOBRODRUŽSTVÍ. Druhý pořad byl, v interpretaci Skupova Hurvínka, pozvánkou na film, který již měl za sebou úspěšné uvedení na benátském filmovém festivalu.⁶⁰⁾

Film VŠUDYBYLOVO DOBRODRUŽSTVÍ byl široce distribuován, podle výroční zprávy Radiojournalu v roce 1937 „byl promítán ve 300 biografech česko-slovenských a německých“, v roce 1938 byl uveden v 53 kinech.⁶¹⁾ Film se uváděl i za protektorátu, v upravené verzi (zachovala se nedatovaná filmová kopie s německo-českým titulkem, jména Dodalových uvedena nebyla a producent Československý rozhlas byl v té době opraven na „Český rozhlas“).

Filmová produkce IRE-filmu

O dramaturgických záměrech Ireny a Karla Dodala, o tom, o jakých filmech snili a které neuskutečnili, víme jen málo. Nejúplnější informace o plánech obsahuje dopis IRE-filmu z roku 1936. Tehdy se obrátili na FPS se žádostí o získání objednávek na krátké „dodatky“. Jejich „neprovedený plán výrobní“ jmenoval tyto náměty: Kamenná pohádka (barevná Praha); film o českém folklóru; taneční ztělesnění (kresba vlnovek a barev) Poemu; podle Karla Čapka *R.U.R.* a *Ze života hmyzu* (barevný figurkový – tzn. loutkový film); Broučci.⁶²⁾ Byl to z určitého hlediska odvážný fantaskní program. Záměrům neodpovídal ani stav rozvoje tehdejšího animovaného filmu, ani vybavení jejich ateliéru. Ovšem – všechny náměty je si možné představit jako animovaný film. O tom, že nešlo jen o plané snění, svědčí dva nalezené scénáře.

V archivu Ministerstva zahraničních věcí se zachoval text libreta *Č.S.R. v barvách, tancích a písních* z roku 1935. Na jeho produkci se měl podílet Josef Auerbach, neboť právě jemu adresovalo ministerstvo zahraničí souhlas s námětem předloženého filmu IRE-filmu a zároveň vyjadřovalo potěšení z jeho slibu „umožnit výrobu tohoto propagačního snímku“⁶³⁾. Propagační film byl koncipován jako trikový rej obrazů a obrazců květin, ornamentálních motivů z národních výšivek, kraslic a dalších lidových výtvarných motivů. Použitá červeno-bílo-modrá barevná škála, tanec tvarů a hudební citace (Dvořák, lidové písně) měly evokovat symboly Československé republiky. Na filmu měl spolupracovat Karel Dodal (trik, kresba), Iréna (libreto, režie) a F. Kerten (hudba). Důvody, proč se film nerealizoval, neznáme. Podle tisku však autoři pracovali na tématu

60) *Všudybylovo dobrodružství*. Desky RJ 182, RJ 183. M.Č.1314-1317; zvuková fólie 0629, 586, AČR. Kromě uvedených záznamů se v archivu zachovala pod titulem *Všudybylovo dobrodružství* i pracovní zvuková verze dialogu Aleny Kreuzmannové a Josefa Skupy (16:32') k filmu na dvou deskách RJ 158, RJ 159 (M. Č. 1269-1272).

61) Výroční zpráva Radiojournalu za správní rok 1937, APF ČR, s. 17; Výroční zpráva Radiojournalu za správní rok 1938, APF ČR, s. 23.

62) Dopis I.R.E.-filmu adresovaný FPS z 11. 11. 1936, NA, fond MPOŽ, karton 2754, čj. 112.317.

63) Dopis J. Auerbachovi s přílohou libreta IRE-filmu. Archiv Ministerstva zahraničních věcí, odd. Osvěta, karton 403, čj. 139458.

dále pod názvem *Tance, zpěvy a barvy v ČSR*.⁶⁴⁾ Mezi filmovým materiálem, získaným z Argentiny, se zachovalo několik záběrů s folklorní tematikou, jež byly natočeny technikou loutkového filmu a byly patrně součástí zkušebního snímku.

Ve Vojenském historickém archivu se zachoval „manuskript“ – literární scénář k nedokončenému filmu *V srdci Evropy (Kamenná pohádka, Zlatá Praha)*.⁶⁵⁾ Autorem byl Karel Smrž, který plnil zřejmě v IRE-filmu i funkci neoficiálního dramaturga,⁶⁶⁾ a Iréna Dodalová. Scénář byl přiložen k žádosti IRE-filmu o podporu, kterou podali Filmovému poradnímu sboru. Elegantní firemní papír, přiložené barevné diapozitivy, scénář psaný psacím strojem s kurzívou na zabarveném papíru vložený do tmavomodrých desek z ručního papíru, představují dodnes příkladnou firemní prezentaci. Scénář filmu dává jistotu představu tvůrčího záměru autorů a dokumentuje dobové libreto animovaného filmu. Obsahuje emotivní sled filmových obrazů (využít se měla jednak technika kresleného filmu, jednak animace Šetelíkových akvarelů Prahy) a hudebních citací, jež měly reprezentovat Prahu jako důležité historické architektonické centrum střední Evropy. Podle Irény Dodalové to měla být do jisté míry idealizovaná Praha, jak ji vidí malíř a básník, „kde jsou v plynulém pohybu voda, kouř, plující mraky, padající listí, snášející se sněhové vločky...“⁶⁷⁾ K hudební režii měl být přizván Otakar Jeremiáš, v té době mj. dirigent rozhlasového orchestru. Film počítal samozřejmě s působivostí barvy. Bohužel se zachoval jen fragment filmu.

Některé literární podklady, například opisy dialogových listin, texty písniček, reklamní texty, se zachovaly jako přílohy cenzurních protokolů. Jsou dnes mnohdy jediným dokladem o filmech, které se nedochovaly, nebo které existují jen jako torzo.

Podle našich zjištění vyrobil IRE-film v průběhu let 1933 až 1938 na třicet titulů (viz následující soupis produkce IRE-filmu v Příloze), z toho dva tituly tvořily jen sekvence do krátkých filmů: ŠEST ŽEN HLEDÁ AFRIKU (produkce Leo Marten, Accord Film, 1934) a SLON ZACHRÁNCEM (1934). Při práci na filmografii jsme konfrontovali různé prameny – existující filmové materiály v NFA, údaje Jiřího Havelky, cenzurní zápisy. Soupis filmů jsme také porovnali se seznamem Irény Dodalové,⁶⁸⁾ který zpracovala v souvislosti s odesláním archivu do Prahy. Dodalová vyjmenovala v soupisu produkce IRE-filmu celkem 17 značek, příp. výrobců, pro něž IRE-film natáčel filmy. Jak jsme zjistili, pro několik firem/značek natočili Dodalovi i několik filmů. Ke třem názvům jsme naopak zatím nemohli přiřadit žádný odpovídající filmový titul. Vzhledem k tomu, že autorka uvedla tři názvy španělsky, je možné, že se v těchto případech jednalo až o pozdější argentinské zakázky (*Lámpara* [španělsky lampa/žárovka – pozn. E. S.], *Detektive*, *Cigarillos*). Dále jmenovala Dodalová pět filmů v samostatném oddílu „filmy kulturní“. Uvedla filmy

64) Kreslený film – poesie neskutečna. Kouzlo tisíců obrázků na filmovém pásku – Jak se dělá kreslený film. *Večerník Práva lidu* 45, 1936, č. 179, s. 3. – Film o folklóru byl uváděn pod titulem *Tance, zpěvy a barvy v ČSR*.

65) Žádost o podporu filmu *Srdce Evropy* (dopis IRE-filmu ze 4. 9. 1937), *Srdce Evropy*, Manuscript pro barevný kreslený film v délce 200 m (příloha), VHA, karton č. 12, čj. 23308 (pozn. 9).

66) Smrž se znal s Dodalem již z dob Elekta-Journalu, o trvajícím přátelství svědčí např. svatební fotografie Dodalových v jeho pozůstalosti, srov. Osobní fond Karla Smrže, OPA, NFA.

67) Iréna, Trixfilm a jeho možnosti v Evropě, s. 275.

68) Viz Osobní fond Irény Dodalové (pozn. 4).

Produkce mléka (patrně MLÉKO – VÝŽIVA LIDSTVA), Meliorace v zemědělství (správně MELIORACE PŮDY), VŠUDYBYLOVO DOBRODRUŽSTVÍ, FANTASIE a MYŠLENKA HLEDAJÍCÍ SVĚTLO.

Do konečného soupisu produkce IRE-filmu jsme, také s ohledem na informace Ireny Dodalové, zařadili i ty zakázky Karla Dodala, které nebyly ještě prezentovány se značkou IRE-film. Pominuli jsme pouze film MLÉKO – VÝŽIVA LIDSTVA, který režíroval Svato-pluk Innemann, neboť film vznikl již v roce 1927.

Soupis filmových titulů dokládá, že se zachovaly zhruba dvě třetiny produkce. Ve filmové sbírce Národního filmového archivu je uloženo dvacet filmů, ovšem pouze jedenáct filmů je možno považovat za originální úplnou verzi. U některých filmů se nezachovaly úvodní titulky, případně závěrečné sekvence, z některých filmů existuje dnes jen několik záběrů. Také o připravovaných projektech svědčí mnohdy jen několik filmových políček. Dořešena nebyla také identifikace některých filmů, příp. nebylo možné ověřit některé uváděné tituly.

Při hodnocení tvorby IRE-filmu je proto nutné brát v úvahu, že máme k dispozici pouze jednu **třetinu** produkce. Avšak i tento neúplný filmový materiál poskytuje svědectví o vývoji české animace a také o tvůrčích ambicích autorů.

Dodalovi ve třicátých letech navázali na tehdejší zkušenosti amerického i evropského filmu a současně si vytvářeli vlastní styl. Používali ikony tehdejšího trikového filmu a filmové grotesky (např. kocour Felix, Betty Boop, Mickey Mouse), filmu hraného (King Kong), příp. reklamního světa (strýček Bobby). Ostatně, určitou ikonou v té době byla i loutka Hurvínka. Uvedené figury nebyly pouze napodobovány, jak to činily české animované snímky dvacátých let, ale šlo o volné citace zařazené do vlastního kontextu.

Dodal, který se od třicátých let podepisoval jako akademický malíř, nebyl výtvarníkem s výrazným osobitým rukopisem, jakým disponoval později třeba Jiří Trnka, avšak v animovaném filmu byl profesionálem, který dokázal absorbovat různorodé podněty. Je nepochybné, že ve svých dílech navázal na tendence tehdejšího evropského filmu – na tvorbu Oskara Fischingera, Bertolda Bartosche či George Pála. Někde nacházíme, jak poznamenal Petr Szczepanik, až překvapivé podobnosti.⁶⁹⁾ Připomínáme-li inspirační zdroje, nemíníme, že by byly autorské opusy Ireny a Karla Dodala plagiátem. Pohled na jejich tvorbu ukazuje postupné rozvíjení Dodalových kreslířských i animačních schopností. Určitá umělecká „nezatíženost“ mu dávala prostor pro vstřebávání impulsů, a hlavně – pro rozvíjení animační virtuozity.

Tvorba IRE-filmu vytvořila v českém filmu novou kvalitu. Teprve v IRE-filmu se rodila moderní animovaná česká filmová reklama. Dodalovi poměrně rychle překonali základní neduh filmů domácí provenience, jímž byla zdlouhavost a nepřehlednost příběhu, který nesměřoval k reklamnímu sdělení. Nedokázali se mu sice úplně vyhnout ve svých prvních trikových filmech (např. ZKROCENÍ ČERNÉHO OBRA, ZÁHADA MEZNÍKU MK 204), avšak brzy se jim dařilo zpracovat reklamní záměr tak, aby měl jednoduchý rámec příběhu potřebné konotace a umožňoval i začlenění gagů (MAMINČIN VÝLET DO NEBE), v němž byly využity snové představy o nahrazení dřiny v domácnosti elektrickými spotřebiči s půvabnou sekvencí cesty hrdinky do nebe a gagy z kuchyně; VESELÝ KONCERT vycházel z kakofonie hudebních nástrojů, které daný rozhlasový přijímač změnil v harmonii.)

69) Srov. P. Szczepanik, c. d.

Dodalovi využívali také jeden ze základních modelů reklamního filmu (do značné míry funguje dodnes), kdy v příběhu, často pohádkovém, přebíraly roli aktérů antropomorfované výrobky. Zápletka konfliktu zla s dobrem měla přirozeně šťastný konec, vítězem se stával výrobek propagované značky. Úspěšně využili tento model zejména v reklamním filmu na pokrmový tuk Sana NEZAPOMENUTELNÝ PLAKÁT: jednoduchý příběh oživlé dvojice (Král a Královna) z plakátu rámovaly v úvodu a závěru scény se sympatickým lepičem plakátů. Můžeme upozornit na zajímavou práci s citacemi: Královna přijala podobu i jméno odkazující k slavnému obrazu Mony Lisy; nezbedný lepič plakátů může podvědomě vést ke konotaci s lepičem plakátů z filmu Jana Kříženeckého, tj. rané éry filmu, resp. kinematografie.

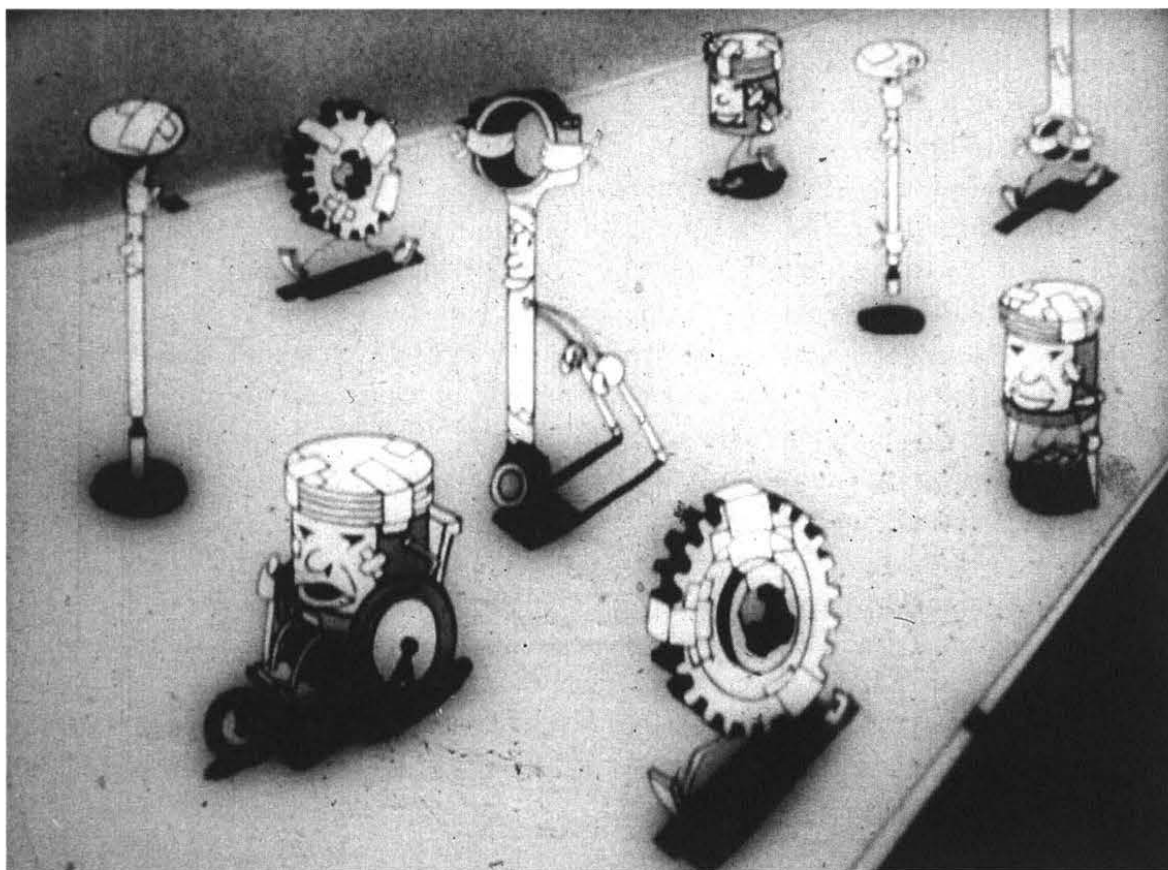
Oblíbeným motivem těchto reklam, který využívali i Dodalovi, byly manifestační průvody výrobků, jež naznačovaly masovost výroby i spotřeby. Reprezentovaly také životní optimismus a dynamiku spotřebního světa. Výtvarně pozoruhodným byl v tomto ohledu například svět výrobků ve filmu PROTEST (reklama na olej Mogul).

Dodalovi rozvíjeli i další model reklamního filmu, v té době v českém kontextu ne zcela běžný, kdy obchodní artikl reprezentoval jen určitý detail, který plnil funkci metafor. Mýdlo Saponia zastupovala hra barevných bublinek (HRA BUBLINEK), přijímač Telefunken montáž hudebních citací s výtvarnými symboly, asociujícími nadto „chagallovský“ časoprostor (ČARODĚJ TÓNŮ). Dodalovi zde navázali na Pálovy loutkové filmy (LOŤ V ÉTERU, SYMFONIE ÉTERU), ale dramaturgií i animací dali snímku jednodušší formu.

Zvládnutí reklamního sdělení umožňovalo také zkrátit délku filmů a zvýšit jeho emocionální účinnost.

Jedním z nejdůležitějších výrazových prostředků IRE-filmu, jak jsme již zmínili, byla hudba a zvuk. Využívali hudbu jako dramaturgický impuls (např. reklamy na radiopřijímače), jako výrazový expresivní prostředek (HRA BUBLINEK, resp. FANTAISIE ÉROTIQUE) a také – ve formě popěvku či písničky – jako součást reklamního sdělení. Například z rozverných písniček hospodyněk „Ó ti muži“ vyrůstala působivá animace filmu TŘI MUŽI. (Bohužel film se nedochoval v plné verzi, absencí několika sekvencí je narušena původní gradace.). Písnička Kocourkovských učitelů tvořila závěr loutkového filmu o ručně šitých botách značky Krása (TAJEMSTVÍ LUCERNY). V tomto případě vytvářel potřebnou asociaci i zvuk obuvnických kladívek. Původní Kertenova hudba pracovala s motivy nejrozličnějších hudebních žánrů – od jazzu až po dechovku (SNAD JEŠTĚ VČERA).

První filmy natáčeli Dodalovi na černobílý filmový materiál. V roce 1936 již IRE-film začal využívat také barevný film Gasparcolor. Vzhledem k finanční náročnosti barevného materiálu kombinovali v několika případech černobílý a barevný materiál. Ve filmech TLUČE BUBENÍČEK a SNAD JEŠTĚ VČERA v podstatě významově zúročili střet černobílého a barevného filmu (vstup barevného Mickey Mouse „rozzáří“ velkoměsto a uvede výrobu Hellady, z černobílého umyvadla s doporučeným pracím prostředkem se svůdně vynořují barevné části dámského ošacení). Barevný film byl v té době pro diváky něčím mimořádným a Gasparcolor přinášel na plátna kin jasné kontrastní barvy. Od třicátých let do začátku let čtyřicátých používala Gasparcolor řada tvůrců avantgardních, reklamních a animovaných filmů (Oskar Fischinger, Len Lye, Claire Parker a Alexandre Alexeieff, Jean Painlevé, George Pál ad.). Vzhledem k potřebě delší expozice záběru nebyl v té době ještě vhodný pro natáčení hraných filmů či dokumentů. Vývoj systému, který



Film Protest zaujal výtvarným projevem technického světa šroubů, které se octly bez potřebného mazání; působivé byly zejména masové scény, bohužel technická kvalita filmu je špatná a neumožňuje černobílou reprodukci

Foto archiv

dodnes mnozí považují za nejdokonalejší z hlediska kvality i trvanlivosti barev, ukončil nástup nacismu v Německu a emigrace Bély Gaspara do USA.

Pro autorskou tvorbu, financovanou z vlastních prostředků, byl ovšem barevný film finančně nedostupný. Proto využili Dodalovi obdobný postup, jaký zvolil krátce před nimi Oskar Fischinger v Německu. Ten v roce 1933 natočil svůj první barevný opus ve dvou verzích: jedna verze bez reklamního odkazu se uváděla jako avantgardní opticko-akustická skladba (KRUHY), druhá verze sloužila reklamní agentuře Tolirag (TOLIRAG SE ZMOCNIL VŠECH OKRUHŮ). Dvouminutový snímek, jehož rytmické abstraktní tvary vycházely z vyjádření motivů hudby Richarda Wagnera a Edvarda Griega, měl u diváků mimořádný úspěch.⁷⁰⁾ K obsahu abstraktního reje obrazců bylo možné připojit případně i jiný inzertní produkt.

Podobnou cestu tedy zvolili Dodalovi. Zakázkový film HRA BUBLINEK na mýdlo Saponia jim umožnil vytvořit autorský avantgardní film FANTASIE ÉROTIQUE. Jde o dvě verze, vycházející z jednoho základního výtvarného i hudebního základu, z nichž každá sleduje

70) Annika Schömann, *Der Deutsche Animationsfilm. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 1909 – 2001*. Saint Augustin : Gardez! Verlag Michael Itschert 2003, s. 149–150.

svůj koncept. Nejde tedy – jak by se mohlo při samostatných projekcích zdát – o totožný filmový obraz s různými titulky. Společná je filmům pouze střední část. Tam, kde nastupuje ve HŘE BUBLINEK reklamní sdělení, se ve filmu FANTASIE ÉROTIQUE dále rozvíjí téma abstraktní hry barevných obrazců. Závěrečné finále se nedochovalo, je však zřejmé, že snímek končil kinetickými abstraktními obrazy. Podle svědectví Ireny Dodalové byl závěr odtržen od kopie při projekci v Muzeu moderního umění v roce 1939 (negativ filmu se nezachoval). Ve filmu HRA BUBLINEK je na konec filmu zařazena reklamní pasáž, která obrazem, textem i zvukovým apelem propaguje mýdlo Saponia.

Dodalovi považovali abstraktní rej barevných kruhů s působivou temperamentní hudbou především za svou autorskou práci a nemáme důvody, proč práci „Dodalců“, jak je nazval Martin Čihák, považovat za konjunkturální dílo.⁷¹⁾ Naopak, vedle Hoškových a Pešánkových nerealizovaných projektů toto byla první zkušenost českého filmu s abstraktním filmem využívajícím techniku kresleného filmu. Spolu s Kertenem zde Dodalovi vytvářeli hudebně-obrazovou kompozici, v níž sledovali vztahy „barvy hlasu každého nástroje“, jimž odpovídala určitá „barevná harmonie“⁷²⁾ filmových kinetických obrazů. (Dodalovi uvažovali také o natáčení jiného abstraktního filmu, který měl zapojit i taneční kreaci, s hudbou Fibichova Poemu.⁷³⁾)

Vedle filmu FANTASIE ÉROTIQUE se podařilo Dodalovým dokončit ještě jeden autorský film – kombinovaný abstraktní film MYŠLENKA HLEDAJÍCÍ SVĚTLO. Podle slov autorů měl zachytit

vznik myšlenky, její bloudění, řady myšlenek, které pravdu a světlo nikdy nedostihnou, ježto se pohybují ve sférách bez světla... a konečně myšlenka, která svůj zářivý cíl dosáhne a spojí se s absolutnem.⁷⁴⁾

Jde o film unikátní svým záměrem, volbou výrazových prostředků i technikou realizace. Předtuchy katastrofy druhé světové války se obrazily v metaforickém kinetickém souboji světelných paprsků s temnotou, jejichž pouť provázely nejrůznější destrukce a katastrofy, které však pronikají temnotou a vítězí světlo, vítězí „sbratření“ národů, které symbolizoval kříž. Jistý „návod“ pro interpretaci abstraktní hry světla a stínů, doprovázené hudbou, v jejímž konci zazněla (byť dost nezřetelná) citace Beethovenovy Deváté symfonie, dával filmu úvodní text.

Geneze filmu byla nepochybně zatěžkávací zkouškou pro celý tým. Nejen proto, že šlo o to zvládnout animaci trojrozměrných předmětů a propojit tyto obrazy s kreslenými sekvencemi. Obraz byl vytvářen za pomoci nití, špejlí, patrně byla využita i formela či sochařská hlína. Jako prostředek animace sloužil i sám světelný paprsek. Nelehký úkol byl postaven před Kertena, který byl s to jen těžko – i vzhledem k tomu, že se běžně pohyboval spíše v oblasti žánrů populární hudby – vytvořit adekvátní hudbu s odkazem na Beethovenovu Devátou symfonii.

71) Martin Čihák, Absolutní film. *Kino-Ikon* 8, 2004, č. 2, s. 9.

72) Iréna, *Trikfilm a jeho možnosti v Evropě*, s. 275.

73) „Taneční ztělesnění (kresba vlnovek a barev) Poem, dle známé hudební skladby a dle tanečního pojetí české taneční umělkyně Mm. Š.“ Cit. z dopisu (viz pozn. 62).

74) Iréna, *Trikfilm a jeho možnosti v Evropě*, s. 275.

Diskuse mnohdy vzbuzuje závěr filmu – obraz kříže, jakoby dodatečně přiřčený k abstraktní kompozici. Soudě podle korespondence Dodalové s jejím bratrem Rudolfem v osmdesátých letech, byla Irena Dodalová, vychovaná v „možšíšské“ víře, celý život hluboce věřící.⁷⁵⁾ Ježíše si připomínala jako Proroka, který přinesl lidstvu doktrínu lásky a pokroku. Soudím, že závěrečný záběr kříže není ve filmu výslovně katolickým či křesťanským symbolem, ale spíše univerzálním znakem vyššího řádu. Film MYŠLENKA HLEDAJÍCÍ SVĚTLO naplňoval do značné míry přesvědčení autorky, že trikový/kreslený film „je předurčen k účelům vyšším než jen lyricky zábavným“, že může mít „poslání čistě humánní“.⁷⁶⁾

Můžeme jen litovat, že se práce IRE-filmu předčasně uzavřela a že Dodalovi nemohli uskutečnit další zamýšlené projekty, např. film o folklóru. Jak jsme se již zmínili, nejprve uvažovali o kresleném propagačním filmu (scénář *Č.S.R. v barvách, tancích a písních* – viz výše). Irena Dodalová pak chtěla prosadit vznik filmu *Tance, zpěvy a barvy v ČSR*, konfrontujícího prostředky dokumentárního a animovaného filmu, různorodost krajiny a její vztahy s rozmanitostí hudebních a výtvarných stylů lidových písní, tanců a krojů.⁷⁷⁾ Zajímavá je také informace o přípravě scénáře sociálně zaměřeného filmu *Vzpoura tvarů*.⁷⁸⁾

Významným rysem tvorby IRE-filmu byl experimentální charakter celé produkce. Dodalovi nepracovali jen s technikou kresleného filmu. Zkoušeli kombinaci loutkového a kresleného filmu (VŠUDYBYLOVO DOBRODRUŽSTVÍ), natočili i výhradně loutkový film (TAJEMSTVÍ LUCERNY⁷⁹⁾). Ověřovali možnosti animace trojrozměrných předmětů. Na filmovém plátně ožívaly listy ze stromu, oděvní látky, galanterní potřeby: pochodovaly nůžky, náprstky, krejčovský metr, špulky nití, jehelníčky, knoflíky a dávno před Bělou Kolářovou se do vzorců řadily kovové patentky (PÍSEŇ PODZIMU). Kombinovali pohyb reálných objektů (detail ženských rukou v umývadle) s pohybem vzniklým animací („plazící se“ dámské šaty, punčochy, kombiné – SNAD JEŠTĚ VČERA). Experimentální povahu měl také záměr animovat Šetelíkovy akvarely ve filmu *Srdce Evropy (Zlatá Praha)*.

Při hodnocení jsme si vědomi toho, že se zabýváme pouze výsekem tvorby IRE-filmu. Až na výjimky se nezachovaly jejich hrané filmy, či filmy kombinující hrané a kreslené

75) Dodalová se zajímala také o teosofii a antroposofii (např. dopis I. Dodalové bratrovi Rudolfu Rohanovi 14. 1. 1981). V rodinné korespondenci se Dodalová také blíže zmínila (4. 3. 1981) o postavě Ježíše a v dalším textu pak o náboženské orientaci Karla Dodala: „...mám celou bibliotéku sestávající z knih a spisů o Ježíši (filosofie, život, doktrína, svědectví atd.), protože mě osobně jeho historická postava i jeho úděl pro svět (...) velmi zajímaly. (...) Karel, který když jsem ho poznala, byl ateistou a během let v USA propadl magickým pokusům ve čtvrté dimenzi; nyní se stal katolíkem věrným Vatikánu a rozzuřil se nad mým dopisem tak, že mne nazval, že jsem ‚witch‘ a propadlá démonům a odtrhl se ode mne definitivně: dopisy, které jsem mu poslala s vědeckým vysvětlením, mně poslal neotevřené zpět s poznámkou, že se nechce nakaziti mou náboženskou mystifikací... Nyní o mně nechce ani slyšeti...“ Dopisy z pozůstalosti Rudolfa Rohana věnovala NFA rodina Cerhů ze Zárby.

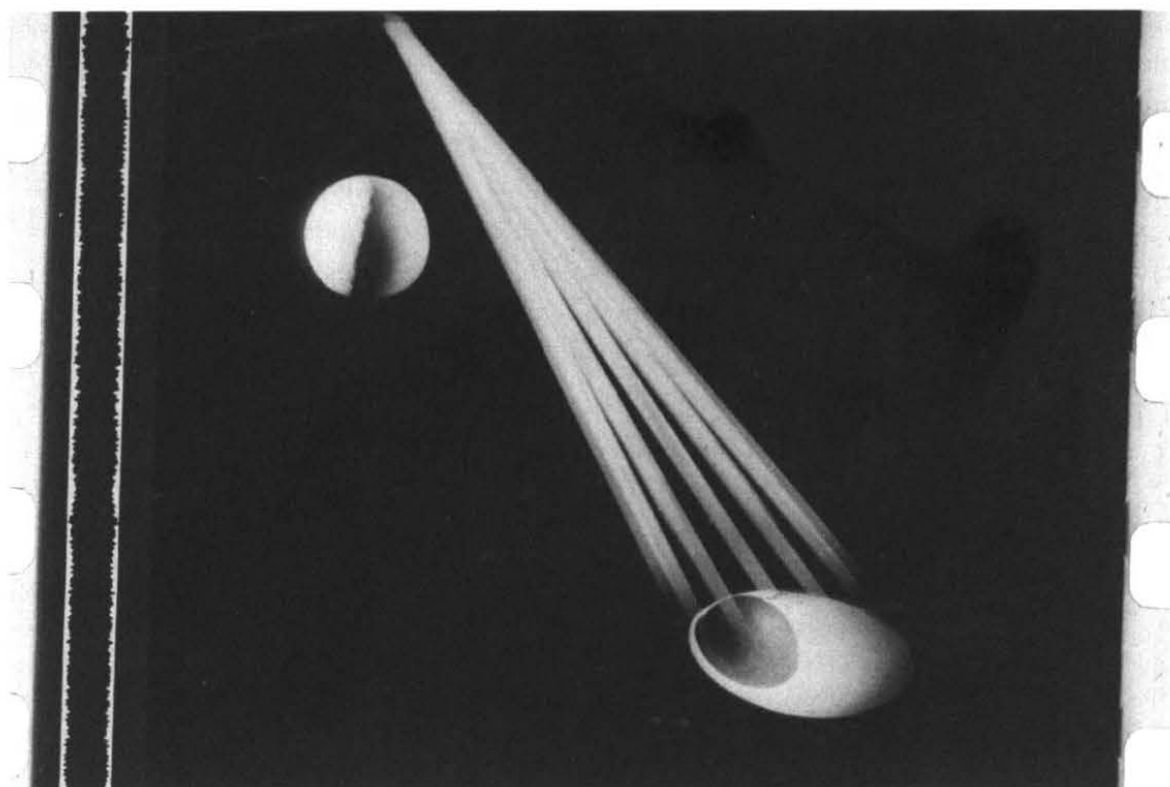
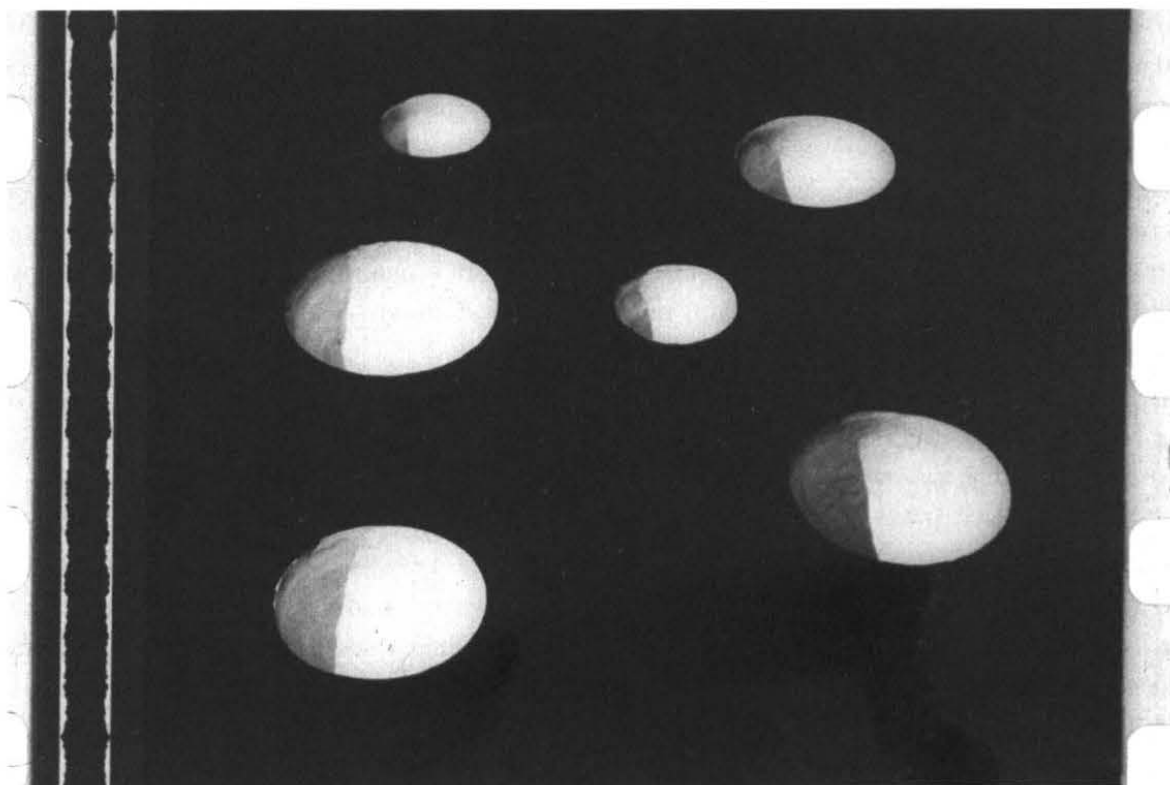
76) Iréna, Trikfilm a jeho možnosti v Evropě, s. 253.

77) Iréna, Má státní filmová propagace právo pomlčeti déle o svém folklóru? *Filmový kurýr* 11, 1937, č. 52, s. 3. Článek je příkladem, jak chtěla Dodalová využít tisk a veřejné mínění k prosazení svého projektu.

78) Je otázkou, zda byla náhoda, když Hermína Týrlová nazvala svůj film *VZPOURA HRAČEK* (1947).

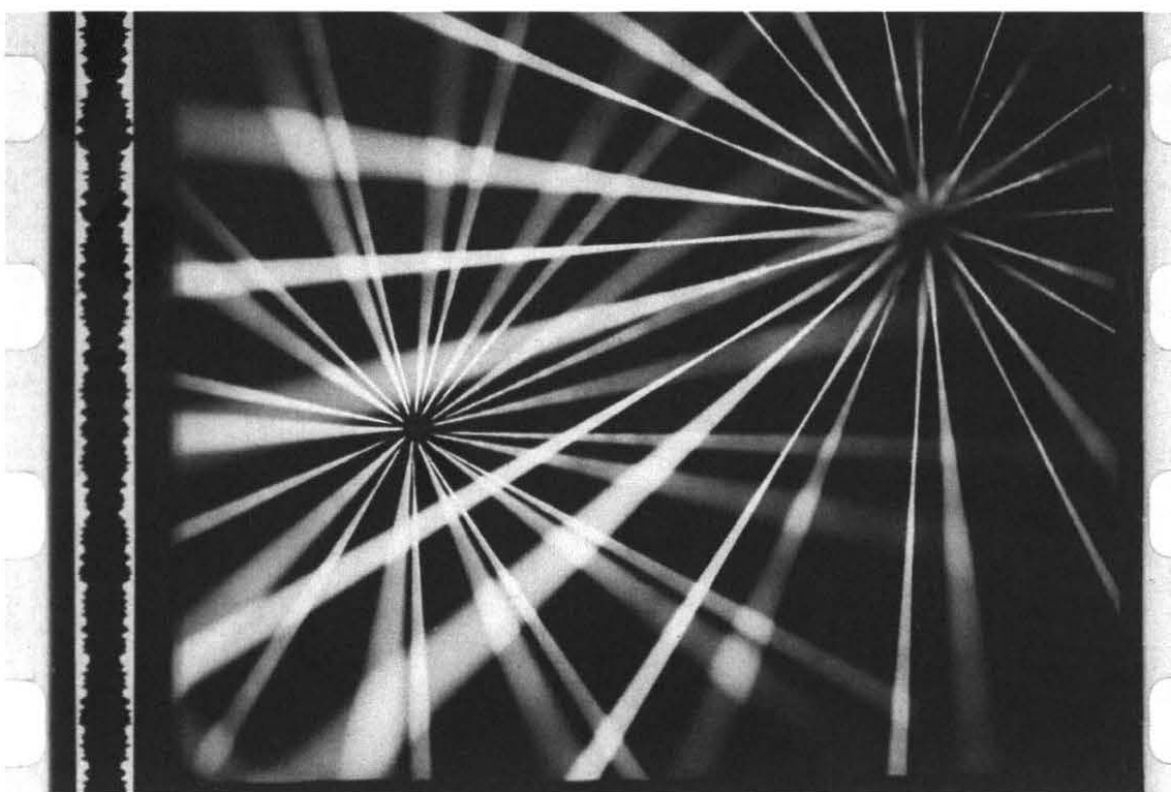
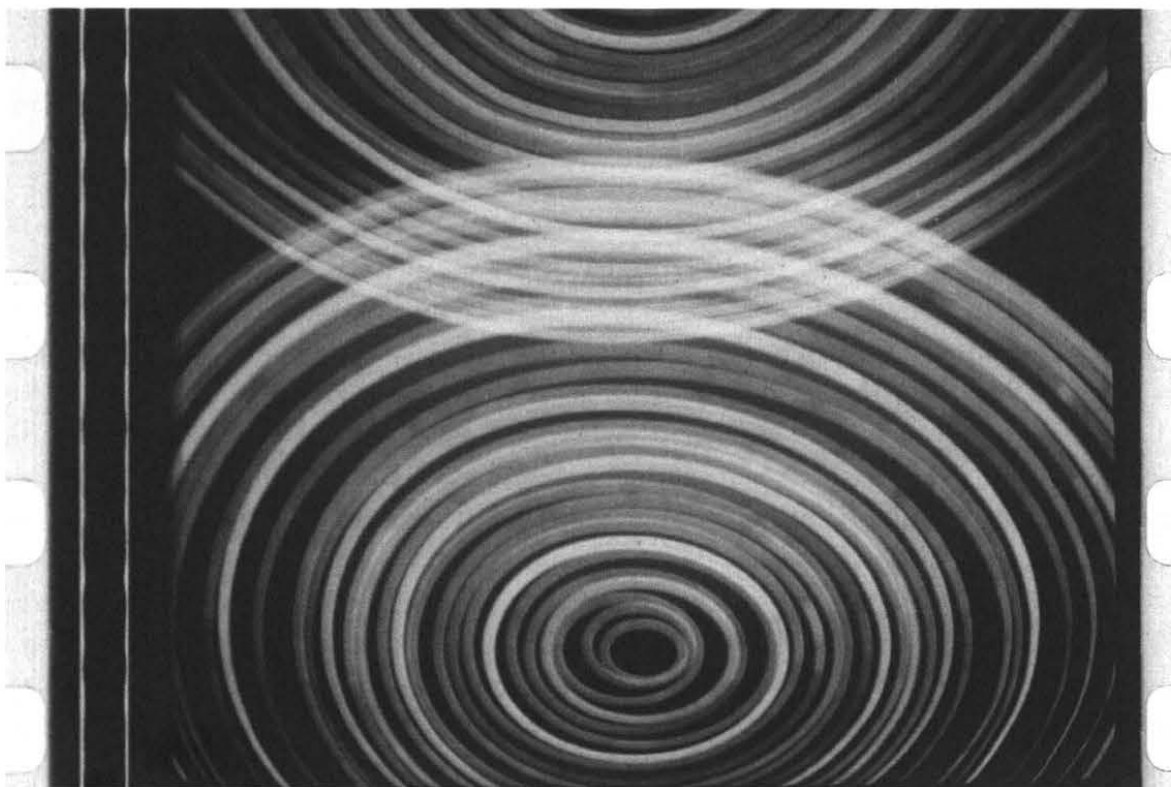
79) Hermína Týrlová zdůrazňovala, že doporučila využití loutkového filmu pod vlivem Ptůškova *NOVÉHO GULLIVERA* (1935). Na Dodalovy měla však pravděpodobně větší vliv tvorba George Pála.

ILUMINACE
Eva Strusková: Iréna & Karel Dodal



*Filmem Ideas in search of Light / Myšlenka hledající světlo (1938)
reagovali Dodalovi na světovou krizi...*
Foto archiv

ILUMINACE
Eva Strusková: Iréna & Karel Dodal



...zamýšlené poselství již nenašlo adresáta
Foto archiv

pasáže. Díky cenzurním spisům je k dispozici pouze dialogová listina hraného filmu *Věštba paní Antonie* z roku 1938. Násilně konstruovaný děj o dceři na vdávání, jejíž matka pere prádlo nevhodným práškem, nenasvědčuje, že by bylo možné obsazením či režijním vedením přidat tomuto 500 m dlouhém snímku nějakou kvalitu.⁸⁰⁾

Koncepty Ireny Dodalové: publicita IRE-filmu

IRE-film vytvářel ve třicátých letech nejen animované filmy, ale také nový image trikového/animovaného filmu. Až do vzniku této filmové produkce se o českém animovaném filmu nepsalo (a vzhledem k absenci produkce ani psát nemohlo) a jen čas od času se objevil článek, často přeložený, o zahraničních filmech či o studiu Walta Disneye.

Irena Dodalová pochopila, že publicita je pro IRE-film nezbytností. Zajišťovala ji především osobně – psala, poskytovala interview a přednášela.⁸¹⁾ Současně se snažila zajistit IRE-filmu i další public relations, a to publicitou v tisku⁸²⁾ i účastí na domácích⁸³⁾ a zahraničních filmových akcích.⁸⁴⁾ Ve svých výkladech pro veřejnost kladla důraz na pracnost výroby kresleného filmu a na trpělivou a vytrvalou práci zaměstnanců, která vyžaduje také kreslířské umění a rutinu. Zdůrazňovala širší kulturní cíle firmy a idealismus mladého kolektivu.⁸⁵⁾ Karel Dodal se setkání s tiskem neúčastnil, publicitu mu vytvářela jeho partnerka, která ve svých vystoupeních vždy zdůrazňovala jeho roli zakladatele českého trikového filmu.

V roce 1937 publikovala Dodalová dvě rozsáhlejší autorská zamyšlení: Co s českým trik-filmem?⁸⁶⁾ ve *Filmovém kurýru* a na pokračování studii Trixfilm a jeho možnosti v Evropě⁸⁷⁾ v *Kinorevui*. Články lze chápat jako programová prohlášení ateliéru, v nichž se Dodalová snažila vytvořit obraz animovaného filmu jako samostatného odvětví filmu, který je s to plnit mnoho funkcí a které si proto zaslouží pozornost i podporu. Seznamovala veřejnost

80) NA, CSK/MV, čj. 380/1938.

81) Podle *Pressy* přednášela Irena Dodalová 21. 4. 1937 o vývoji trixfilmu v Evropě a v Americe ve Společenském klubu. (*Pressa*, 20. 4. 1937, s. 1). V závěru téhož roku vystupovala podle *Filmového kurýru* v Re-klubu, na filmovém semináři (místo neuvedeno) a v Klubu českoněmeckých divadelních pracovníků (-k-, Světoví umělci mezi námi. 12, 1937, č. 50, s. 2); v květnu 1938 přednášela pro členy Mezinárodní kulturní ligy a klub PAX (Dějiny kresleného filmu, *Rudé právo* 18, 1938, č. 109, s. 4.; též. H, Dějiny kresleného filmu, *České slovo* 30, 1938, č. 93, s. 4). Přednášky byly vždy doplněné projekcí blíže nejmenovaných filmů.

82) Kreslené a barevné zázraky československé výroby. *Národní politika* 54, 1936, č. 299, s. 4; V. H. Jarka, Království paní Ireny. *Národní listy* 77, 1937, č. 354, s. 18; El a, V ateliéru kresleného filmu. Abstraktní film v Praze. *Světobzor* 37, 1937, č. 36, s. 583 ad.

83) Např. na Týdnu čs. filmu v Piešťanech s úspěchem předvedli film VŠUDYBYLOVO DOBRODRUŽSTVÍ, srov. Týden čs. filmu v Piešťanech, *Filmový kurýr* 10, 1936, č. 23, s. 1 a č. 45, s. 5. IRE-film se prezentoval i na výstavě, srov. Barevný film na výstavě v Piešťanech. *Filmová politika* 3, 1936, č. 17, s. 3.

84) V Benátkách na Biennale v roce 1936 byl uveden v rámci čs. filmové kolekce film VŠUDYBYLOVO DOBRODRUŽSTVÍ, v roce 1937 film FANTASIE ÉROTIQUE a v roce 1938 MYŠLENKA HLEDAJÍCÍ SVĚTLO. Film FANTASIE ÉROTIQUE byl součástí čs. kolekce filmů uváděné na Světové výstavě 1937 v Paříži.

85) Kreslený film – poesie neskutečna, s. 3.

86) Iréna, Co s českým trixfilmem?, s. 55.

87) Iréna, Trixfilm a jeho možnosti v Evropě, s. 275.



*Příkladnou péči věnoval IRE-film své veřejné prezentaci; byly jí firemní značky a loga
(logo k filmu Svatba o půlnoci, 1935)*

Foto archiv

s historií trikového filmu (např. Emile Reynaud) a popularizovala evropské filmaře, jako byl Vladislav Starevič, Oskar Fischinger, George Pál, Alexandre Alexeieff. Podala např. originální a přesný popis techniky špendlíkového plátna a výstižně líčila dojem z projekce filmu NOC NA LYSÉ HOŘE:

Jeho děsivé příšery z mediálních snů vystávají a mizejí v reji čarodějnic, stínové imaginace, které vyvolávají v každém tak silný a zvláštní dojem, že jej nemůžeme zapomenout.⁸⁸⁾

Dodalová se také zabývala existenčními otázkami rozvoje trikového filmu. Upozorňovala na to, že se v Americe vytvořilo „dokonalé odvětví“ filmové produkce jen díky silnému kapitálu, že se však vyvíjí jednostranně, pouze jako filmová kreslená groteska. V SSSR podle Dodalové stát sice pochopil, že kreslený film může sloužit i vyšším cílům, např. sociálním a instrukčním, avšak zatím postrádá experimentální dimenzi.

88) Tamtéž.

V Evropě podle autorky kreslený film živil bez zájmu státu a vyčerpával se v komerčních projektech:

A tak, když sledujeme životní dráhu a konečný úspěch takového šest až deset let pilně strádajícího a pracujícího kumštýře v Evropě, zjistíme, že vyrobil sice asi 50 úspěšných propagačních filmů, ale jen asi tři filmy umělecké, takové, jaké chtěl a musel z vnitřní povinnosti vůči sobě vytvořit a ty že si financoval sám, anebo že je za něj ještě dlužen.⁸⁹⁾

Reflektovala tak nepochybně zkušenosti z produkce IRE-filmu.

Ve svých textech dokazovala Dodalová široké možnosti využití kresleného filmu. Zdůrazňovala, že trikfilm

není jen veselá groteska. Trikfilm se dá uplatnit ve všech technických i abstraktních vědách, ve školství, vojenství, i výzkumných ústavech... Všude tam, kde fotografovaný film nestačí, všude tam, kde vědecké dohady a poznatky se nedají podepřít optickou skutečností. Vždyť trikfilm jest doposud jediným názorným prostředkem k objasnění vědeckých a technických problémů.⁹⁰⁾

Dodalová zde předjímala možnosti využití animovaných modelů a připomínala možnosti triku v hraných filmech.

Hlavní „předurčení“ však spatřovala v krátkém filmu „buď rázu avantgardního nebo folkloristického anebo i čistě satirického“.⁹¹⁾ Tím hlavním pro ni bylo

krásné, tajemné, vzrušující pole směrů nových, trikfilm avantgardní, expresionistický, surrealistický, krátce trikfilm čistě umělecký. Ten nepracuje již jen s možnostmi skýtanými technikou malíře, nýbrž hledá a nalézá možnosti jiné, neznámé, nový imaginární svět.⁹²⁾

V textech Dodalové lze najít také pasáže, které dokládají její chápání specifiky kresleného filmu, jehož umělecký účinek podmiňovala talentem. Rozdílnost pojetí scénáře hraného a kresleného filmu spatřovala v tom, že

dramatický obsah musí být řešen čistě opticky, nikoli pomocí dialogů, a pracuje s hudbou a zvukem jako s veličinou, která má tutéž důležitost a působivost jako obraz.⁹³⁾

Současně upozorňovala na důležitost umělecké zkratky – přesného časování (timing). Práce IRE-filmu byla pro Dodalovou určitou kulturní misí. Vždy upozorňovala na to, že se firma musí zabývat výrobou propagačních filmů proto, aby si vytvořila prostor

89) Tamtéž, s. 274.

90) Iréna, Co s českým trikfilmem?, s. 55.

91) Tamtéž.

92) Iréna, Trikfilm a jeho možnosti v Evropě, s. 274.

93) Tamtéž, s. 252.

pro tvorbu filmů uměleckých. Považovala také za nutné zdůraznit, že se Karel Dodal snažil oprostit od dosavadních amerických vzorů a že jeho „skupině“ jde o hledání vlastní cesty, o „vytvoření nového uměleckého, ryze svérázného čs. kresleného filmu“. ⁹⁴⁾ V roce 1938 – mimo tehdejší politickou realitu – uvažovala Dodalová o vybudování velkého evropského ateliéru kreslených filmů v Praze. Ten měl vytvářet filmy, „které by svou výtvarnou stránkou i svým myšlenkovým obsahem byly schopny exportu do celé Evropy“. ⁹⁵⁾ Filmy neměly konkurovat americké produkci, ale měly zaujmout publikum právě svou odlišností od hollywoodského standardu, tj. svou orientací „na satirickou a sociální tematiku“. ⁹⁶⁾ V tomto ohledu vytvářela Dodalová vizi pro český poválečný animovaný film.

Závěrem

Dodalovi mohli jen krátce zažít úspěch svých filmů při uvedení v Praze, v Benátkách či v Paříži. Ale k tomu, aby jejich filmy pronikly do širšího povědomí české či dokonce zahraniční veřejnosti, neměli dost času. Cesta „dodatků“ do kin byla komplikovaná, někdy i vyloučená.

Fakt, že práce Dodalových byla v širší veřejnosti neznámá, připomenul Jaroslav Brož, když rekapituloval v roce 1938 vývoj animovaného filmu v článku „Od myšáka Mickyho k avantgardnímu umění“. ⁹⁷⁾ Brož zařadil manžele Dodalovy po bok tvůrců, jako byli Émile Cohl, Ub Iwerks, Walt Disney a bratři Fleischerové. Připomenul ovšem, že „málokdo ví, že u nás v Československu existuje také atelier, zařízení na výrobu barevných kreslených zvukových filmů“. ⁹⁸⁾ V článku, který nepochybně vznikl z kontaktu s Dodalovými, zachoval řadu informací o jejich aktuální produkci a plánech. Na závěr svého pojednání Jaroslav Brož sliboval, že věnuje Dodalovým příležitostně samostatný článek. Bohužel, k tomu již nedošlo. Jediným textem, který ve třicátých letech vřadil produkci IRE-filmu do českého filmu, se stala nečíslovaná dvoustrana v německé verzi ročenky *Der tschechoslowakische Film* ze srpna 1938. Text „Der Trickfilm in der Tschechoslowakei“ ⁹⁹⁾ informoval v krátkém článku doplněném několika fotografiemi o průkopníkovi českého trikfilmu, malíři Karlu Dodalovi a jeho spolupracovníci Ireně Dodalové. K zařazení příspěvku došlo zřejmě díky Karlu Smržovi. Podařilo se mu to však pouze v německé verzi. Stejný text vyšel pak ještě ve vícejazyčné publikaci vydané při příležitosti Biennale 1938. ¹⁰⁰⁾

Když Jan Kučera psal na počátku čtyřicátých let svou studii o kresleném filmu, domácí film již vůbec nezmínil. Mladí zaměstnanci Afitu/Studia Zeichentruckfilmu, které

94) Iréna, Co s českým trikfilmem?, s. 55.

95) Tamtéž.

96) Vp., Napříč evropským trikfilmem. *Národní práce* 1, 1939, č. 48, s. 6.

97) Jaroslav Brož, Od myšáka Mickyho k avantgardnímu umění. *Právo lidu* 43, 1938, č. 47, s. 17. V textu věnovaném IRE-filmu, který vyšel na počátku 60. let, již Brož, jako jeden ze spoluautorů textu, psal jen o Karlu Dodalovi. Irenu Dodalovou nezmínil. M. Frída – J. Brož, c. d.

98) Tamtéž.

99) *Der Trickfilm in der Tschechoslowakei*. In: *Der tschechoslowakische film*. Band III. Redaktion Karel Smrž und Jaroslav Brož, August 1938. Prag: Filmové studio, nestr.

100) Československý film, Biennale 1938. Praha: Filmové studio, s. 17–21.

existovalo v Praze za války, o Iréně a Karlu Dodalových nevěděli a taje animace objevovali od samého počátku.

V zapomenutí zůstala produkce IRE-filmu také pro další poválečné generace filmařů, publicistů a filmových historiků.

Paměť na IRE-film zůstávala živá jen u Hermíny Týrlové. Byla hořká, ale nesla své ovoce. Bez lekce v IRE-filmu by jen těžko budoucí národní umělkyně našla svou vlastní uměleckou cestu.

Naděje, které vkládali Dodalovi do své práce, se z větší části nenaplnily. Patřili k tragické generaci. Plně ztotožnění s ideály první československé republiky, stačili pouze položit základy své práce, na něž už nikdy v budoucnosti nemohli navázat.

PhDr. Eva Strusková (1937)

Filmová redaktorka, kritička, archivářka. V posledních letech pracuje v NFA na projektu orální historie Osobnosti české kinematografie. Zabývá se také studiem méně známých kapitol českého filmu dvacátých až čtyřicátých let.

(Adresa: Eva.Struskova@nfa.cz)

Citované filmy:

Apollon Musagete (Irene Dodal, 1951), *Bimbovo smutné dobrodružství* (Karel Dodal, 1927?–1930), *Kariéra Pavla Čamrady* (Miroslav J. Krňanský, 1931), *Kruhy* (Kreise; Oskar Fischinger, 1933), *La suite Argentina* (Irene Dodal, 1957), *Lod' v éteru* (The Ship of the Ether; George Pál, 1934), *Mléko – výživa lidstva* (Svatopluk Innemann, 1927), *Noc na Lysé hoře* (Nuit sur le mont Chauve Une; Alexandre Alexeieff, 1933), *Nový Gulliver* (Novyj Gulliver; Alexander Ptuško, 1935), *Plavčikem na slané vodě* (Karel Dodal, 1929), *Symfonie éteru* (Symphony of Ether; George Pál, 1935), *Technika rozhlasu* (1939?), *Tolirag se zmocnil všech okruhů* (Alle Kreise erfasst die Tolirag; Oskar Fischinger, 1933), *Tommy a mořská panna* (Karel Dodal a M. Tearlová, 1930), *Vzpoura hraček* (Hermína Týrlová, 1947), *Zamilovaný vodník* (Hermína Týrlová, Karel Dodal?, 1928?), *Z kalamáře ven* (Out of the Inkwell; Dave a Max Fleischer 1919–1930).

Poděkování:

Autorka děkuje za odborné konzultace, za pomoc při vyhledávání archivních pramenů a za poskytnutí mnoha cenných dokumentů a také za připomínky k rukopisu kolegům z NFA, archivářům českých, moravských i zahraničních archivů, muzeí a dalších odborných institucí, pamětníkům terezínského ghetta, příbuzným a známým rodiny Karla Dodala a Ireny Dodalové a mnoha dalším přátelům.

PŘÍLOHA

IRE-film

*Chronologický soupis filmové produkce 1933–1938¹⁾***Meliorace půdy**

V: Zemský úřad v Praze. Cenz: květen 1933; počet cenz. lístků: 1

Pro film zpracoval Ing. Otakar Solnař, nakreslil a provedl Karel Dodal

Délka: původní 410 m, film se považuje za ztracený

Vědecký kreslený film o drenážích v zemědělství, mj. určený pro uvedení na jarní hospodářské výstavě Zemědělské jednoty.

Evička otvírá očička

V: Blažena Krůtová, Karel Dodal. Cenz: červenec 1933; počet cenz. lístků: 1

Délka: původní 400 m, film se považuje za ztracený

Napsala: Blažena Krůtová. Kreslil Karel Dodal

Kreslená groteska o důležitosti mléka pro lidské zdraví natočená pro Sdružení pražských mlékáren.

Slon zachráncem (Der Elefant)

V: Baťa Praha. Cenz: červen 1934; počet cenz. lístků: 2

Délka: původní 175 m, zachovaná 175,3 m (německá verze)

Režie: J. Ros-Aga. Kamera: Josef Bulánek. Výt. Karel Dodal

Reklamní kombinovaný hraný a kreslený snímek pro Baťu (s vloženou kreslenou sekvencí snu).

Bambi a Kaktus

V: Atelier Ire. Cenz: říjen 1934; počet cenz. lístků: 5

Délka: původní 90 m, film se považuje za ztracený

Libreto: Iréna. Kresba: K. Dodal (podle titulkové listiny)

Kreslená groteska – reklama na dětské oblečení Bambino.

Člověče, nezlob se

V: Karel Dodal. Cenz: říjen 1934; počet cenz. lístků: 4

Délka: původní 115 (75) m, film se považuje za ztracený

Kombinovaná hraná a kreslená reklama na plnicí pero Vadecum Parker.

1) Názvy filmů uvádíme podle znění filmových titulků, případně podle titulu z cenzurního lístku nebo používáme titul, pod nímž film archivuje NFA. Filmografické údaje citujeme přesně podle titulků zachovaných filmů, případně používáme údaje, obsažené v zachovaných písemných dokumentech založených v cenzurním spisu. Jméno výrobce (V:) citujeme podle znění v cenzurním spisu, příp. ve filmovém titulku. Z cenzurních spisů dále citujeme: datum podání cenzury, údaj o počtu cenzurních lístků (tzn. o počtu distribučních filmových kopií) a informaci o délce 35mm filmu. Za původní metráž považujeme údaj z cenzurního spisu (v závorce evidujeme případné změny na cenzurním formuláři), údaj o zachované metráži informuje o aktuální délce archivovaného filmu v NFA. Všechny filmy byly natáčeny zvukově, proto údaj samostatně neuvádíme. Pokud byl film natočen s použitím Gasparcoloru či viráží, uvádíme tuto informaci v rámci charakteristiky snímku.

Bílé kouzlo

V: J. a E. Karpner, Crayon Film. Cenz: říjen 1934; počet cenz. lístků: 1
Délka: původní 155 (147) m, film se považuje za ztracený
Libreto: Karel Müller. Hudba: F. Kerten. Kresba: Ire-Ateliér (podle titulkové listiny)
Reklama na mýdlo Hellada.

Šest žen hledá Afriku

V: Leo Marten, Accord-Film. Cenz: listopad 1934; počet cenz. lístků: 3
Délka: původní 510 m, zachovaná 482 m
R: Leo Marten. Foto: ing. V. Kavalier. Kreslené vložky: IRE-ATELIER (podle titulkové listiny)
Propagační film o jízdě šesti dam automobilem Aero do Afriky a zpět s komentářem Josefa Laufera a F. A. Elstnera. Kreslené nákresy zachycují trasu a spojují dokumentární sekvence.

Záhada mezníku MK 204

V: IRE atelier. Cenz: prosinec 1934²⁾; počet cenz. lístků: nezjištěno
Délka: původní 110 m, zachovaná 100 m
Libreto: Iréna. Hudba: F. Kerten. Kresba: Karel Dodal
Kreslený reklamní film propaguje radiopřijímače Microphona 204.

Životní povinnost (původní název **Dnes a zítra** byl na cenz. listu přeškrtnut)

V: I.R.E.-Film. Cenz: prosinec 1934; počet cenz. lístků: 3
Délka: původní 125 (150, 165) m, film se považuje za ztracený
Reklamní hraný a animovaný snímek propaguje SORELU³⁾ – prostředek proti padání vlasů.

Zkrocení černého obra

V: IRE FILM. Cenz: duben 1935, 1937; počet cenz. lístků: 2 a 5
Délka: původní 135 m, zachovaná 130 m
Libreto, režie, kresba: Iréna a Karel Dodal. Hudba: Bedřich Kerten
Kreslená groteska – reklama na mýdlo Saponia.

Gibbs zubní mýdlo

V: Piras Thalia. Cenz: leden 1935; počet cenz. lístků: nezjištěno
Délka: původní 105 m, film se považuje za ztracený
Kreslený film – reklama na zubní pastu.

Svatba o půlnoci

V: I.R.E.-FILM. Cenz: květen 1935, březen 1938; počet cenz. lístků: 11 a 4
Délka: původní 135 m, zachovaná 131 m
Libreto, režie, kresba: Iréna a Karel Dodal. Hudba: František Kerten
Kreslený film – reklama na žitnou kávu Perola a cikorku Karo.

Maminčin výlet do nebe (Mütterchen als Gast im Himmel)

V: I.R.E. FILM. Cenz: červenec 1935; počet cenz. lístků: 3
Délka: původní 140 m (145m), zachovaná 130 m (česká verze), 134 m (německá verze)
Libreto, režie, kresba: Iréna a Karel Dodal. Výtvarná spolupráce: Jiří Weiss. Hudba: B. Kerten
Kreslený film – reklama na domácí spotřebiče Elektro Praga – ČKD.

2) O cenzuru žádal Piras, nikoli Karel Dodal uvedený jako výrobce.

3) Podle tisku měl v tomto reklamním filmu vystupovat Ladislav Brom, Platonová, Gardenová, Kovářová, Dobrovolná a Dája Brásková. Srov. *Filmový kurýr* 9, 1935, č. 3, s. 3.

Veselý koncert

V: I.R.E. FILM. Cenz: srpen 1935, září 1935; počet cenz. lístků: 20 a 10

Délka: původní 125 (120) m, zachovaná 117 m

Libreto, režie, kresba: Iréna a Karel Dodal. Hudba F. Kerten

Kreslený film – reklama na rozhlasový přijímač Telefunken.

Tluče bubeníček

V: I.R.E.-FILM. Cenz: březen 1936; počet cenz. lístků: 6

Délka: původní 100 m, zachovaná 90,9 m (kombinov. čb. a barva)

Kresba Iréna a Karel Dodal. Hudba: B. Kerten

Kreslený barevný film – reklama na mýdlo Hellada.

Od rána do noci ve skvělých botách od Papeže

V: I.R.E.-FILM⁴⁾. Cenz: duben 1936; počet cenz. lístků: 4

Délka: původní 50 m (45 m), film se považuje za ztracený

Kreslený film – reklama na boty od Papeže.

Všudybylovo dobrodružství (Schlaucherls Abenteuer)

V: I.R.E.-FILM. Cenz: květen 1936, prosinec 1936; počet cenz. lístků: 5 a 5

Délka: původní – 1. cenzura 480 (470) m; 2. cenzura 350 m, zachovaná 228 m (neúplná verze z Argentiny), 356 m (s německo-českými titulky)⁵⁾

Libreto: Ing. J. Černý. Hudba: J. Ježek. Zvukový záznam: Všudybyla hraje: Hurvínek prof. Skupy. Královničku zpívá: T. L., Mluví: K [Alena Kreuzmannová]. Provedli a nakreslili: I. A K. (podle titulkové listiny)

Kulturně výchovný animovaný film (kreslený film s úvodní scénou s loutkou) vysvětluje základy radiofonie a propaguje práci Radiojournalu, na jehož zakázku film vznikl.

Co nového v televizi

V: I.R.E.FILM. Cenz: září 1936; počet cenz. lístků: 5

Délka: původní 140 m (138 m), film se považuje za ztracený

Filmová reklama podzimní módy firmy Busch prostřednictvím televizní obrazovky.

Malý pohled do budoucna

V: I.R.E.-film. Cenz: říjen 1936; počet cenz. lístků: 3

Délka: původní 40 m, zachovaná 35,4 m

Barevný trikový film propaguje látky na dámské večerní šaty od firmy Ota Kolínský.

Snad ještě včera

V: I.R.E.-FILM. Cenz: říjen 1936; počet cenz. lístků: 21

Délka: původní 50 (44) m, zachovaná 23,8 m (13,7 m – čb. – viráž; 10,1 m – barva)

Barevný kreslený film o způsobu praní hedvábí a vlny v Triminu. (Zachovala se jen část filmu.)

4) V cenzurním formuláři bylo v rubrice Výrobce a jeho sídlo mj. uvedeno: „Z francouzského přepracováno. Karel Dodal.“. Vzhledem k tomu, že se film nezachoval, nelze uvážit význam sdělení.

5) 1. verze, získaná od I. Dodalové, je neúplná. 2. verze je německo-česká a vznikla zřejmě na počátku protektorátu. Film uvádějí pouze dva dvojjazyčné titulky – název filmu a titulěk „Film Českého rozhlasu“. Jména autorů ani výrobce uvedeny nejsou.

3 (Tři muži)⁶⁾

V: I.R.E.-FILM. Cenz: říjen 1936; počet cenz. lístků: 21

Délka: původní 90 (85 m), zachovaná 56 m

Trickfilm: Iréna a K. Dodal. Libreto: dr. L. Heilbrunn. Musik: B. Kerten

Barevný kreslený film – reklama na prací prostředek Tři muži firmy Pilňáček z Hradce Králové. (Neúplná kopie, chybí závěr filmu.)

Tajemství Lucerny

V: I.R.E.-FILM. Cenz: listopad 1936; počet cenz. lístků: 2

Délka: původní 70 m, zachovaná 60 m

Iréna a Karel Dodal. Hudba: B. Kerten

Reklamní film kombinující techniku kresleného a loutkového filmu propaguje ručně šité boty firmy Krása z pražského paláce Lucerna. (Viráž v závěru, malá část závěru chybí. Podle informace Michala Krásky se závěrečná virážovaná scéna stojících figur v kruhu dotáhla na základě ohlasu filmu dodatečně.)

Znějící vesmír

V: I.R.E.-FILM. Cenz: prosinec 1936; počet cenz. lístků: 20

Délka: původní 65 (50) m, film se považuje za ztracený

Reklamní film na radiolampy Telefunken.

Čaroděj tónů (Der Tonzauberer)

V: I.R.E.-FILM. Cenz: prosinec 1936; počet cenz. lístků: 40

Délka: původní 60 (56) m, zachovaná 50 m (česká verze), 48 m (německá verze)

Barevný kreslený film – reklama na rozhlasový přijímač značky Radiotechna.

Fantaisie érotique⁷⁾

V: I.R.E.-FILM. Cenz: 0⁸⁾

Délka: původní nezjištěna, zachovaná 55 m

Trickfilm: Iréna K. Dodal. Hudba: B. Kerten

Barevný abstraktní film (verze filmu Hra bublinek bez závěrečné reklamní části. Chybí závěr filmu.)

Hra bublinek

V: I.R.E.-FILM. Cenz: červen 1937; počet cenz. lístků: 9

Délka: původní 60 (58) m, zachovaná 57 m

Trickfilm: Iréna a Karel Dodal. Hudba: B. Kerten

Barevný reklamní film (verze filmu Fantaisie érotique) obsahuje v závěru reklamu na mýdlo Saponia.

Šmudlík a Leskulinka

V: I.R.E.-FILM. Cenz: duben 1937; počet cenz. lístků: 4

Délka: původní 60 (56) m, zachovaná 51 m

Kresba: Iréna a Karel Dodal. Libreto: dr. L. Heilbrunn. Hudba: B. Kerten

Kreslený film – reklama na cídlo Obé.

6) Pod názvem *Tři muži* je film zařazen ve sbírkách NFA.

7) Havelka uvádí rok výroby filmu 1937.

8) Podle knihy Cenzurního sboru kinematografického při MV Praha let 1934 – 1938 nebyl film předložen k cenzurnímu řízení.

Všechno pro trhanec (Všetko pro drobenec, Alles um einen Schmarren)

V: I.R.E.-FILM. Cenz: červen 1937; počet cenz. lístků: 22 českých, 6 slovenských, 16 česko-německých

Délka: původní 130 (126) m (česko-německá verze), 120 (126) m (slovenská verze), zachovaná 123 m (česká verze), 125 m (slovenská verze), 123 m (německá verze)

Kresba: Iréna a K. Dodal. Hudba: B. Kerten

Kreslený film – kuchařský předpis na domácí výrobu trhance propaguje Schichtův tuk Vitello.

Píseň podzimu

V: I.R.E.-FILM. Cenz: říjen 1937; počet cenz. lístků: 5

Iréna a Karel Dodal

Délka: původní 55 (50) m, zachovaná 56 m

Reklama na látky firmy Prokop a Čáp s animací reálných objektů.

Nezapomenutelný plakát

V: I.R.E.-FILM. Cenz: říjen 1937 – dvě podání; počet cenz. lístků: 6 a 3

Délka: původní 110 m, zachovaná 96 m

Libreto a kresba Iréna a Karel Dodal. Hudba B. Kerten

Barevný kreslený film propaguje umělý tuk Sana firmy Otta Rakovník. (Chybí závěr filmu.)

Jaro je tady

V: I.R.E.-FILM. Cenz: březen 1938; počet cenz. lístků: 4

Délka: původní 85–90 m, fragmenty 39,9 m

Kreslený propagační film pro firmu Prokop a Čáp. (Torzo.)

Věštba paní Antonie

V: I.R.E.-FILM. Cenz: březen 1938; počet cenz. lístků: 2

Délka: původní 500 (520) m, film se považuje za ztracený

Hraný reklamní film na práci prostředek Tři muži.

Kouzlo slunce (Der Sonnenzauber)

V: Film.tov.A.B. a Karel Dodal ak.mal. Cenz: květen 1938; počet cenz. lístků: 7 (české), 4 (německé)

Délka: původní 75 m, zachovaná 8 m

Kreslený reklamní film na vermut Cinzano. (Fragmenty z německé verze.)

Protest

V: I.R.E.-FILM. Cenz: květen 1938; počet cenz. lístků: 7

Délka: původní 80 (70) m, zachovaná 41 m

Iréna a Karel Dodal

Barevný kreslený film – reklama na motorový olej Mogul.

Ideas in search of Light (Myšlenka hledající světlo)

V: I.R.E.-film. Prague-Paris-New York. Cenz: 0

Délka: původní nezjištěna, zachovaná 274 m

Created by Iréna & K. Dodal. Music by F. Kerten

Abstraktní film s odkazem na poselství 9. symfonie Ludwiga van Beethovena je metaforou boje o hledání světla, pravdy, lásky a absolutna, které reprezentuje symbol kříže.

(NFA archivuje film pod českým názvem Myšlenka hledající světlo, i když se film zachoval pouze v anglické verzi a není známo, zda vznikla také česká verze.)

Fragmenty nedokončených filmů Irefilmu ze zásilky filmů Ireny Dodalové z Argentiny

Bez názvu – film o folklóru (Č.S.R. v barvách, tancích a písních)

Délka: předpokládaná 180 m, zachovaná 1,3 m, 12,7 a 3,6 m (bez zvuku)

Barevné statické a animované záběry realizované technikou loutkového filmu.

Obsah záběrů: vlající stužka na májce, vesnický interiér s kolébkou a ženskou postavou v kroji, pasáček s ovečkami, vesnická krajina s břízkami, mlýnem, pasoucí se krávy.

Zlatá Praha (V srdci Evropy, Zlatá kniha Prahy)

Libreto: Karel Smrž a Irena Dodalová

Délka: předpokládaná 200 m, zachovaná: 13,9 m (bez zvuku)

Barevný kreslený propagační film o Praze využívající animaci Šetelíkových akvarelů města, animovanou kresbu a citaci motivů české hudby. (Fragment.)

(V roce 1993 byly dochované fragmenty záběrů v NFA /Věra Matrasová/ rozkopírovány a jsou zařazeny pod názvem Zlatá Praha. Délka: 68 m.)

Zachovaná libreta nerealizovaných filmů

Č.S.R. v barvách tancích a písních...

Trik: malíř Karel Dodal. Zodpovědná spolupracovnice, libreto a režie: Iréna. Hudba: F. Kerten 29.10.1935. I.R.E.-Film, první americký filmový atelier pro výrobu kreslených i hraných zvukových grotesek a filmů

Námět na barevný propagační kreslený snímek vycházel z nápadu animovat symboly českého lidového umění na motivy české klasické a lidové hudby (zachovaný fragment byl natáčen technikou loutkového filmu). Dvě strany strojopisu, z nichž první strana je napsána na firemním papíru s logem, jsou uloženy v Archivu Ministerstva zahraničních věcí, Osvěta, karton 403, čj. 139458.

Srdce Evropy

Manuscript pro barevný kreslený film v délce 200 m. Vypracovali: Ing. Karel Smrž a Iréna. 28.8.1937. I.R.E.-FILM

Dvě strany libreta jsou součástí podání pro Filmový poradní sbor. Dokumenty jsou uloženy ve Vojenském historickém archivu, MNO, Hlavní štáb, Zápisy schůzí Filmového poradního sboru 1937, karton 204, čj. 23308.

Filmografii zpracovaly
Eva Strusková a Michaela Mertová,
konzultace Vladimír Opěla

SUMMARY

IRÉNA & KAREL DODAL

Pioneers in Czech Animated Film

Eva Strusková

Irena Rosnerová-Leschnerová (1900–1989) and Karel Dodal (1900–1986) established IRE-film, the first Czech film studio for the production of animated films, in Prague in 1933. Before they started out, they undertook a study trip abroad in order to acquaint themselves with developments in animated film in Europe. Karel Dodal had gained experience in drawing, animation and the technology involved in animated film during the 1920s at Elekta-Journal, however, it was in the IRE-film studio that he was able with his partner Irena (they married in 1935) to develop a continual production of sound and later also colour (Gasparcolor) animated films. The basis of IRE-film's production programme comprised advertising films which developed period production represented by the work of Julius Pinschewer, Oskar Fischinger, George Pál and others, however, they also endeavoured to create their own style. Films such as *THE THREE MEN* (1936), *THE LANTERN MYSTERY*, *THE TONE SORCERER*, *THE PLAY OF BUBBLES*, *AUTUMN SONG*, *THE UNFORGETTABLE POSTER* and *PROTEST* formed the foundation of modern Czech film advertising. They received a prestigious commission to make an animated educational film for the general public about the diffusion of radio waves for Radiojournal entitled *VŠUDYBYL'S ADVENTURE*, which was screened at the Venice Film Festival, among others.

A reconstruction of period sources has shown that the Dodals had ambitious plans, but they were only able to complete two major film projects, which were also screened abroad – the abstract films *FANTAISIE ÉROTIQUE* (Paris 1937) and *IDEAS IN SEARCH OF LIGHT* (Venice 1938). Not only was their own work produced in IRE-film experimental in nature, but also the company's advertising commissions. The Dodals experimented with colour and sound, with animation techniques in drawn and puppet films, and they also tried out various ways to animate objects. For their time, they were the ideal professional couple. Dodal, as director of the studio, headed the artistic side, the animation and production technology, and his wife was a screenwriter, film director and she was also involved in the sound design. Irena Dodalová played a significant role as a film producer who was aware of the necessity for public relations. She also published a series of fundamental articles in the press about Czech and international animated film, and she formulated the initial concepts on the guiding principles of Czech animation. In Czechoslovakia, together with the Baťa film studios in Zlín, IRE-film was one of the principal producers of advertising and promotional films in its time, producing over 30 films between the years 1933 and 1938.

The political events at the end of the 1930s restricted the production of advertising films and the Dodals decided to close their Prague studio, and shortly afterwards, their small studio in Paris as well. In December 1938 Karel Dodal left for the USA, where his wife sent him the studio's technical equipment and a number of films from Prague in 1939. In 1942 Irena Dodalová was arrested and imprisoned in Terezín (under pressure from the SS she participated in a film about the ghetto in 1942). After the war Irena Dodalová followed her husband to the USA. In New York the Dodals established the company Irena-film and made several promotional films. To return to their native country was out of the question due to the political developments in Czechoslovakia. They then accepted a short-term professional engagement in Argentina which, for unknown reasons, was extended for several years. In 1961 Karel Dodal left Argentina and worked in the USA as an expert on instructional films for NASA. Irena Dodalová, who made several ballet and folklore films in Argentina and worked on small experimental theatre projects, lived in Buenos Aires until her death.

The Protectorate and the filmmakers' exile appeared to erase all traces of IRE-film from Czech film circles. For many decades, the only link with the past was represented by Hermína Týrlová, Karel Dodal's first wife. Týrlová had worked as an animator with Karel Dodal from the 1920s onwards, not only for Elekta-Journal, but also later in IRE-film. She then used her professional experience making films for children.

At the end of the 1980s, Irena Dodalová, now almost ninety, managed to send the archive of Karel Dodal and IRE-film back from Argentina to her native country (with considerable assistance from Vladimír Opěla). It was her wish that IRE-film re-enter the history of Czech film.

Translated by Linda Paukertová

Rozhovor

BIG PICTURES:
FILMOVÉ HITY
A JEJICH DIVÁCI

Rozhovor s Peterem Krämerem

Pavel Skopal

Peter Krämer (1961) se narodil v Německu, studoval na Kolínské univerzitě a na University of East Anglia, kde od roku 1998 působí na School of Film and Television Studies. Předtím vyučoval také na Keele University (American Studies) a Staffordshire University (Media Studies). Věnuje se výzkumu v oblasti dějin americké kinematografie se zaměřením na změny sociálního, kulturního a průmyslového kontextu, v němž je americká mainstreamová produkce vytvářena a sledována. Je autorem řady textů o rané kinematografii, hvězdách a filmovém herectví, americké grotesce, vztahu mezi filmem a jinými médii, vztahu hollywoodské a evropské (zejména německé) kinematografie, klasickém a současném hollywoodském filmu, produkci společnosti Disney ad.

V roce 2005 vydal knihu *The New Hollywood. From Bonnie and Clyde to Star Wars* (London : Wallflower 2005) – metodologii a výsledkům výzkumu, na kterém je založena, věnujeme podstatnou část přítomného rozhovoru. V přímé návaznosti na ni připravuje Peter Krämer k vydání knihu *The Big Picture: Hollywood Cinema from Star Wars to Titanic* (BFI). Jako spolueditor sestavil sborníky *Screen Acting* (London – New York : Routledge 1999, společně s Alanem Lovellem) a *The Silent Cinema Reader* (London – New York : Routledge 2004, společně s Lee Grievesonem).¹⁾

-
- 1) Peter Krämer je mj. autorem textů: *America Rules? Hollywood's Interaction with German Audiences, Filmmakers and Companies Since the 1970s*. In: Richard Maltby – Ruth Vasey (eds.), *Hollywood as Global Cinema*. Exeter : University of Exeter Press (v tisku); *Big Pictures: Studying Contemporary Hollywood Cinema Through Its Greatest Hits*. In: Jacqueline Furbey – Karen Randal (eds.), *Screen Methods: Comparative Readings in Film Studies*. London : Wallflower Press 2005; „Far across the distance...“: *Historical Films, Film History and Titanic* (1997). In: Tim Bergfelder – Sarah Street (eds.), *The Titanic in Myth and Memory: Representations in Visual and Literary Culture*. London : I.B. Tauris 2004; *Patriotismus, historisches Trauma und harmlose Unterhaltung: Drei Deutsche in Hollywood*. In: Malte Hagener – Johann N. Schmidt – Michael Wedel (eds.), *Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur der Moderne*. Berlin : Bertz 2004; „A woman in a male dominated world“: Jodie Foster, Stardom and 90s Hollywood. In: Thomas Austin – Martin Barker (eds.), *Contemporary Hollywood Stardom*. London : Arnold 2003; „Want to take a ride?“: *Reflections on the Blockbuster Experience in Contact* (1997). In: Julian Stringer (ed.), *Movie Blockbusters*. London : Routledge 2003; *Derailing the Honeymoon Express: Comicality and Narrative Closure in Buster Keaton's The Blacksmith*. In: Frank Krutnik (ed.), *Hollywood Comedians: The Film Reader*. London : Routledge 2003; *The Lure of the Big Picture: Film, Television and Hollywood*. In: John Hill – Martin McLoone (eds.),

Rozhovor byl veden v návaznosti na cyklus přednášek, které Peter Krämer prezentoval pod souhrnným názvem „The Big Picture: Hollywood Cinema from *Star Wars* to *Titanic* (and Beyond)“ v Brně na Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU v dubnu 2006.

* * *

Petere, katedra, na které působíš – School of Film and Television Studies na University of East Anglia (UEA) – patří ve Velké Británii k nejlepším. Mohl bys charakterizovat situaci britských kateder film studies a vysvětlit, jakým způsobem jsou katedry hodnoceny? Které z nich považuješ za nejvýznamnější?

V průběhu posledních dvaceti let jsou katedry v celé Británii hodnoceny dvěma způsoby. První hodnotí kvalitu výuky – to se dělá tak, že je pozván na univerzitu pozorovatel, který sleduje průběh výuky a způsob, jakým katedra kontroluje její kvalitu. Jde tedy o prověření kvality výuky a nápravu chyb, pokud jsou nějaké zjištěny. Tyto podrobné kontroly byly před několika lety zrušeny a při poslední z nich dostal tzv. „sektor *film studies*“ na UEA 23 nebo 24 bodů, což byl velmi dobrý výsledek. Od té doby jsou hodnoceny univerzity jako celek – tato kontrola už je mnohem méně podrobná a naše univerzita dostala nejlepší hodnocení, což je „uspokojivé“ (žádné vyšší hodnocení není udělováno). Takže pokud jde o výuku, stojíme si velmi dobře.

Druhým způsobem hodnocení je tzv. „research assessment exercise“ – každé dva až čtyři roky všechny katedry ze všech oborů musí předložit komisi výkaz, který hodnotí práci lidí v dané oblasti. Desítky kateder *film studies* předkládají výkaz panelu *media communication and cultural studies* a ten hodnotí kvalitu práce, kterou sami badatelé považují za svou nejlepší. Každý předloží čtyři své nejlepší publikace za období přibližně pěti let. Panel hodnotí také to, jestli katedra má svoji výzkumnou strategii, zda sleduje určitá témata ve výzkumných projektech a je-li schopna získat vnější finanční zdroje, tj. přesvědčit instituce o tom, že si zaslouží jejich podporu. Dále se bere v úvahu i to, jestli má katedra celkový plán, a to nejen z hlediska výzkumu, ale také například pokud jde o Ph.D. studenty – zda dokončují v předpokládaném termínu studium a zda se jim daří získat práci, publikovat knihy apod. V předchozím kole byly *film studies* hodnoceny dvěma panely – *Media Communication* a *Cinematics and Drama* – a jen dvě katedry dostaly v obou těchto panelech nejvyšší hodnocení, to znamená, že jejich výzkumná práce byla hodnocena jako práce udávající směr na mezinárodním poli. Těmito katedrami byly

Big Picture, Small Screen. The Relations Between Film and Television. Luton : Luton University Press 2003; *Hollywood in Germany/Germany in Hollywood.* In: Tim Bergfelder – Erica Carter – Deniz Göktürk (eds.), *The German Cinema Book.* London : BFI 2002; *A Powerful Cinema-going Force? Hollywood and Female Audiences since the 1960s.* In: Melvyn Stokes – Richard Maltby (eds.), *Identifying Hollywood's Audiences: Cultural Identity and the Movies.* London : BFI 1999; *Women First: Titanic, Action-Adventure Films and Hollywood's Female Audience.* In: Kevin Sandler – Gaylyn Studlar (eds.), *Titanic: Anatomy of a Blockbuster.* New Brunswick : Rutgers University Press 1999; *Would You Take Your Child to See This Film? The Cultural and Social Work of the Family-Adventure Movie.* In: Steve Neale – Murray Smith (eds.), *Contemporary Hollywood Cinema.* London – New York : Routledge 1998.

Department of Drama: Theatre, Film, Television v Bristolu a Film and Television Studies na UEA. Při pohledu na tyto parametry si stojíme velmi dobře, ale důležité je i to, že UEA jako celek si vede mimořádně dobře z hlediska míry spokojenosti studentů. UEA se dostalo mezi pět univerzit s nejlepším hodnocením v celé Británii a v oblasti filmu a médií byla naše katedra mezi nejlepšími třemi. To je další ukazatel toho, že nejen dobře učíme a provádíme kvalitní výzkum, ale že také studenti skutečně chápou a oceňují, co děláme. A když *London Times* zkusily spojit všechna tato kritéria dohromady s cílem rozhodnout, jaké jsou nejlepší katedry v jednotlivých oblastech, UEA se umístilo na prvním místě.

Pokud se podíváme na hlavní konkurenty, na další katedry, pak my sami vidíme jako katedru, která je nám nejbližší, Film and Television Studies ve Warwicku, protože řada našich nejlepších studentů na postgraduální úrovni přišla z Warwicku a naopak, řada výborných postgraduátů ve Warwicku přišla z UEA. Jsou zde i další srovnatelné katedry, třeba na univerzitách v Southamptonu, v Canterbury nebo v Readingu.

Jaké projekty realizujete na vaší katedře? Jakým způsobem propojujete výzkum jednotlivých členů katedry a jak jej využíváte ve výuce?

V posledních letech se řada výzkumných projektů propojila do několika tematicky souvisejících bloků. Tradičně se na naší katedře pracovalo na výzkumu britské národní kinematografie a několika jejích základních postav, jako jsou Alfred Hitchcock, Michael Powell a Emeric Pressburger nebo také Ismail Merchant a James Ivory. To je dlouhá tradice, které se věnovali například Charles Barr nebo Andrew Higson a ve které pokračuje i řada mladých kolegů. Jiné velké téma představuje současný americký film a televize, a i když přímo nekoordinujeme samotné projekty, vyměňujeme si řadu podnětů. Vedeme výzkumné semináře, na kterých se prezentují výsledky výzkumu, a dochází tak k vzájemnému předávání zkušeností. Máme ale jeden specifický společný výzkumný projekt, šlo o organizování konference o post-feminismu, postfeministických médiích a kultuře. Projekt řídily Diane Negra, Yvonne Taskerová a Justine Ashbyová a výsledkem byla konference a tematický blok v časopise *Cinema Journal*, publikován bude také sborník s konferenčními příspěvky.²⁾ Do některých z těchto aktivit jsou zapojeni i Ph.D. studenti, kteří pomáhají při přípravě knihy a vystupují s příspěvky na konferencích. Další okruh, i když v poslední době ne tak významný, se týká raného a němého filmu, což je oblast, v níž patřila UEA na konci 70. let v Británii k průkopníkům, a to díky Charlesi Barrovi a Thomasi Elsaesserovi. Toto téma momentálně ustoupilo na naší katedře do pozadí, ale může se kdykoli zase dostat do centra zájmu. Jedna z mých nedávných knih, kterou jsem edičně připravoval společně s bývalým studentem UEA Lee Grievesonem, byl *The Silent Cinema Reader*.³⁾ Byla zamýšlena jako shrnutí naší práce a výuky z posledních let. Jedná se o jakousi čítanku, která má pomoci při výuce. To jsou tedy některá spojení mezi výukou a výzkumem.

2) *Cinema Journal* 44, 2004, č. 2, In Focus: Postfeminism and Contemporary Media Studies; sborník *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*.

3) Peter Krämer – Lee Grieveson (eds.), *The Silent Cinema Reader*. London : Routledge 2004.

Ve své nové knize⁴⁾ využíváš hollywoodské hity pro analýzu změn, ke kterým došlo v období mezi koncem éry tzv. roadshows⁵⁾ a nástupem „nového Hollywoodu“ na jedné straně a tzv. novým novým Hollywoodem na straně druhé. Mohl bys podrobněji vysvětlit svoji výzkumnou metodu, její výhody a úskalí?

Tato kniha vychází ze zájmu o to, jaké filmy z té obrovské nabídky a široké možnosti volby, kterou filmová produkce poskytuje každoročně americkému publiku, přitáhnou největší počet diváků. To je otázka, která mě zajímala vždycky, ale Joseph Garnicarz rozvinul metodologii pro takový výzkum – sleduje, jaké filmy získaly v průběhu několika let nejvíce diváků a podle jakého trendu se měnily filmy, které patřily k desítce nejúspěšnějších titulů v jednotlivých letech. Zajímal se o úspěch domácích, tj. německé produkce ve srovnání s Hollywoodem a našel zcela zjevné vzorce určitých proměn – ústřední otázkou pak pro něj bylo, jak lze tyto změny vysvětlit. Použil dva základní explanační rámce – prvním byla změna struktury průmyslu a druhým změna postojů publika. To jsou v zásadě dvě oblasti, v nichž pátral po vysvětlení.

Já jsem se pokusil přenést tuto metodologii do Spojených států. Samozřejmě jsem se nezabýval srovnáním americké produkce a dovážených filmů, protože zahraniční filmy nehrály žádnou zásadnější roli v tržbách z kin, a to přinejmenším od roku 1910 nebo 1912. Takže mi šlo o to, podívat se na největší hity v jednotlivých letech, ale uvědomil jsem si, že pro Spojené státy je mnohem vhodnější zabývat se filmy, které vydělaly nejvíce peněz v nějakém větším časovém úseku, protože řada filmů byla uváděna déle než po dobu jednoho roku. Například *roadshows* byly uváděny třeba pět nebo šest let. Takže místo toho, abych se zabýval největšími hity jednotlivých let, jsem se snažil zjistit, jaké filmy byly nejúspěšnější v určitém období. To bylo vzhledem k několika stovkám filmů uváděným každoročně americkými filmovými studií do značné míry i pragmatické rozhodnutí – jak je možné, vzhledem k tak obrovské produkci, získat nějakou ucelenou představu o americké kinematografii? Moje odpověď, postavená na využití Garnicarzovy metodologie, říká: podívejme se na filmy, které vydělaly opravdu výrazně více peněz a prodalo se na ně mnohem více lístků než na všechny ostatní.

Soustředil jsem se na čtrnáct filmů z období let 1949 až 1966 a stejný počet filmů z období let 1967 až 1976 s cílem porovnat je. Je možné uvést dobré důvody pro to, abychom začátek prvního z těchto období umístili do roku 1949: vysokorozpočtové filmy se stávaly totiž velmi důležité pro filmový průmysl, což do té doby neplatilo. V roce 1948 bylo přijato soudní rozhodnutí týkající se studia Paramount („Paramount Decree“), nařizující hollywoodským studiím rozdělení dříve vertikálně integrovaných hollywoodských studií

4) *The New Hollywood: From Bonnie and Clyde to Star Wars*. London : Wallflower 2005.

5) Specifický způsob uvádění vysokorozpočtových filmů, které byly před uvolněním do běžné distribuce promítány jako dvojprogram v luxusních kinech v centrech velkých měst, s rezervovanými sedadly, s přehrou a přestávkami v projekci. Tato strategie uvedení filmu jako speciální události se uplatňovala již ve 20. a 30. letech (např. pro první trichromní technicolorový film BECKY SHARP z roku 1935 nebo první dlouhometrážní kreslený film SNĚHURKA A SEDM TRPASLÍKŮ v roce 1937. Pro tato představení byla často speciálně komponována hudba, byla doprovázena živými vystoupeními na jevišti nebo se uváděly filmy v kolorované verzi). V 50. a 60. letech, tedy v období označovaném někdy jako „roadshow era“, se tímto způsobem uváděly tehdy populární výpravné epické filmy či muzikály.

a oddělení distribuce od produkce. Toto rozhodnutí Nejvyššího soudu vstoupilo v platnost v roce 1949, takže je tu více důvodů pro to, aby tento rok byl brán jako počátek jednoho období – stejně tak jsou dobré důvody pro to, aby rok 1967 byl chápán jako další bod obratu. A v roce 1977 byly uvedeny STAR WARS, které podnítily zase zcela nový model.

Jestliže otázka byla, které filmy bych měl studovat, pokud chci získat představu o vývoji americké kinematografie, odpovědí může být: začněme s výzkumem těch neúspěšnějších filmů, a nesledujme přitom pouze údaje za jednotlivé roky, ale podívejme se na to, které filmy v průběhu celého období vydělaly nejvíce peněz a prodaly tedy nejvíce lístků. Dále jsem chtěl zjistit, zda tyto filmy, kromě vysoké návštěvnosti v kinech, nevyvolaly nějakou další rezonanci napříč kulturou a zjistil jsem, že prakticky všechny největší hity z období 1949 až 1976 byly spojeny s velkými kulturními produkty v jiných médiích – vycházely z nějakého literárního bestselleru nebo z úspěšné divadelní hry uváděné na Broadwayi či byly spojeny s úspěšnými soundtrackovými alby. Snažil jsem se zjistit, jaký vliv tyto filmy měly a pátral jsem po nějakém vztahu vzájemné podpory, jakou lze sledovat například u filmu *Kmotr*. Ten vychází z knižního bestselleru – takže úspěšná kniha pomohla filmu a ten zase podpořil prodej knihy. Výsledkem je, že za celé období let 1895 až 1975 je nejprodávanejší knihou ve Spojených státech právě *Kmotr*. Zjistil jsem tedy velmi těsný vztah mezi filmy s nejvyššími tržbami a jinými médii – tyto filmy jsou totiž velmi často založeny na jiném mediálním produktu a navíc spojeny i se současně uváděným soundtrackem. Tento typ filmů je tedy velmi důležitý pro americkou kulturu – nejen pro filmy samotné, ale pro spojení se všemi těmi dalšími mediálními produkty.

Položil jsem si také otázku, zda kritici měli tyto úspěšné filmy v oblibě a chválili je. Kupodivu v tomto období do roku 1976 byly nejvýdělečnější filmy tytéž, které získávaly uznání kritiky – ne sice vždy elitních kritiků, ale každopádně mainstreamových novinových a časopiseckých recenzentů; a také uznání profesionálů, například organizace sdružující filmové režiséry či členů Akademie filmového umění a věd (Academy of Motion Picture Arts and Sciences). Takže v období do roku 1976 byly filmy s nejvyššími tržbami a filmy oceňované kritikou často tytéž, což platí jak pro jednotlivé roky, tak když se podíváme na žebříčky nejlepších filmů všech dob sestavované filmovými kritiky. Měl jsem tedy velmi dobré východisko pro zdůvodnění důležitosti vybraných snímků. Tyto informace jsem dal do souvislosti se statistikami návštěvnosti a statistikami filmového průmyslu, ukazujícími celkovou návštěvnost a zisky z kin, a vyšlo najevo, že jednotlivé filmy z mého korpusu přinášely deset až patnáct procent příjmů filmového průmyslu v daném roce a že v mnoha případech šlo – a to přinejmenším v období do roku 1967 – o filmy, které viděli téměř všichni diváci, kteří se vypravili do kina (což se změnilo v období let 1967 až 1976).

To přesvědčivě dokládalo, že právě tyto filmy stojí za pozornost, a dalším krokem bylo srovnání takto vybraných snímků z období před rokem 1967 a po něm. Našel jsem zde zřetelně odlišné trendy a položil si otázku, jak lze tento posun vysvětlit. S přihlédnutím k výzkumu prováděnému *Garncazem* v Německu jsem se zabýval tím, zda filmový průmysl prošel výraznými změnami, a zjistil jsem, že došlo k zásadní restrukturalizaci korporátní struktury od poloviny padesátých do konce šedesátých let v souvislosti s pohlcením

řady starých studií do průmyslových konglomerátů, což narušilo mnoho tradic, kterých se filmový průmysl do té doby držel. Docházelo také ke stárnutí předchozí generace, a to do té míry, že řada šéfů studií, exekutivců i režisérů odcházela do důchodu, umírala nebo slábl jejich vliv. To vytvořilo prostor pro novou generaci filmařů. To ještě není ona generace absolventů filmových škol – ta sice taky ukončovala studia na konci šedesátých let, ale generace, o které hovořím, vytvořila velké hity období 1967 až 1976, s výjimkou filmů jako ČELISTI, AMERICAN GRAFFITI nebo KMOTR. Všechny ostatní trháky byly natočeny lidmi, kteří se narodili ve dvacátých a třicátých letech a zkušenosti nezískali na filmové škole, ale na divadle a v živé televizi.⁶⁾ Tito lidé přijali určitý postoj k funkci, kterou má pro americkou společnost plnit ten typ vyprávění, který si osvojili v divadle nebo televizi. Sami sebe přitom vnímali jako lidi s intenzivním zájmem o současnou americkou realitu a snažili se dosáhnout určitého liberálního zásahu do této reality. Právě tato nová generace dostala příležitost natáčet vysokorozpočtové filmy.

Na druhou stranu jsem se zajímal také o rostoucí zaměření filmového průmyslu na nové publikum, na tzv. *baby-boomers*, tj. generaci narozenou mezi lety 1946 a 1964 a postupně dorůstající do věku aktivních návštěvníků kin. Liberalizace hodnot tohoto mladého publika byla stále zjevnější a rozdělovala americkou společnost generačně – přičemž ta generace, která chodila aktivně do kina, vyznávala převážně liberální hodnoty. Ty přibližně odpovídaly liberální hodnotové orientaci filmařů, kteří na konci šedesátých let dostali příležitost vstoupit do Hollywoodu – například Arthur Penn, Mike Nichols – a vytvořit hity, které toto období do značné míry definují.

Je možné se také ptát, proč se některé typy filmů přestanou produkovat, a to i v situaci, kdy je po nich velká poptávka – například ony staromódní *roadshow* filmy, které zmizely na počátku sedmdesátých let, přestože byly i nadále velmi žádané. Vysvětlení je velmi složité, ale základem je identifikovat největší hity, ujistit se, že tyto hity mají skutečně silnou rezonanci v americké společnosti, že jsou ekonomicky důležité pro filmový průmysl a kulturně důležité pro kritiky a pro publikum, a že působí také skrze přidružené produkty napříč celou americkou kulturou. Poté můžeme srovnat hity dvou období a sledovat změny, ke kterým došlo, vzít v úvahu i proměnu průmyslové struktury, generační obměnu uvnitř filmového průmyslu, demografické charakteristiky publika a změny postojů především mladých diváků. S přihlédnutím ke všem těmto faktorům můžeme vysvětlit, proč došlo ke změnám na konci šedesátých let.

Mohl bys přesněji popsat, jaká data jsi použil pro svůj výzkum a jakým způsobem jsi s nimi pracoval?

Jedním z informačních zdrojů, se kterým jsem pracoval a který může být současně velmi problematický, jsou žebříčky tržeb z kin – zde bylo nutné vysvětlit, co ten který žebříček může znamenat. V tomto ohledu se totiž objevuje řada komplikací, ale v zásadě můžeme říci, že specializované časopisy uváděly přibližně až do konce sedmdesátých let

6) Díky neexistenci efektivní technologie pro záznam televizního vysílání se v první fázi veškeré pořady – včetně dramatických – vysílaly živě. Tato praxe přetrvávala ve Spojených státech přibližně do konce 50. let.

údaje o půjčovném, tj. částku, kterou dostane distributor od provozovatele kina; poté se začaly často využívat data o tržbách z kin, čili o částce získané prodejem lístků. Tyto časopisy shromažďují informace už po desetiletí a při různých příležitostech zveřejňují aktualizované seznamy tržby jednotlivých filmů. Dále jsem používal informace poskytované serverem „Box Office Mojo“,⁷⁾ kde se snaží vypočítat pro každý film tržby za celou dobu od jeho uvedení do kin a sestavit žebříčky s ohledem na inflaci. Tuto komplikovanou početní operaci provádí – zřejmě nezávisle na sobě – Box Office Mojo a *Variety*, přičemž dochází k přibližně stejným výsledkům. Musím být velmi opatrný v tom, co tato data skutečně říkají, ale na druhou stranu jim důvěřuji, jsou totiž shromažďovaná pečlivě. To, že jsou data přepočítávána podle inflačních vlivů, je pro mě velmi důležité – získám tak totiž představu o počtu prodaných lístků, a to je ten údaj, který mě zajímá, ne samotná částka získaná na tržbách.

Pro ostatní odvětví zábavního průmyslu dodávají údaje o prodeji různé organizace nebo specializované časopisy, a navíc jsou shromážděny do jedné knihy, která se jmenuje *People Entertainment Almanac*. Obsahuje roční žebříčky nejprodávanejších singlů, alb, knih fikčních i nonfikčních žánrů. I zde jsou jistá omezení – například časopis *Publishers Weekly*, jehož informace jsou do této publikace přejaty, shromažďuje pouze data o prodeji edic s pevnou vazbou, ne paperbacků. *People Entertainment Almanac* uvádí také žebříčky nejprodávanejších hudebních nahrávek všech dob, sestavené na základě údajů z časopisu *Billboard*. Jsou dostupné i další zdroje, například jeden z nich se snaží vypočítávat celkový prodej knih všech edic, tedy včetně paperbacků, pro období let 1895 až 1975. Tyto údaje shromažďují specializované časopisy a organizace a já nemám důvod se domnívat – alespoň dokud nezískám doklady o opaku –, že jsou nějak zásadně zkreslené. Podobné je to například s údaji o délce uvádění představení na Broadwayi, což je důležitá informace pro zvážení významu konkrétních představení, ze kterých vycházela řada hitů v období do roku 1967, např. *WEST SIDE STORY*. Dále je zde mimořádně užitečná kniha *Film Facts* (či v jiné verzi *Reel Facts*) od Cobbeta Steinberga,⁸⁾ která shromažďuje nejen seznam držitelů Oscarů či žebříčky tržeb, ale také informace o všemožných dotazníkových výzkumech publika, zejména z padesátých, šedesátých a sedmdesátých let – tím jsem ušetřen nutnosti tato data sám sbírat. Každý z těchto reprodukováných výzkumů skrývá nějaké problémy, ale když budeme sledovat místa, kde se protínají, nalezneme určité společné tendence potvrzující jejich spolehlivost.

Můžete samozřejmě využít také americké archivy a knihovny, například Margaret Herrick Library při Academy of Motion Picture Arts and Sciences nebo výzkumná centra veřejných knihoven, a procházet složky, které zde vytvářejí, nebo hledat výsledky různých dotazníkových výzkumů či divácké statistiky. Jde tedy o širokou škálu dat, které jsou často shromážděny v nějaké publikaci a může je snadno každý využít. Jiné jsou dosažitelné obtížněji, vyžadují návštěvu archivu, ale stále je tu řada informací, které lze velmi jednoduše využít pro takový typ výzkumu.

7) Online: www.boxofficemojo.com/

8) *Film Facts*. New York : Facts on File 1980; *Reel Facts: The Movie Book of Records*. New York : Vintage Books 1978.

Bylo by možné stejnou metodologií, jakou jsi použil pro výzkum hollywoodského filmu, aplikovat na jinou národní filmovou produkci?

Jak už jsem se zmínil, adaptoval jsem do značné míry přístup, který využíval Joseph Garncarz pro identifikaci určitých trendů v německé kinematografii, což ukazuje, že je aplikovatelný i jinde – já sám vybízím studenty z různých částí světa, kteří u nás studují na magisterském nebo doktorandském stupni, aby uvažovali o tom, které filmy jsou nejúspěšnější v jejich zemi. Až do sedmdesátých let ve většině zemí se silnou filmovou produkcí nebyly americké filmy v žádném případě dominantní z hlediska tržeb z kin – to se týkalo také Německa, kde dominance amerického filmu v žebříčku deseti filmů s nejvyššími tržbami začala v sedmdesátých letech a plně se ustavila až v letech osmdesátých. A podobná byla situace například ve Francii, Itálii nebo Japonsku. V osmdesátých letech už zcela dominuje v žebříčcích řady zemí hollywoodský film, nicméně ve všech těchto zemích, včetně Německa, bylo stále možné, aby se film z domácí produkce dostal mezi desítku filmů s nejvyššími tržbami. V posledních letech se i Čína otevřela dovozu americké produkce, která si zde vede velmi dobře, ale s výjimkou TITANICU jsou obvykle dva či tři nejnavštěvovanější filmy z domácí produkce. V Japonsku se v žebříčku filmů s nejvyššími tržbami vůbec objevují hollywoodské i japonské filmy – tyto údaje sice nejsou plně spolehlivé, protože žebříček nebere v úvahu inflaci, ale i tak naznačují, jaké filmy byly v posledních dvou desetiletích nejnavštěvovanější. Tři Miyazakiho animované filmy zaujímají přední místa těchto žebříčků společně s největšími hollywoodskými hity.

Máme zde tedy situaci, v níž můžeme určit, jak důležitý je ve světě Hollywood z hlediska produkce hitů, a pokud povedeme výzkum zpět do minulosti, můžeme zjistit, kdy tento proces začal. Jestliže je tedy hollywoodská produkce nyní dominantní v Německu či Japonsku, můžeme se ptát, kdy tato nadvláda začala, a klást si stejnou otázku jako Joseph Garncarz – proč k tomu došlo právě v tomto okamžiku? Dále se můžeme zabývat tím, jaké konkrétní hollywoodské filmy jsou úspěšné v určité zemi, jestli se jedná o tytéž filmy na různých národních trzích. Například TITANIC byl mimořádně úspěšný ve většině zemí, u nichž máme dostupné informace, snímek A.I. – UMĚLÁ INTELIGENCE si naproti tomu vedl výborně v Japonsku, ale ne ve Spojených státech či jinde. POSLEDNÍ SAMURAJ byl poměrně úspěšný v Severní Americe, ale zcela mimořádný úspěch zaznamenal v Japonsku – možná díky tomu, že se odehrává částečně v Japonsku a využívá japonské herce a téma.

Můžeme tedy zkoumat příčiny toho, proč se mění divácky úspěšné filmy nejen s časem, ale i proč se liší v různých zemích, a to i v současnosti, kdy je řada zkušeností sdílená skrze sledování stejných hollywoodských filmů. A čím dál se vracíme v čase, tím je patrnější – přinejmenším pokud jde o země s nejsilnější filmovou produkcí –, že v případě filmů s nejvyššími tržbami byly tyto země poměrně uzavřené: v řadě těchto filmových kultur byla dominantní místní produkce. Pak se nabízí otázka, kterým americkým filmům se podařilo dosáhnout úspěchu – objevovalo se těch několik málo amerických filmů, úspěšných v Německu v šedesátých letech, také v žebříčcích nejnavštěvovanějších filmů v Japonsku, Francii či Itálii? Pokud ne, proč? – pokud ano, jak to můžeme vysvětlit?

Řekl bych, že i v případě zemí s menší filmovou produkcí by bylo zajímavé sledovat, kolik z těch několika filmů, které produkují, se umísťuje na předních místech žebříčku návštěvnosti, a jestli jejich podíl na tržbách je zásadně vyšší, než by odpovídalo jejich podílu na uváděných filmech. Takže první otázka by se mohla týkat toho, zda menší počet spíše nízkorozpočtových filmů v zemích, jako je Česká republika, Nizozemí nebo Belgie, může konkurovat importovaným vysokorozpočtovým hollywoodským filmům (v některých obdobích by tím hlavním konkurentem mohl být německý nebo francouzský filmový průmysl). Je tedy možné, aby malý průmysl s nízkým počtem spíše levnějších filmů byl konkurenceschopný díky tomu, že lokální publikum preferuje lokální produkty, a to zřejmě díky jejich kulturní blízkosti? A pokud je místní trh zcela ovládán importem, o jaký import se jedná? Které dovezené filmy jsou obzvlášť úspěšné? Mohl bych se například ptát, jestli se jedná o filmy, ke kterým mají obyvatelé dané země zvláštní vztah – například proto, že rakouské snímky se odvolávají na tradici a dějiny Čechům důvěrně známé díky společné historii v rámci Rakousko-Uherska; nebo proto, že filmy českého režiséra, který odešel do Hollywoodu, mohou být vnímány na určité rovině jako náležející k české kultuře, což by jim dávalo větší šanci na úspěch. Je nutné provést výzkum, který by ukázal s dostatečnou mírou přesvědčivosti, které filmy byly nejnavštěvovanější v daném roce nebo období – potom můžeme zjistit, je-li mezi těmito filmy určitý společný prvek a zda docházelo k nějakým signifikantním posunům. A pokud bychom měli dostatek lidí pro provádění výzkumu, bylo by možné komparativně sledovat výsledky v různých zemích. Základním východiskem je srovnání výsledků jednoho roku či období s jiným, přičemž zásadní je nevytrhávat jeden rok z kontextu, ale vždy sledovat vývoj a proces historické změny.

Ovšem když hledáš změny mezi různými obdobími a snažíš se je popsat, pak musíš mít nutně už předem jistou koncepci a představu o obdobích, která budeš srovnávat.

Ano, to je komplikovaná a velmi důležitá otázka – nesmí se samozřejmě jednat o sebe-naplňující se proroctví. Je to dialektický proces – měl jsem určitou představu o tom, že se v šedesátých letech odehrála určitá změna. V takovém případě je potřeba hodně číst, například soudobé recenze a časopisy z šedesátých let. Zjistil jsem, že v prosinci 1967 ohlásil magazín *Time* začátek „hollywoodské renesance“ a na obálku dal obrázek z filmu *BONNIE A CLYDE*. Čili přinejmenším lidé z tohoto časopisu si mysleli, že dochází k nějaké zásadní proměně, což potvrzovalo určité předběžné vědění, které jsem měl. Pak jsem si položil otázku, jaké filmy patřily k nejnavštěvovanějším v letech 1967 a 1968, ve srovnání s filmy z let 1965 a 1966. Pokud by zde byla patrná nějaká radikální změna, potvrzovalo by to, že jde opravdu o jakýsi bod obratu. Ale máš naprostou pravdu v tom, že bychom mezní body neměli stanovovat předem – například periodizace po dekadách nedává podle mého názoru žádný smysl. Ale ani bychom neměli určit předem, že například v roce 1967 došlo k nějakému obratu. Shromažďuji sice data na podporu takového tvrzení a postupuji v souladu s určitým „podezřením“, sklonem či předsudkem, ale musím jej neustále konfrontovat s různými typy dat. Ty mohou představovat například texty z doby, do které situuji určitý přelom – a pokud potvrdí moji domněnku, pak se můžeme podívat na žebříčky tržeb z období před a po tomto

předpokládaném okamžiku změny, a ty mohou potvrdit naše podezření. Ale důležité je, že není možné vše podchytit dopředu a poté pouze dosadit data – vždy musíte reagovat citlivě na získávaná fakta.

Používáš jako výzkumný materiál největší kinohity v daném období – mělo by význam dělat naopak výzkum největších propadáků? Mohlo by nám to prozradit něco nového o produkčních strategiích, recepci či kulturních vlivech – například skrze to, že publikum odmítlo určitý typ filmu či vyprávění?

Studium propadáků by se potýkalo s určitými problémy. Největším z nich pravděpodobně je, že ačkoli se velmi liší kritéria pro určení, co je propadák, tak se téměř všichni shodnou na tom, že do této kategorie patří naprostá většina produkce. Někdo by mohl namítnout, že se můžeme soustředit na filmy s mimořádně vysokým rozpočtem, v tom případě se ovšem střetneme s problémem, jak získat věrohodné informace o rozpočtu. Máme sice knihu Joela Finlera *The Hollywood Story*,⁹⁾ kterou jsem také využíval a věřím, že Finler prošel řadu interních archivů a shromáždil některé údaje o rozpočtech; na druhou stranu je ale i seznam *hitů* v tomto ohledu velmi neúplný. Mnoho vysokorozpočtových filmů už je dnes naprosto zapomenutých, přesto si ještě přinejmenším příslušníci mé generace pamatují filmy jako ISHTAR. Současná mladá generace už možná neví, jaká to byla finanční katastrofa. Pak máme třeba NEBESKOU BRÁNU nebo vysokorozpočtové filmy z konce šedesátých let jako STAR! – a bylo tu od padesátých let mnohem více obdobných kasovních neúspěchů. Takže dělat takovýto výzkum by bylo velmi obtížné a museli bychom mít velmi dobré důvody pro výběr určité skupiny propadáků, které se liší od ostatních. A přitom je mnohem těžší určit, které filmy patří mezi velké propadáky, než které patří mezi opravdové hity, protože údaje o rozpočtu jsou buď nedostupné, nebo nedostatečné. Další důvod, proč by zaměření na propadáky bylo obtížné, je to, že odmítavou reakci diváků lze očekávat u většiny filmů – když si vezmeme deset mimořádně nákladných projektů, můžeme předpokládat, že pět z nich si povede špatně, tři dopadnou celkem dobře, jeden bude hit a jeden superhit. Myslím, že ani studium tak mimořádného případu, jako byla NEBESKÁ BRÁNA, nám toho příliš neřekne o americké společnosti v okamžiku, kdy byl film uveden.

Pokud jde o filmový průmysl, je zřejmě možné najít skupiny propadáků, které opravdu měly významné důsledky. V knize *The New Hollywood. From Bonnie and Clyde to Star Wars* jsem se věnoval příkladu vysokorozpočtových muzikálů a epických filmů z konce šedesátých let. Třebaže o ně měli diváci zájem, příliš velký počet těchto snímků v distribuci způsobil, že se publikum rozptýlilo – nechodili na ně do kina častěji než dřív, stačilo jim vidět tak dva za rok. Takže jednotlivé filmy byly v důsledku mnohem méně úspěšné než předtím například ZA ZVUKŮ HUDBY nebo DOKTOR ŽIVAGO. Nešlo tedy o to, že by lidé nechtěli takové filmy – jenže nerostl počet jejich diváků, takže zájem nestačil pro tak velký počet titulů. V důsledku tedy všechny tyto filmy byly ztrátové. To byla velmi vážná situace pro filmový průmysl, který zareagoval tím, že na začátku sedmdesátých let prakticky přestal s jejich produkcí. Přestože tu zjevně byla po takovýchto filmech

9) Joel W. Finler, *The Hollywood Story*. London : Wallflower Press 2003.

i nadále poptávka, filmový průmysl reagoval přehnaně a odmítl je. Ale domnívám se, že k takto silnému vlivu na produkční strategii dochází zřídka, navzdory úvahám, které se objevují často v odborném i laickém tisku a které tvrdí, že po krachu určitého filmu nebude tento typ snímků dál produkován. Nemyslím si, že takto hollywoodský průmysl funguje – ovšem na konci šedesátých let, kdy každý z řekněme dvaceti filmů měl velkou ztrátu dosahující pět až patnácti milionů dolarů, což byla tehdy spousta peněz, se mohlo opravdu v produkčních strategiích něco změnit. Ale většinou Hollywood produkuje obrovské množství filmů a očekává, že většina z nich si nepovede nijak zvlášť dobře, takže nemyslím, že by Hollywood věnoval tolik pozornosti jednotlivým propadákům.

Některé významné změny ve filmovém průmyslu uvádíš do vztahu k širším změnám ve společnosti – například demografickým změnám nebo k liberalizaci společnosti. Jaký je podle tvého názoru kauzální vztah mezi filmovou produkcí, širšími společenskými změnami a diváckými návyky?

Popravdě řečeno si nemyslím, že v šedesátých letech byla návštěva kina dostatečně důležitá, aby mohla skutečně zásadně ovlivnit způsob života – jediné, co mohli filmaři změnit, jsou návyky návštěvy kina. Takže konec uplatňování produkčního kódu v roce 1966 a nástup ratingového systému v roce 1968 změnily především divácké návyky – mnoho lidí přestalo do kin chodit, protože je odrazoval ten typ filmů, který se stal mainstreamem. Ratingový systém umožňoval zobrazování nahoty, různých druhů sexuálních praktik, extrémních forem násilí apod. Filmaři tedy převážně neovlivňují americkou populaci či kulturu, ale divácké návyky. Někteří přestali chodit do kina, jiné publikum ale chodilo naopak mnohem častěji, například mladí liberální a vzdělaní lidé žijící ve větších městech – ti teď měli možnost vidět filmy, které je zajímaly například pro způsob života, který zobrazovaly. Ale kromě těchto vlivů nevidím návštěvu kina jako dostatečně významnou kulturní praxi v životě většiny lidí. Až na výjimky, jako jsou filmoví kritici, badatelé nebo fanoušci, není návštěva kina dostatečně častá aktivita, aby mohla konkurovat jiným typům zkušenosti. Možná že zde trochu podceňuji roli filmu, v šedesátých letech to mohlo být jiné. Každopádně ale mám za to, že filmaři a filmový průmysl přijímají rozhodnutí, která sice ovlivňují publikum, ale ne v jeho pohledu na život, svět či politiku, ale v jeho chápání kinematografie. Například pětáctýřicetiletá matka se může ptát sama sebe, v situaci, kdy k nejnavštěvovanějším filmům patří VYMÍTAČ ĎÁBLA, POSLEDNÍ TANGO V PAŘÍŽI nebo pornografické produkce jako HLUBOKÉ HRDLO, jestli je kino stále ještě místem, které chce navštěvovat.

Opačný vliv je mnohem silnější. Může se jednat o širší kulturní zkušenost, která nachází svůj výraz například v tom, jak mladí lidé nahlíží na svět, a která souvisí třeba s politickými změnami nebo s nepopulární válkou, proti které protestují. Některé obecnější kulturní změny mohou ovlivnit postoje potenciálních filmových publik, která si budou vybírat jiné typy filmů nebo změnit celkový náhled na film. A i když Hollywood nereaguje vždy okamžitě na to, co publikum vyžaduje, musí probíhat určitý proces přizpůsobování, jinak by se filmový průmysl stal úzce specializovaným trhem (*niche market*). Pokud se změnila zkušenost publika a jeho náhled na svět do té míry, že preferuje určitý typ filmů před jiným, a také se podle těchto preferencí chová při rozhodování o návštěvě kina,

pak na takovou situaci filmový průmysl dříve či později zareaguje a dojde k jistému sbližování. Ale ona hnací síla představuje velmi komplikovaný společenský proces, který ovlivňuje chování lidí, a jediný vliv, který podle mého názoru mají filmaři, je vliv na představu o kinematografii, ale ne na představu o světě. Mohou zde být určité výjimky, ale kauzalita směřuje víceméně od velmi složitých společenských procesů k tomu, jak se nakonec filmaři či exekutivci filmových studií musí těmto procesům přizpůsobit.

V čem se výsledky tvého výzkumu nejvýrazněji liší od předešlých prací, které se zabývaly stejným obdobím hollywoodského filmu?

Začal bych rozdílem ne od konkrétních výzkumů, ale od předběžných koncepcí – řada lidí si myslí, že blockbuster je velmi nákladný film, který je často mimořádně úspěšný v kinech a je komerčně propojený s dalšími kulturními produkty, což má být fenomén, který se silně projevuje až od sedmdesátých let 20. století. Já jsem vycházel mj. z práce Sheldona Halla – a také Steve Neale se věnoval tomuto tématu¹⁰⁾ –, ze které je jasně patrné, že tomu tak není. Mimořádně nákladné filmy, kterým se dostávalo speciálního uvádění jako takzvaným *roadshows* a které dosahovaly příjmů představujících zásadní podíl na celkových tržbách filmového průmyslu v daném období, jsou fenoménem objevujícím se již v padesátých letech. A již tehdy se používal i samotný pojem *blockbuster*. Dalším zjištěním je, že sdružená propagace (*tie-in*) spojující extrémně úspěšné filmy s jinými produkty – ať už se jedná o produkty nově vytvořené, či znovuuvedené po úspěchu filmu, nebo o produkty, na nichž je film založený – je v padesátých, šedesátých a sedmdesátých letech dokonce ještě silnější než v následujícím období. Hlavní rozdíl ovšem spočívá v tom, že od roku 1977 je většina úspěšných filmů založena na původních scénářích, což platilo až donedávna. Mohlo se sice jednat o sekvely předchozích hitů, ale nebyly založeny na mimořádně úspěšných produktech z jiných médií. Přitom do roku 1977 jsou téměř všechny velmi úspěšné filmy založeny na již úspěšných show z Broadwaye, knižních bestsellerech apod. Od tohoto roku – a to přinejmenším do roku 1996, protože v posledních letech dochází zřejmě ke změně – je většina hitů založena na původních scénářích. Ať už jde o sekvely, či nikoli, nejsou to filmy založené na produktech vzniklých původně pro jiné médium.

Myslím, že to je velmi důležitý jev. Alespoň pokud jde o velké hity, byl Hollywood až do roku 1977 silně derivativní – čerpal své příběhy, hudbu a řadu dalších svých atrakcí z jiných médií. Když si vezmeme největší hity období let 1967 až 1976, platí to pro většinu blockbusterových filmů, např. *KMOTRA*, *VYMÍTAČE DÁBLA* ad. – dokonce film *AMERICAN GRAFFITI* je založen na již existující a mimořádně populární hudbě. Od roku 1977 je Hollywood – alespoň pokud jde o blockbustery – v menší míře odvozený od konkrétních produktů jiných médií a spíše vypráví příběhy, které mohou být sice v širokém smyslu odvozeny ze západní tradice vyprávění, ale ne z nějakého konkrétního zdroje. Tyto filmy

10) Srov. Sheldon Hall, Tall Revenue Features: The Genealogy of the Modern Blockbuster. In: Steve Neale (ed.), *Genre and Contemporary Hollywood*. London: BFI 2002, s. 11–26; a Steve Neale, Hollywood Blockbusters: Historical Dimensions. In: Julian Stringer (ed.), *Movie Blockbusters*. London – New York: Routledge 2003, s. 47–50.

spíše samy vytvářejí více produktů v jiných médiích než dříve. Zatímco snímky jako KMOTR, VYMÍTAČ DÁBLA nebo LOVE STORY jsou založeny na knižních bestsellerech, některé díly STAR WARS nebo E. T. byly zpracovány do literární podoby pro děti a tyto knihy se dostaly mezi nejprodávanější bestsellery. Třeba v případě STAR WARS nešlo jen o literární zpracování (*novelisation*) jednotlivých filmů, ale objevily se i další příběhy, které nevycházely přímo z filmů, ale ze stejného světa a filmový příběh spíše rozšiřovaly, než aby ho „překládaly“ pro jiné médium – a takovýchto knih vznikly řádově stovky. Až do roku 1976 platí, že hollywoodské kinohity přicházejí přímo z jiného média, ale od následujícího roku tyto filmy spíš samy produkují množství často velmi úspěšných produktů. Netvrdím, že badatelé zabývající se touto oblastí si tohoto fenoménu vůbec nevšimli, ale výsledky mého výzkumu mohou objasnit některé předpoklady – a také narušit některé předsudky, které řada z nás chová k hollywoodské produkci a blockbustrovým filmům. Tradičně se má za to, že jsou velmi neoriginální a že současný Hollywood od STAR WARS dále je silně nepůvodní. Netvrdím, že jsou tyto filmy zcela originální – chci ovšem ukázat, že pokud použijeme určitá kritéria, můžeme vymezit jistou úroveň „blockbusterovosti“ či derivativnosti a to, co zjistíme, nebude pravděpodobně totéž, co jsme očekávali.

V některých textech využíváš alegorické čtení – nebo přesněji řečeno, tvrdíš, že hollywoodské filmy nabízejí divákovi možnost, aby je četl alegorickým způsobem. Můžeš uvést některé důležité příklady a uvést tuto strategii do historické perspektivy? Kdy se objevila? A jaký je její cíl?

Alegorickým čtením mám na mysli to, že v mnoha filmech sleduje divák nejen příběh postav ve filmu, ale také příběh publika a jeho zkušeností, které jsou alegoricky reprezentované skrze postavy. Můj oblíbený příklad je E. T., kdy se publikum schází ke sledování filmu stejným způsobem, jako se v samotném filmu postupně dává dohromady skupina lidí – nejprve je to jen Elliott, poté jeho sourozenci, matka, vědci ad. – kolem postavy E. T. Filmové postavy si do tohoto setkání přinášejí určité problémy, především se jedná o Elliotta – ten ztratil otce, který utekl do Mexika se Sally, což byla zřejmě jeho sekretářka, a nechal Elliottovu matku samotnou se třemi dětmi. Elliott se cítí odcizený od svých sourozenců i své matky a dokonce celého světa, a v této situaci se setkává s E. T. Podobně i ostatní postavy mají v okamžiku setkání s postavou mimozemšťana své problémy, postupně se ale sourozenci spojí a nakonec se k nim přidá i matka, když vidí, jak moc pro ně E. T. znamená. Připojí se i jeden z vědců a kamarádi staršího Elliottova bratra a všichni sdílí osudy E. T. Podle mého názoru se jedná o alegorii toho, co film nabízí svému publiku, sestávajícímu ze zástupců širokého spektra společnosti – je tvořeno malými dětmi, teenagery, dospělými lidmi, rodiči, a všichni se shromáždili ke sledování filmu. Filmové postavy se mění díky setkání s E. T., což je alegorie předpokládaného vlivu na publikum, které obdobně prochází skrze setkání s *filmem* E. T. určitou proměnou, ta ovšem není individuální, ale kolektivní. Na konci filmu totiž diváci sdílí určitou zkušenost. Jsou tedy spojeni podobným způsobem, jako skupina lidí ve filmu je spojena svým setkáním s postavou E. T. Tento film zhlédla polovina americké populace a všichni jsou spojeni společnou zkušeností. Můžeme tak brát velmi vážně slova předního

amerického kritika Andrew Sarris o tom, že E. T. je něco jako univerzální náboženství. Samotný film takové čtení podporuje mj. tím, že nabízí i další alegorické čtení, které bylo dost překvapivé i pro Spielberga – a to je alegorie Ježíše. Příchod z nebes, přistřeh, ve kterém se schovává, činění zázraků, smrt, vzkříšení a nanebevzetí – je tu celá řada věcí, kterými tento film, i když ne nutně vědomě, takovéto alegorické čtení podporuje. Spielberg si ovšem později uvědomil, co on a scenáristka Melissa Mathisonová s postavou provedli a jak výrazné tyto křesťanské motivy jsou.

Tímto způsobem tedy filmy nevypráví pouze příběhy postav, ale v určité rovině přinejmenším naznačují příběh o tom, co se přihodí publiku skrze zkušenost filmu. Nemyslím, že se jedná nutně o něco nového, dobří vypravěči to explicitně či implicitně dělali vždy – a v případě orálního vyprávění je to s velkou pravděpodobností explicitní, když vypravěč shromažďuje posluchače kolem sebe, oslovuje je a postupně uvádí do příběhu a na konci může i komentovat a vysvětlovat, jaký význam má onen příběh pro naše životy. V jiné tradici může tedy být tento vztah k publiku vyjádřen i explicitně. Scenáristický hollywoodský guru Christopher Vogler, jehož kniha *The Writers Journey*¹¹⁾ je pokusem adaptovat práci Josepha Campbella o mýtech na hollywoodskou scénáristickou práci, naznačuje, že mytické či jakékoli populární vyprávění má základní strukturu spočívající v tom, že začíná ve všedním životě, v němž se objeví určité problémy; ty jsou poté rozehrány ve zvláštním světě plném magie, nebezpečí, vzrušení, neobvyklých událostí. A proces, kterým v tomto světě hrdina prochází, by měl vyřešit onen problém, který se objevil v každodenním světě. Na konci se hrdina vrací do všedního světa, ne vždy jako bohatý a mocný, ale jako někdo, kdo prošel osobním zráním a často také reintegrací do společnosti, ze které vyšel. Pokud je toto struktura, kterou by podle Voglera hollywoodský scenárista měl naplňovat a kterou podle něj populární vyprávění vždy sledovalo, pak do ní můžeme velmi snadno umístit publikum. Diváci se nachází ve všedním světě a skrze akt vyprávění jsou přeneseni do světa jiného, na konci se pak musí vrátit zpět. To je ten nejzjevnější smysl, v němž je každý populární příběh, který sleduje tuto formu, alegorií přenesení publika z každodennosti do nějakého zvláštního světa a zpět s nadějí, že se jeho členové stanou nejen individuálně lepšími lidmi, ale také že vytvoří soudržnější společenství. Nemyslím si, že je to něco nového, ale všiml jsem si, že se tato strategie stala mimořádně zjevnou v mnoha filmech vzniklých po roce 1977. A často je také v těchto filmech patrné využívání rodiny jako referenčního bodu, což se dříve nedělo v takové míře. Rodina je v nich často konstruovaná jako nekompletní a disfunkční – ale také jako transformovatelná pomocí sdílené filmové zkušenosti a integrovatelná do širšího kontextu zapojením většího okruhu lidí do zkušenosti, kterou ta rodina sdílí.

V některých svých textech kritizuješ Hollywood za to, že produkuje příliš málo filmů určených pro ženské publikum, a to navzdory velkému komerčnímu úspěchu titulů jako DUCH, PRETTY WOMAN nebo TITANIC. Proč tomu tak je? A jestliže Hollywood neprodukuje filmy zaměřené explicitně na ženy, jakým jiným způsobem je oslovuje?

11) Christopher Vogler, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters*. CA: Michael Wiese Film Productions 1992.

Hollywood produkuje velké množství filmů, mezi jejichž diváky jsou i ženy, otázkou ale je, jestli mezi nimi jsou snímky zaměřené *primárně* na ženské publikum, kterým se dostává stejného rozpočtu, marketingové podpory a širokého uvedení jako filmům zaměřeným více – či primárně – na muže, nebo filmům, které nazývám *family-adventure movies*.¹²⁾ A to je velmi obtížné určit – v některých svých textech jsem zvolil jako příklad produkci konkrétních let, abych ukázal, že běžný akční film má vyšší rozpočet a širší uvedení s lepším načasováním než průměrná romantická komedie či weepie. Takže si myslím, že přinejmenším od poloviny osmdesátých let lze tento trend jasně sledovat. V první polovině osmdesátých let to kupodivu nebyla tak úplně pravda díky několika významným výjimkám jako například film *VZPOMÍNKY NA AFRIKU* nebo do jisté míry také *PURPUROVÁ BARVA*. Ovšem problém spočívá v tom, že nemůžeme použít jednotlivé filmy, ale je nutné sledovat celkové trendy – a jedním takovým trendem je, že Hollywood upustil od vysoko-rozpočtových muzikálů a epických filmů uváděných formou *roadshows*, které byly velmi úzce spojeny s ženským publikem, a přitom ve stejnou dobu produkoval – a úspěšně prodával – řadu sexuálně velmi explicitních a extrémně násilných snímků. Ty považovaly především ženy za značně problematické, což dokládají dobové výzkumy publika. Myslím, že je to celková tendence a že ženský vkus hraje menší roli v tom, jaký typ filmů Hollywood produkuje, než předpokládané preference mužského publika. Přitom to nelze vysvětlit pouze tím, že v Hollywoodu vládou převážně muži, protože ti realizovali nejnákladnější filmy i před rokem 1970 – a většina, nebo alespoň podstatná část této produkce oslovovala i ženské publikum, vezměme si třeba filmy *MY FAIR LADY*, *KLEOPATRA*, *ZA ZVUKŮ HUDBY*, *DOKTOR ŽIVAGO* ad. Takže to nemůže být věrohodné vysvětlení.

Hollywood nebere přibližně od roku 1970 ohled na ženské preference, a to do té míry, že to ovlivňuje celkovou produkci – i když je zde samozřejmě řada výjimek. Filmy také obsahují mnohem častěji věci, které odrazují spíše ženy než muže. Odpovědět na otázku, proč tomu tak je, je velmi obtížné. Domnívám se, že to souvisí se sebehodnocením těch, kteří koncem šedesátých let začali produkovat velké hity – ona „televizní generace“ vnímala sebe sama především jako umělce a komentátory stavu společnosti. Pro ně nebylo hlavní funkcí kinematografie potěšit velké množství diváků bez toho, aby kohokoli urazili – byli naopak ochotni vyvolávat pohoršení v zájmu svého vidění pravdy o americké společnosti jako násilné, posedlé sexem a kontroverzní, a zároveň byli ochotni dělat filmy, které neoslovují co nejširší publikum. Alespoň velká část z nich – a po určitou dobu – viděla sebe sama jako umělce a hlasatele pravdy. Mohli klást důraz na určitá témata spojená se sexem a násilím, protože se týkala právě jich jako mužů, převážně jako mužů střední třídy a určitého věku. Oproti tomu muži, kteří produkovali hity

12) Krämer takto označuje typ filmové produkce, který dominoval v žebříčcích hollywoodských filmů s nejvyššími tržbami od druhé poloviny 70. let. Definuje tyto snímky v několika rovinách: směřují na diváky různých věkových skupin, především ale na rodiče s dětmi, a spojují spektakularitu akce s emoční rovínou rodinných vztahů; nabízejí dvě různé pozice, ze kterých lze přistoupit k filmové zkušenosti – dětské potěšení a absorpce pro děti a sebevědomí a nostalgii pro dospělé; skrze působení na rodiny na plátně v kulturní rovině působí na rodiny v publiku v sociální rovině. Srov. zejména text *Would You Take Your Child to See This Film? The Cultural and Social Work of the Family-Adventure Movie*. In: Steve Neale – Murray Smith (eds.), *Contemporary Hollywood Cinema*. London – New York : Routledge 1998.

do poloviny šedesátých let, byli lidé, kteří nevnímali nutně sebe sama jako komentátory společnosti nebo umělce, ale spíše jako ty, kdo slouží nejen svým zaměstnavatelům, ale také co nejširšímu publiku. A měli určitou představu, že podstatnou část tohoto největšího možného publika představují ženy, protože ty mohou s sebou přivést své děti či partnery.

Takže se domnívám, že jistou roli mohly hrát představy o sobě samých na straně filmařů, přičemž filmařem myslím nejen režiséry, ale i producenty, šéfy filmových studií, scenáristy atd. Tyto představy mohly ovlivnit rozdíl mezi úspěšnými filmy před a po roce 1967. Zajímavý argument přináší Peter Biskind v knize *Easy Riders, Raging Bulls*,¹³⁾ i když nemluví vždy o stejných lidech jako já. Z těch, kterými se zabývá Biskind, totiž jen pro Williama Friedkina platí, že pracoval nejprve pro televizi a narodil se ve třicátých letech 20. století; Coppola se narodil v roce 1939, ale nezačínal v televizním průmyslu. Ovšem i o této skupině lidí, kterou popisuje Biskindova kniha, lze říci, že to byly machistické a sexistické postavy, od kterých bychom neočekávali, že budou dělat filmy směřující k ženskému publiku. Jistě by se našly výjimky, ale pohled na tuto subkulturu nabízí obraz velmi staromódní, agresivní, sexualizované, dominantní, silně konkurenční a v mnoha ohledech destruktivní kultury. I když to nejsou titíž lidé, kterými se zabývám já, mohla by zde fungovat podobná dynamika. A jakmile k tomuto posunu došlo a největší hity natáčeli lidé, kteří se zabývají především otázkami týkajícími se primárně mužů, a ne masového publika, pak mohlo dojít k signifikantnímu posunu v celé filmové kultuře. Zajímavé je, že například Spielberg jde zjevně proti tomuto trendu (v případě George Lucase je to už složitější). Je zjevné, že Spielbergova tvorba od ČELISTÍ – přičemž problematický je v tomto ohledu ještě film BLÍZKÁ SETKÁNÍ TŘETÍHO DRUHU, oslavující muže, který opouští svoji rodinu – se snaží oslovit co nejširší možné publikum. A v tom případě musí tomu, co si lidé přejí vidět, věnovat mnohem větší pozornost než režiséři snažící se vyjádřit sebe sama či své pojetí pravdy. Samozřejmě zde přeháním, karikuji, nicméně je evidentní, že Spielberg zvolil zcela odlišný přístup, spočívající v první řadě ve snaze uspokojit co největší množství diváků – a to také znamená, že podstatnou část takového publika představují ženy. A kromě toho Spielberg – počínaje BLÍZKÝMI SETKÁNÍMI TŘETÍHO DRUHU – využívá k dosažení tohoto cíle sentimentalitu, jeho filmy jsou úzce spjaty s emocemi, se smutkem, touhou, pocitem ztráty, které jsou nejen v případě filmu, ale i v americké či dokonce celé západní kultuře více asociovány s ženami. Extrémním příkladem je samozřejmě PURPUROVÁ BARVA, dalším může být E. T. V jednom eseji jsem se pokusil v poněkud provokativním tónu formulovat tezi, že E. T. feminizuje své publikum, dohání je – včetně mužské části – k slzám.

Jsou zde tedy určité trendy, jež souvisejí se subkulturou, kterou představuje samotný Hollywood – ten není žádným arbitrárním průsečíkem nebo zástupcem americké kultury. Hollywood – čímž myslím určité místo, filmová studia či oblasti Los Angeles, kde tito lidé z filmového průmyslu žijí – vytvářejí jistou subkulturu. Ta byla až do druhé poloviny šedesátých let silně ovlivněna étosem, který vedl režiséry ke snaze uspokojit požadavky ženského publika. Pak ovšem došlo ke generační změně a změně optiky, které

13) Peter Biskind, *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and-Rock 'N' Roll Generation Saved Hollywood*. New York : Simon & Schuster 1999.

přinesla do Hollywoodu koncem šedesátých let úspěšná „televizní generace“. Tento posun ještě zvýraznila generace filmových škol (*film school generation*), jejíž představitelé se narodili ve čtyřicátých letech. Výsledkem bylo ustavení určité normy spočívající v tom, že filmy jsou produkovány sice ne výlučně, ale primárně pro muže a o mužích. A Spielberg je jeden z mála klíčových filmařů, kteří jdou proti tomuto proudu – což je podle mě jedna z příčin jeho úspěchu.

Především od konce osmdesátých let se projevuje další tendence Hollywoodu, a tou je „testosteronová“ produkce, tj. akční filmy, které nemusejí ani nutně obsazovat atraktivní herce jako ikony pro ženské publikum. Řada akčních filmů zašla až příliš daleko v nezájmu o to, jestli přilákají ženské publikum. Ovšem v eseji o Sandře Bullockové¹⁴⁾ jsem se snažil ukázat, že právě její kariéra je také dokladem tendence, která se projevuje od poloviny osmdesátých let do let devadesátých a která spočívá v produkci akčních filmů se silnou ženskou postavou. S akčními filmy, které jsou založeny na silné ženské hrdince, se setkáme u Camerona od VETŘELCŮ až po TITANIC – ten je, mimo jiné, také akčním filmem s velmi aktivní ženskou postavou. Takže myslím, že i při všeobecné marginalizaci zájmů, zvyků, preferencí žen, ke které dochází v Hollywoodu přibližně od roku 1970, jsou zde i odlišné tendence, například rodinné filmy nebo akční filmy oslovující ženy skrze specifické strategie – především díky pojetí ženských postav. A pak jsou zde lidé jako Spielberg, který je tak silně zaměřen na sentimentalitu, dojetí, vyvolávání emocí a slz, že mu můžeme připisat největší podíl na feminizaci publika – což neznamena pouze to, že každý člen publika reaguje způsobem asociovaným spíše s ženami než s muži, ale také to, že ženy jsou zřejmě více povzbuzovány k tomu, aby na takový film zašly do kina. Když produkují filmy lidé jako Spielberg, zvyšuje se pravděpodobnost, že do kina budou častěji chodit i ženy. Důležitou otázkou samozřejmě je, jestli úspěch TITANICU, který byl do značné míry založen na ohlasu u ženského publika, mohl způsobit zásadní změnu ve fungování hollywoodského průmyslu – což se zřejmě nestalo. Přitom to vypadalo, že by mohlo jít o podobný zlom, jako když od roku 1967 začala televizní generace produkovat filmy zaměřené na současná témata a zároveň filmy oslovující spíše muže; nebo jako v roce 1977, kdy STAR WARS začaly útok *family-adventure films* na Hollywood. Domníval jsem se, že TITANIC by mohl být opět projevem obdobné proměny filmové kultury, ale nyní bych řekl, že k tomu nedošlo.

Ted' jsi zároveň odpověděl na moji poslední otázku, která směřovala k tomu, jestli můžeš alespoň provizorně pojmenovat některé další změny nebo trendy, které se rýsují v hollywoodské produkci posledních let. Chtěl bys to ještě dále rozvést nebo komentovat?

Snad bych k tomu dodal dvě nebo tři poznámky. Nepopisoval jsem podrobně, k čemu – a proč – došlo v roce 1977. O tom bude má následující kniha, a ta se bude muset také vypořádat s otázkou, jestli došlo v roce 1997 k další výrazné změně, která by nemusela být nutně způsobená TITANICEM. Úspěch Cameronova filmu bychom mohli chápat spíše

14) The Rise and Fall of Sandra Bullock: Notes on Starmaking and Female Stardom in Contemporary Hollywood. In: Andy Willis (ed.), *Film Stars: Hollywood and Beyond*. Manchester: Manchester University Press 2004, s. 89–112.

jako výsledek určitého vývoje, přičemž spojení obou – tj. konkrétního úspěchu TITANICU a tendence, stojící v jeho pozadí – by pak mohlo vyvolat změnu pohledu publika i filmového průmyslu na zkušenost návštěvy kina. Při pohledu na data dostupná od roku 1997 mám dojem, že se u skutečných hitů projevuje větší důraz na milostný vztah. Na podporu takového tvrzení je možné zmínit například film SHREK, což je milostný příběh, nebo SPIDER-MAN, kde jedna z prvních vět filmu říká, že „jako všechny dobré příběhy, i tento je o chlapci a dívce“. Filmy vznikající v období mezi roky 1977 a 1996 nebyly o chlapci a dívce – byly například o chlapci a mimozemšťanovi či o chlapci a jeho otci, ale ne primárně o chlapci a dívce. Vezměme si STAR WARS – KLONY ÚTOČÍ: Jedi nesmí pociťovat nenávisť, hněv, ani lásku – zlomový okamžik v tomto filmu představuje nejen smrt jeho matky, ale také to, že navzdory zákazu miluje Padmé Amidalu. Takže se zdá, že alespoň potenciálně dochází v mnoha hitech k návratu k silnějšímu zájmu o milostný příběh.

Jiný trend vycházející z TITANICU, o kterém psal jeden z mých doktorandů, Jim Russell, je návrat historické epiky. Ne fantastické epiky, jakou představují např. STAR WARS – ta byla poměrně důležitá i po roce 1977. Mluvím o *historické* epice, která zasazuje fikční příběhy na pozadí skutečných dějin. Ta zažívá určitý návrat, který započal již před TITANICEM, ale po něm výrazně posílil. A další trend představuje návrat k evropské, zejména britské tematice a zdrojovým materiálům či prostředí, nejzjevněji samozřejmě v případě filmů o Harry Potterovi, ale také u PÁNA PRSTENŮ. Častěji je adaptována dětská literatura, nejen HARRY POTTER či PÁN PRSTENŮ (pokud o něm můžeme uvažovat jako o dětské literatuře), ale také například GRINCH či LETOPISY NARNIE: LEV, ČARODĚJNICE A SKŘÍŇ. NARNIE se sice nestala tak obrovským hitem, jak se očekávalo, a ani KARLÍKOVA TOVÁRNA NA ČOKOLÁDU nepatří tak úplně do stejné třídy jako superhity, o kterých jsme zde mluvili, ale nejsou daleko za nimi. Zdá se, že by se mohlo jednat o určitý trend, kdy je stále víc hitů založeno na již známé, obrovsky populární předloze pocházející z jiného média (typicky na dětské knize), podobně jako tomu bylo před rokem 1977. Tyto tři tendence je možné dále sledovat, přičemž dvě z nich jsou úzce spojeny s TITANICEM.

Citované filmy:

A.I. Umělá inteligence (Artificial Intelligence: AI; Steven Spielberg, 2001), *American Graffiti* (George Lucas, 1973), *Becky Sharp* (Rouben Mamoulian, 1935), *Blízká setkání třetího druhu* (Close Encounters of the Third Kind; Steven Spielberg, 1977), *Bonnie a Clyde* (Bonnie and Clyde; Arthur Penn, 1967), *Čelisti* (Jaws; Steven Spielberg, 1975), *Doktor Živago* (Doctor Zhivago; David Lean, 1965), *Duch* (Ghost; Jerry Zucker, 1990), *E.T. – Mimozemšťan* (E.T. the Extra-Terrestrial; Steven Spielberg, 1982), *Grinch* (How the Grinch Stole Christmas; Ron Howard, 2000), *Hluboké hrdlo* (Deep Throat; Gerard Damiano, 1972), *Ishtar* (Elaine May, 1987), *Karlíkova továrna na čokoládu* (Charlie and the Chocolate Factory; Tim Burton, 2005), *Kleopatra* (Cleopatra; Joseph L. Mankiewicz, 1967), *Kmotr* (The Godfather; Francis Ford Coppola, 1972), *Letopisy Narnie: Lev, čarodějnice a skříň* (The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe; Andrew Adamson, 2005), *Love Story* (Arthur Hiller; 1970), *My Fair Lady* (George Cukor, 1964), *Nebeská brána* (Heaven's Gate; Michael Cimino, 1980), *Pán prstenů: Dvě věže* (The Lord of the Rings: The Two Towers; Peter Jackson, 2002), *Pán prstenů: Návrat krále* (The Lord of the Rings: The Return of the King; Peter Jackson, 2003), *Pán prstenů: Společenstvo prstenu* (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring; Peter Jackson,

ILUMINACE

Big Pictures: Filmové hity a jejich diváci. Rozhovor s Peterem Krämerem

2001), *Poslední samuraj* (The Last Samurai; Edward Zwick, 2003), *Poslední tango v Paříži* (Last Tango in Paris; Bernardo Bertolucci, 1972), *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990), *Purpurová barva* (The Color Purple; Steven Spielberg, 1985), *Shrek* (Andrew Adamson, Vicky Jenson, 2001), *Sněhurka a sedm trpaslíků* (Snow White and the Seven Dwarfs; David Hand, 1937), *Spider-Man* (Sam Raimi, 2002), *Star!* (Robert Wise, 1968), *Star Wars: Epizoda I – Skrytá hrozba*, aka *Hvězdné války: Epizoda I – Skrytá hrozba* (Star Wars: Episode I – The Phantom Menace; George Lucas, 1999), *Star Wars: Epizoda II – Klony útočí* (Star Wars: Episode II – Attack of the Clones; George Lucas, 2002), *Star Wars: Epizoda III – Pomsta Sithů* (Star Wars: Episode III – Revenge of the Sith; George Lucas, 2005), *Star Wars: Epizoda IV – Nová naděje* (Star Wars; George Lucas, 1977), *Star Wars: Epizoda V – Impérium vrací úder* (Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back; Irvin Kershner, 1980), *Star Wars: Epizoda VI – Návrat Jediho* (Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi; Richard Marquand, 1983), *Titanic* (James Cameron, 1997), *Vetřelci* (Aliens; James Cameron, 1986), *Vymítač ďábla* (The Exorcist; William Friedkin, 1973), *Vzpomínky na Afriku* (Out of Africa; Sydney Pollack, 1985), *West Side Story* (Jerome Robbins, Robert Wise, 1961), *Za zvuků hudby* (The Sound of Music; Robert Wise, 1965).



Edice a materiály

Hledá se hvězda...

Úvod k edici

V souvislosti s archivním průzkumem historie prvního českého studia kresleného filmu IRE-film (viz studie „Iréna & Karel Dodal. Průkopníci českého animovaného filmu“ v tomto čísle *Iluminace*) byl nalezen ve sbírce Archivních a programových fondů Českého rozhlasu text rozhlasového pořadu, katalogizovaný pod názvem *Hledá se hvězda pro český kreslený film*¹⁾, který je předmětem následující edice.

Pořad do určité míry navázal na předchozí spolupráci Dodalových s Radiojournalem. V roce 1936 vyrobil IRE-film pro Radiojournal první český zvukový kreslený film o šíření rozhlasových vln VŠUDYBYLOVO DOBRODRUŽSTVÍ. Film měl širokou propagaci v denním tisku i v rozhlasových periodikách a byly mu věnovány i speciální rozhlasové relace, v nichž vystupoval Josef Skupa. Dva z pořadů se dodnes zachovaly ve zvukové podobě v rozhlasovém archivu.²⁾

Rozhlasové pásmo *Hledá se hvězda pro český kreslený film*, vysílané o dva roky později, bylo věnováno IRE-filmu, i když jméno ateliéru nebylo uvedeno. V pásmu hovořili jednotliví spolupracovníci studia: výtvarník a šéf ateliéru Karel Dodal, nejmenovaná animátorka (patrně Hermína Týrlová), hudební skladatel Fritz Kerten a především Irena Dodalová. Cílem jejich vystoupení bylo vysvětlit, jak se připravuje, animuje, natáčí, ozvučuje a dokončuje kreslený film. V pořadu krátce vystoupil také tehdejší ředitel loutkového divadla Umělecká výchova Jan Malík. Rozhlasový dokument je unikátním svědectvím o českém kresleném filmu druhé poloviny třicátých let a také o práci pražského filmového studia IRE-film v době, kdy jeho produkce kulminovala. V době, kdy se pořad vysílal, však studio již neexistovalo (viz zmíněná studie).

Pořad byl uváděn pod pseudonymem E. Larsen,³⁾ jeho autorkou však byla Irena Dodalová, producentka, scenáristka a režisérka IRE-filmu.

Zvukový záznam pořadu se nezachoval. Text se vysílal pouze německy a německý strojopis (18 stran) uvádíme v českém překladu. V originálu chybí titul pořadu, neboť název pořadu byl patrně součástí ohlášení rozhlasového hlasatele, které se také nezachovalo.

1) *Hledá se hvězda pro český kreslený film*. Strojopis, bez titulu, text je v němčině. Český katalogizační titul není původní, byl připojen dodatečně. Text rozhlasového pásma je uložen ve sbírce Archivních a programových fondů Českého rozhlasu pod číslem 4532.

2) *Všudybylovo dobrodružství*. Desky RJ 182, RJ 183. M.Č. 1314-1317; zvuková fólie 0629, 586, AČR. Kromě uvedených záznamů se v archivu zachovala pod titulem *Všudybylovo dobrodružství* i pracovní zvuková verze dialogu Aleny Kreuzmannové a prof. Josefa Skupy (16:32') k filmu na dvou deskách RJ 158, RJ 159 (M. Č. 1269-1272). AČR.

3) Praha II. Německé vysílání; neděle 18 – 19 hod.: E. Larsen, *Hledá se hvězda pro kreslený film*. Rozhlasové pásmo z pražského filmového ateliéru. *Radiojournal* 16, 1938, č. 32, s. 5. V českém tisku se o pořadu psalo pod názvem *Hledá se hvězda pro trickfilm*, *Filmový kurýr* 12, 1938, č. 32, s. 2.

ILUMINACE

Hledá se hvězda pro kreslený film

Ve strojopisu je několik těžko čitelných rukopisných oprav a poznámek (podtržený, škrtnutý text), které vznikly zřejmě v průběhu natáčení pásma.

Pořad se vysílal 7. srpna 1938 na stanici Praha 2 (Mělnický vysílač) v době od 18 do 19 hodin v rámci vysílání v německém jazyce.

Eva Strusková

Edice a materiály

HLEDÁ SE HVĚZDA PRO KRESLENÝ FILM

Rozhlasové pásmo

(závěrečná hudba a zpěv z loutkového představení, gramofonová deska: aplaus)

Irena: Chtěla bych mluvit prosím s ředitelem loutkového divadla.

Malík: *(z dálky)* Ano, okamžik, hned k Vám seběhnu. *(schody zblízka)* Tak už jsem tady – čím vám mohu sloužit milostivá paní? Jsem doktor Jan Malík.

Irena: Dobrý den – jsem Irena, režisérka pražského Studia trikových filmů.

Malík: Paní Irena? Ano, už jsem o vás slyšel a v kině jsem viděl vaše hezké trikové filmy. Co vás ke mně přivádí?

Irena: Já... tedy... potřebuji hvězdu.

Malík: Hvězdu?! Ale tady není žádný holubník, ale loutkové divadlo.

Irena: Ale já myslím přece filmovou hvězdu, a to pro trikový film. Tak říkajíc hvězdu trikového filmu. Hlavní představitelku! A na představení ve vašem divadle jsem právě viděla tak skvělé loutky, že bych ráda některou angažovala pro svůj nový trikový film.

Malík: Ale nemůžete mi přece lanařit žádnou z představitelk! Moje loutky musí vystupovat tady v divadle, bez žádné se nemůžu obejít. Jak dlouho by trvalo natáčení trikového filmu?

Irena: No – asi tak tři měsíce.

Malík: Tři měsíce? Pane bože, jak má být ten film asi dlouhý?

Irena: Tak 150 metrů – to znamená asi pět minut promítacího času.

Malík: Ale to je přece neuvěřitelné! Vy pracujete tři měsíce na filmu, který se pak v kině promítne za pět minut?

Irena: Ano, to už tak je u trikového filmu, když má mít práce nějakou uměleckou hodnotu. Ale nemusíte mít strach, že si vaši hvězdu budu okupovat jen sama pro sebe. Dopoledne bude filmovat u mne, odpoledne a večer už může vystupovat u vás. To se dá dělat s loutkami stejně jako s lidskými herci!

Malík: Tak teda dobrá – souhlasím. Jen se musíte postarat o to, aby filmové natáčení nebylo moc náročné a aby se pak moje loutka do divadla nevracela moc uhoněná a utahaná.

Irena: Ne, pane doktore, nemějte strach.

Malík: A která loutka by to měla být?

Irena: Nejraději bych se nejdříve podívala a poslechla si, co umějí vaše umělkyně.

Malík: Dobrá, to se dá hned vyřídit. Předvedu vám pár loutek.

Irena: Výborně.

Malík: (*volá*) Táno, Věro, Evo, pojdte sem na chvilku, mám vás představit jedné filmové režisérce!

Hlasy loutek: (*vzrušeně jedna přes druhou*) To je ohromné – přijdu hned – jsem tak vzrušená – stanou se z nás ze všech filmové hvězdy? – Vždycky jsem chtěla k filmu.

Malík: Tak tedy nejdřív Táňa! Hezké děvče, že? A jak se umí hýbat – hlava – krk – ruce, nohy, všechno se hýbe, dokonce umí mrkat očními víčky. Ale bude nejlepší, když paní filmové režisérce něco zazpíváš.

1. loutka: Ach, pane bože, zrovna dneska, když jsem tak strašně indisponovaná... Tak dobře. Pane kapelníku, prosím! (*deska: koloraturní árie, soprán s doprovodem*)

Irena: Velmi pěkné, mockrát Vám děkuji! (*potichu*) Ale víte, pane doktore, ta maličká přece jenom není ta správná do té role, kterou by měla hrát. Asi se více hodí do opery a do operetních rolí, že? Nemáte nějakou jinou? Aby měla, jak se říká, čerta v těle?

Malík: Tak si snad poslechněte Věru – Věro, jsi připravená? Tak sem pojd'

2. loutka: Už jsem tady! Volali jste mne? Dobrá – předvedu se vám. (*odkašlávání*) Ukážu Vám něco dramatického – monolog Ofélie z Hamleta: (*recituje velmi dramaticky*)

A já, všech žen ta nejnešťastnější
a nejbídnější, kteráž sála jsem
med jeho slibů hudbou zvučících,
teď zřím ten rozum čacký, vševládny,
jak popukané zvonky líbezné,
vše rozladěné, drsně znějící;
Ó běda mi, že shlédla zrakem svým
jsem to, co shlédla jsem, a zřím, co zřím.
[přeložil J. V. Sládek]

Irena: Mockrát děkuji – to plně stačí! (*potichu*) Tak to tedy teprve není to, co potřebuji. Hledám herečku se sexappealem, aby měla říz, dobře zpívala a tančila a aby uměla německy a česky pro obě verze...

Malík: Okamžik, paní Ireno, teď přijde ta pravá. Evo!

Eva: Prosím, co mám předvést?

Malík: Všechno, co umíš. Tak se tedy snaž, aby z tebe byla filmová hvězda!

Eva: Tak se Vám předvedu v něčem anglickém. Haló, kapelníku, jedeme! (*deska: jazz, sbor, soprán s velkým orchestrem, stepařské vločky*)

Irena: Bravo, výborně – tak tedy Evo, myslím, že tu roli budeš moci hrát!

Eva: Nádhery – tak můžeme hned udělat smlouvu!

Malík: Ale Evo, ty do toho jdeš pěkně zostra!

Irena: Tak rychle to samozřejmě nejde. Nejprve s tebou uděláme zkušební natáčení, pak si tě vyzkoušíme před mikrofonom – a nakonec se také musíš seznámit s tím, jak to u filmu chodí. Nebo jsi snad už někdy filmovala?

Eva: Ne, ještě nikdy. Ale už se na to hrozně těším a jsem strašně zvědavá, jak to chodí v takovém ateliéru trikových filmů. Kdy odjíždíme?

Malík: No, kam chceš odjet?

Eva: No, myslím přece do Hollywoodu.

Irena: Ale Evo, filmy se přece točí i u nás, nejenom v Hollywoodu.

Eva: I trikové filmy? Myslela jsem si, že se dostanu k Waltu Disneyovi a jeho myšáku Mickeymu, kačerovi Donaldovi, psu Plutovi, těm třem malým prasátkům a...

Irena: Dost, dost. Myslíš si, že v Evropě neumějí natočit žádné trikové filmy? Zůstane-me pěkně v Praze.

Eva: Ach, v Praze je také ateliér trikových filmů? To jsem ještě vůbec nevěděla.

Irena: Ještě toho o trikovém filmu určitě hodně nevíš. Nezdá se ti to také?

Eva: Určitě – ráda bych například věděla, kdo bude můj partner.

Malík: Ty jsi ale strašně zvědavá, Evo.

Irena: Pravděpodobně budete hrát společně s Hurvínkem, to je velmi talentovaný filmový herec. Určitě ho znáš, že?

Eva: Ale samozřejmě – slavná loutková hvězda Hurvíněk. Vystupuje vždycky společně se Spejblem. Ach, to musí být krásné filmovat s ním. Řekněte paní Ireno, je v našem filmu také nějaký happy end, s polibkem...?

Malík: Evo, teď se ale chovej slušně. Promiňte prosím, paní Ireno, je tak strašně nevychovaná, budete ji muset řádně vycepat.

Irena: Na to se spolehněte, pane doktore. Práce na trikovém filmu není žádná zábava a vyžaduje to spoustu disciplíny. Když byste mi Evu dal teď hned s sebou, ukázala bych jí, jak to chodí v našem studiu trikových filmů.

Malík: Dobrá, svěřím Vám ji, až do večerního představení má volno.

Eva: Prima, už jsem oblečená. Tak žijte blaze, milý doktůrku, uvidíte mne znovu jako filmovou hvězdu. A zítra ráno si přečtete v novinách: „Greta Garbo trikového filmu objevena“ – tak to budu já.

Malík: Servus, Evo – jen aby ti moc nenarostl hřebínek. A před představením tě vyzvednu z ateliéru, abys byla ve své šatně včas. Tak tedy nashledanou, paní Ireno.

Irena: Na shledanou, pane doktore – a mockrát děkuji. (*dveře, deska: hluk z ulice, zvonění tramvají*)

Eva: Kdepak stojí vaše auto, paní Ireno?

Irena: Auto? Nemám žádné auto, jedeme tramvají.

Eva: Ach jé, já jsem si život filmové hvězdy představovala jinak.

Irena: Ještě nejsi vůbec žádná hvězda, ale jenom malá učednice. Víš už vůbec, jak se takový trikový film točí?

Eva: Ale samozřejmě: Buď hrají loutky – pak je to stejné jako v loutkovém divadle, jenom nahoře přitom je kamera a mikrofon. Nebo je to kreslený trikový film, pak se tedy prostě všechno namaluje a filmuje se. To je úplně jednoduché.

Irena: Tak to se tedy nebudeš stačit divit, jak je to všechno „jednoduché“. Máš alespoň ponětí, kolik jednotlivých obrázků se musí namalovat, když se dělá trikový film, který se promítá několik málo minut?

Eva: No jistě, určitě hodně, paní Ireno. Na takový filmeček, který v kině trvá tři až pět minut bude třeba asi alespoň tři sta až pět set obrázků.

Irena: A tomu říkáš hodně? Co ale řekneš tomu, že na trikofilm, který se promítá tři minuty, se musí zhotovit asi dvanáct až třináct tisíc jednotlivých obrázků – pro každý z těch mrňavých filmových záběrů alespoň jeden.

Eva: Cooo? Dvanáct – až třináct...

Irena: ...tisíc, ano. To koukáš, co? Teď už asi chápeš, že o výrobě filmů nemáš tušení a že se toho ještě hodně musíš učit. Ale pojď, musíme vystupovat, to je naše zastávka. *(deska: jako nahoře hluk z ulice)*

Eva: A ...a když natáčíte trikový film s opravdovými loutkami, například s Hurvínkem nebo se mnou – potřebujete také tolik těch jednotlivých obrázků?

Irena: Samozřejmě. No, hned sama uvidíš, jak se to dělá.

Eva: *(nesměle)* Ó já, to ale bude spousta práce...

Irena: Tak, už jsme tady; nahoru vyjedeme výtahem. *(bzučení výtahu)*

Eva: Jak vysoko jedeme?

Irena: Do pátého patra – tak to pro filmovou výrobu předepsala protipožární ochrana. *(deska 175, Všudybyl, od začátku, během následující scény se přehrají obě strany desky, nejprve tiše)*

Eva: Prima – to je hudba z rozhlasu, že?

Irena: Ne, ta hudba vychází z promítacího sálu. Pojď – právě se tam promítá film s tvým kolegou Hurvínkem. Podívej se na něj a něco si z toho odkoukej. *(kroky, dveře, hudba se zesiluje)*

Eva: Ach, to je přece Hurvínek. Jakou roli to vlastně hraje?

Irena: V tomhle filmu hraje malého Všudybyla, to znamená asi tolik jako „je všude“. Tenhle Všudybyl se pokouší dozvědět se, jak vlastně funguje rozhlas. Vidíš tu průsvitnou postavu vedle něho? To je královna vln, která mu vysvětluje tajemství rádiových vln.

Eva: Ten Hurvínek ale hraje výborně. A taková hezká hudba.

Irena: Ano, ta hudba je od Ježka, který skládá pro Voskovce a Wericha. A celý film byl natočen pro Československý Radiožurnál, aby rozhlasoví posluchači lépe pochopili, co jsou rádiové vlny zač a jak fungují. Podívej se – teď je Hurvínek na návštěvě právě ve vysílací budově Radiožurnálu...

Eva: Jak jste to jenom udělali, že hudba a obraz jsou spolu navzájem tak přesně sladěné? Hraje při každém natáčení obrazu současně také hudba?

Irena: Ale ne, to není možné. Tak tedy dávej pozor, aby ses teď už konečně dozvěděla, jak probíhá výroba filmů: Nejdříve se určí děj celého filmu a propočítá se na filmové metry. Pak se, ještě dříve než jsou zhotoveny kreslené obrázky, vybere hudba, musí se složit nebo zpracovat podle stávajících hudebních skladeb. Podle tohoto hudebního plánu se pak teprve propočítávají jednotlivé scény, to znamená kreslené obrázky nebo pohyby loutek. To hned zažiješ sama. Vidíš toho pána, který sedí tamhle v rohu a dívá se na ten film? To je náš filmový kapelník Fritz Kerten. Halo, Fritz, pojď sem přece k nám.

Kerten: Ano, Ireno – dobrý den. No, dáme se hned do práce? Právě jsem si tady nechal znovu promítnout film s Hurvínkem, abych viděl, jak to můžeme příště udělat ještě lépe. Ale kohopak jsi to tady přivedla?

Irena: To je Eva – má se stát hvězdou našeho nového filmu. Líbí se Ti? Právě jsem ji přivedla od doktora Jana Malíka z loutkového divadla na Vinohradech – teď se má nejprve podívat na to, jak vypadá výroba filmů. Tak doufám, děti, že spolu budete dobře vycházet!

Kerten: Ale proč pak ne, Evičko?

Eva: Uděláte mi taky tak hezkou hudbu, jako ji dostal Hurvínek?

Kerten: Pokusíme se o to – ! Pojdme tedy ke klavíru. Jaký leitmotiv si představuješ, Ireno?

Irena: Víš tedy, Fritzi, představuji si něco zcela mimořádného. Něco, co úplně vybočuje z toho běžného rámce...

Kerten: Snad jazz? (*klavírní téma*)

Eva: Ano, prima, jazz – a já k tomu budu stepovat!

Irena: Budeš dělat to, co je napsáno ve scénáři, a jinak nic jiného, slyšela jsi? Ne, Fritzi, chtěla bych, aby ses jednou zcela odpoutal od pravidel, která ses naučil na konzervatoři, od předepsaných časových intervalů a spočítaných taktů, od nauky o harmonii a kontrastu...

Kerten: Vidíš, Evo, o to se hádáme u každého filmu. Tak tedy Ireno, už jsem ti přece tolikrát říkal, že to tak snadno nejde. Do muzicírování se nedá jen tak slepě skočit po hlavě!

Irena: A já ti ještě jednou říkám, abys to klidně zkusil! Určitě přijdeš na to, co mám na mysli.

Kerten: Tedy prosím – a co tohle? (*klavírní téma*)

Irena: To už je lepší. Ale snad něco ještě originálnějšího a překvapivějšího ... (*klavírní téma*)

Eva: To se mi líbí, pane kapelníku!

Irena: Ano, teď už je to lepší; teď jsi tak zhruba pochopil, co bych chtěla. Tak mi hodně brzo udělej dvacet metrů leitmotivu – příští týden si pak na to spolu sedneme a určíme konečný plán hudby.

Eva: Tak tedy to je pro mne španělská vesnice. Od kdy se hudba počítá na metry? To přece není látka na šaty!

Kerten: Podívej se, počet všech filmových metrů se musí určit dopředu. Promítání jednoho metru filmu trvá v kině asi dvě vteřiny. Když tedy skládám dvacet metrů hudby, tak musím pracovat jako rozhodčí na závodech se stopkami a napsat hudební téma, které bude orchestr hrát čtyřicet vteřin. Ale teď musím jet rychle na zvukové natáčení do ateliéru na Barrandov. Pojedete se mnou asi také?

Eva: Ano, to musí být hrozně zajímavé!

Irena: Jen jeď napřed, Fritzi; my se nejdřív podíváme na to, jak se filmy kreslí, a pak přijedeme za tebou.

Kerten: Tak tedy později na shledanou, Ireno – na shledanou, Evičko!

Irena a Eva: Na shledanou!

Irena: A my teď půjdeme ke kresličům a kresličkám. Tudy račte! (*deska: taneční nebo swingová jazzová hudba podbarvuje polohlasně celou následující scénu*)

Irena: Dobrý den!

Dodal a Kreslička: Dobrý den, Ireno!

Eva: Tady ale hraje pěkná hudba.

Irena: Ano, při kreslení vždycky necháváme hrát rádio, jinak by se ta těžká práce často vůbec nedala až do pozdních večerních hodin ani vydržet. Co se tak udiveně díváte, děti, na tuhle malou dámu, kterou jsem s sebou přivedla? To bude možná naše nová hvězda. Jmenuje se Eva a určitě vám ráda dovolí, aby jste se na ni trochu podrobněji podívali – pak si všichni společně pohovoříme o tom, co by se z ní dalo udělat.

Eva: *(tiše)* Mám krásně vykult oči, paní Ireno?

Irena: Ne, u nás ti ten nejkrásnější kukuč moc nepomůže! To je pan Karel Dodal, šéf kresličského ateliéru, a to je naše první kreslička! Tak, jak se vám líbí naše Eva?

Dodal: Hm... není špatná. Umí už pořádně chodit a pohybovat se před kamerou? To je u filmu to hlavní.

Kreslička: Když bude pěkně oblečená a dobře nalíčená, mohla by působit docela mile, paní Ireno.

Irena: Ale děti, to od vás vůbec nechci vědět! Daleko důležitější je rozhodnout, jestli ji budeme používat jako plastickou loutku, nebo jenom jako kreslenou figurku. To teď musí rozhodnout Dodal.

Dodal: Myslím si, že nejlepší bude oboje – tak jako jsme to dělali s Hurvínkem.

Eva: Smím se taky dozvědět, o co se tady jedná?

Irena: Tak dávej tedy pozor: Víš přece, že v trikovém filmu mohou vystupovat loutky a že je taky možné užívat kreslené obrázky. Například Hurvínka, kterého jsi před chvílí viděla ve filmu, jsme nejprve natočili jako loutku a pak hrál jako kreslená figurka.

Dodal: Tady – právě jsem od ruky navrhnul malou skicu naší nové hvězdy – myslím si, že by se vyjímal docela dobře i jako kreslená figurka!

Eva: Smím se na to taky podívat? Prima, vy jste mne ale dobře vystihl! To vy všichni kreslíte celý den takové figurky?

Dodal: Všichni ne. Je nás tady dohromady osm lidí, jak vidíš. Tři dělají podle mých propočtů figurky pro trikové filmy – každý mrňavý pohyb nějaké figurky musí být totiž naprosto přesně propočítaný, pro každou figurku je třeba celá řada jednotlivých kreseb, aby to pak ve filmu vypadalo přirozeně. Jiní dva kolegové kreslí podle mých údajů obrázky pozadí – to je ulice, domy, krajinu, kde mají hrát jednotlivé figury...

Eva: Ale proč to nedělají stejní kresliči – myslela jsem si, že figury a pozadí se pak vždycky společně octnou na jednom obrázku!

Kreslička: Ano, ve filmu to také tak vypadá a dříve bylo také všechno na jednom obrázku. Dnes se pracuje jinak. Pojď přece blíž, pak uvidíš, jak se kreslí moderní trikový film.

Irena: Jen tam jdi, Evo, a podívej se na to.

Eva: Ach... Na co to kreslíte? To přece vůbec není papír?

Kreslička: Ne – to je celuloid! Dříve se pro každý jednotlivý filmový obrázek dělala nová kresba nebo se na kresby pozadí pokládaly vystřižené papírové figurky s pohyblivými údy. To už je dnes všechno překonané. Když má mít obrázek v trikovém filmu hloubkovou perspektivu a má vypadat živě, musí se to udělat, jak to tady vidíš: Kreslí se na tenké celuloidové listy, které jsou průhledné. Teprve několik takových listů složených na sebe vytváří hotový obrázek!

Dodal: Tady vidíš příklad, Evo – to je obrázek, na který se ještě určitě pamatuješ z filmu s Hurvínkem: Hurvíněk po rádiových vlnách pluje do vysílací budovy. V budově se rytmicky rozsvěcují okna a zazáří vždy jako reflektory. Tady máš ty různé kresby, které patří k tomuhle jednomu obrázku: Zcela dole leží kresba pozadí s obrazem vysílací budovy, na ní je celuloidová deska s okny, která se rozsvěcují, na ní je další deska s paprsky reflektorů, na ní další s rádiovými vlnami a na ní je úplně nahoře kresba s Hurvínkem.

Irena: Rozumíš tomu, Evo?

Eva: Ano. Tak nějak to už chápu. A co se děje tam vzadu na tom stole s mnoha barvami?

Dodal: Když děláme barevný film, kolorují se tam kresby.

Eva: Barevný film – ? Myslela jsem si, že se jednotlivé filmové obrázky vybarvují!

Všichni: (*smějí se*)

Dodal: Víš Evo, někteří podivíni prý na pohlednici napíší celou bibli. Aby se podařil takový kousek jako vymalovat barvami filmový obrázek 25 mm široký a 18 mm vysoký, potřebovali bychom takového kouzelníka! Bohužel tady takového umělce nemáme.

Eva: (*nesměle*) Ano... Ale jak se tedy dělá barevný film?

Kreslička: To je velmi složitý proces, to nepochopíš.

Irena: Alespoň to zkusíme. Tak tedy nejdříve se kresby kolorují a pak se snímají speciálně konstruovanou kamerou, která má tři barevné filtry.

Dodal: Už jsi někdy slyšela, že se všechny barvy dají složit ze tří základních barev?

Eva: Ano – z červené, modré a žluté. To jsem se dozvěděla od školáků, kteří k nám přišli do loutkového divadla.

Kreslička: Tak vidíš: Tyto tři filtry, z nichž jeden je červený, druhý modrý a třetí žlutý, vyloučí vždy zbylé barvy; negativní film pro barevné snímky má ale tři vrstvy, z nichž je každá citlivá na jednu z těchto základních barev. Když se negativ osvítí, tak se ty tři vrstvy červená, modrá a žlutá postupně vyvolají a kopírují a z těch tří základních barev se všechny barevné odstíny zase opět složí přesně tak, jak byly na kresbě.

Eva: Tedy zcela jasné mně to ještě není!

Dodal: To ti rád věřím – na to také jsou přísně střežená patentovaná tajemství, a kdyby bylo možné ten systém tak snadno napodobit, tak by na tom vynálezci nic nevydělali!

Eva: Ale mohla bych alespoň vidět, jak probíhá takové natáčení trikového filmu?

Irena: Samozřejmě – jen pojď dál do místnosti, kde se natáčí. Tedy zatím na shledanou!

Dodal a kreslička: Na shledanou! (*kroky, dveře, hudba doznívá*)

Eva: Ach – to je ale komický aparát!

Irena: To je naše natáčecí aparatura, takzvaný trikový stůl.

Eva: Ale kde je filmová kamera?

Irena: Podívej se přece nahoru – visí tam nahoře! Tady se nenatáčí vodorovně jako v ateliéru hraných filmů, ale svisle kolmo seshora dolů. Vidíš, tady, pod kamerou na stole leží celuloidové listy s kresbami. Jedna na druhou se položí na trikový stůl – takhle, vidíš? Když kresby leží naprosto přesně, zmáčkne se tady tento knoflík – teď dávej pozor!

Eva: Báječné! Z pravé a levé strany stolu se zapínají reflektory a osvětlují kresby – au, to světlo je silné, až z něho bolí oči!

Irena: A současně se nahoře v kameře osvětlí jeden filmový obrázek.

Eva: Vždycky jenom jeden?

Irena: Ano, samozřejmě. Pohyby figurek v trikovém filmu musí být přece rozloženy do nepatrně malých fází, aby to pak na promítacím plátně vypadalo jako přirozený pohyb.

Eva: A kolik takových obrázků je pak vidět na plátně?

Irena: Za každou vteřinu čtyřicet.

Eva: Čtyřicet! Teď už konečně chápu, proč se na trikovém filmu, který se pak v kině promítá několik málo minut, pracuje tak dlouho! A jaké je to, když hrají loutky – tak jako já? Jak se pak musím před kamerou pohybovat? Vodíte mne pomocí mých drátků a provázků?

Irena: Vyloučeno, Evo. To by pak na plátně vypadalo moc tvrdě a trhaně, když bychom tvé pohyby natočili v normálním tempu. Kromě toho smíš vystupovat jenom bez drátků a provázků, protože by je ve filmu bylo hned vidět – a to přece nevypadá pěkně, že?

Eva: Tak co mám tedy dělat?

Irena: Budeme tě natáčet naprosto stejně jako tyhle kresby tady, to znamená v nepatrně malých pohybových fázích, obrázků za obrázkem. Když například zdvihneš ruku, tak na to potřebujeme tučt obrázků, každý s nepatrným posunutím ruky. Teprve pak v kině vznikne dojem přirozeného pohybu.

Eva: Ach já, to bude spoustu práce! Ale jak je to s hudbou, kterou je pak slyšet v kině?

Irena: Hudba se samozřejmě natáčí zvlášť – před chvílí jel náš kapelník do ateliéru zvukových filmů na Barrandov a teď tam pojedeme za ním také my, aby ses s tím také seznámila. Pojď, oblékni se!

Eva: Ale jak se to jen dělá, že pak hudba tak přesně odpovídá pohybům na obrázcích? *(dveře, schody)*

Irena: Tak tedy dávej pozor. Protože se hudba nedá natáčet po tak malých kouscích jako pohyby figurek na obrázcích, musíme si vypomáhat naprosto přesnými měřicími přístroji, tedy metronomem a stopkami; hudba a samozřejmě i řeč se natáčeji na pás zvukového filmu v normálním tempu čtyřicet dva obrázků za sekundu. Přitom se přesně odpočítává čas i délka filmu. Ale to teď sama zažiješ! *(deska: hluk z ulice jako nahoře, přecházející v hudbu: „Tovární symfonie“)*

Irena: Tak – už jsme tady. Tady je zvukový ateliér. Buď pěkně zticha, Evo, ať nerušíme natáčení! *(zvukový pásek: „Fantaisie érotique“; pak odklepání, konec hudby)*

Kerten: Tak to ještě není docela ono! Právě jsem to stopnul. Stále ještě musíme zrychlit o tři a půl vteřiny. Dejte mi sem ještě jednou ten metronom. Děkuji. Nechám ho teď běžet ještě o trochu rychleji. *(tikání metronomu)* Ach, dobrý den, Ireno, dobrý den, Evičko! Je hezké, že jste tady. *(volá)* Pár minutek přestávka, pánové! A nalaďte si prosím své nástroje! Saxofony jsou trochu moc hluboko. *(deska: hlasy ladícího orchestru)*

Eva: Tady to ale vypadá zajímavě. Dva, pět, sedm – dvanáct hudebníků, a tolik mikrofonů! A co je to za legrační skleněnou skříň, ve které sedí ten muž?

Kerten: To je zvukotěsná skleněná kabina, kde pracuje mixér zvuku. Má za úkol regulovat sílu zvuku přenášeného jednotlivými mikrofony rozmístěnými v orchestru.

Eva: A co je to za sešit, který před ním leží?

Kerten: To je takzvaný zvukový scénář. Takový scénář zatím existuje jen u trikového filmu. Zatímco se u obyčejného hraného filmu pracuje jen podle scénáře, je třeba mít u trikového filmu také ještě zvukový scénář, tady jde totiž o ty nejdrobnější nuance; obraz a zvuk musí být sladěny na milimetr a na desetinu vteřiny přesně. Tak, a teď si pěkně sedni tam do rohu a poslouchej.

Irena: Opatrně, Evo, neupadni přes kabel od mikrofону!

Kerten: *(volá)* Tak, pánové, už zase začneme!

Eva: *(tiše)* Co je to za legrační nástroje – automobilová houkačka a dřevěná klapačka – ?

Irena: *(tiše)* To hned uslyšíš. Ten klakson oznamuje, že začíná natáčení zvuku a že musí být klid, a dřevěná klapka klapne bezprostředně před začátkem hudby – na zvukovém pásu tím pak vznikne proužek, takže se ví, kde začíná nově nahrávaný kousek hudby. Ale teď buď úplně zticha.

Kerten: Pozor na – tá – čí – me! Vše v pořádku, zvukaři? Dobře. Jedeme! (*klakson, potom klapka*) Synchron číslo 7 b! (*zvukový pásek: „Fantaisie érotique“ jako nahoře*)

Kerten: Tak, děkuji, konec! Tentokrát nám to s časem vyšlo.

Irena: To znělo k světu. Poslali už nakopírované včerejší zvukové nahrávky?

Kerten: Ano, už jsou vedle na stříhacím stole.

Irena: Pojďme tedy tam. Pojď, Evo!

Eva: Co je to za krejčovský stůl?

Irena: To není žádný krejčovský stůl, ale stříhací stůl – to znamená, že se na něm stříhá zvuk.

Eva: Zvuk se stříhá... ? Teď už mi z toho ale opravdu třeští hlava. Nejdříve se hudba skládá podle metrů a pak se stříhá zvuk. Možná, že ho pak zase ještě sešívají?

Irena: To jsi málem uhodla to pravé – sice ho nešijí, ale slepují ho – právě tak jako filmové pásy s obrázky. Zvuk se nahrává na filmové pásy stejně jako obraz – určitě přece víš, že se u zvukového filmu přeměňuje zvuk ve světlo, že? Tady je stříhací stůl a na něm máš takový pás zvukového filmu: Vidíš, že na jeho okraji probíhá úzký proužek se světlejšími a tmavšími místy. To je vyfotografovaný zvuk! V promítacím přístroji se pak tento světelný proužek zase proměňuje ve zvuk. Samozřejmě musí být zvukový pás přesně sladěn s obrazem na filmu; proto se oba pásy sestřihávají tak dlouho, až se nerozcházejí ani o zlomek vteřiny. Pak jdou oba filmové pásy do kopírovací laboratoře a překopírují se na sebe navzájem tak, aby zvuk a obraz byly na jednom jediném filmovém pásu. Tenhle filmový pás se pak může konečně promítat v kině.

Eva: Ach! To se přece nikdy nenaučím. Smím si alespoň prohlédnout tenhle stříhací stůl zblízka? Co je to tady za zvětšovací sklo?

Irena: Když se přes něj podíváš, hned to pochopíš. (*zvuk stříhacího stolu, eventuálně ho může imitovat promítací aparatura*)

Eva: Ach, to jsem se ale lekla. Co je ale tohle?

Irena: To je reproduktor ve stříhacím stole. Ve zvětšovacím skle vidíš běžící film a z reproduktoru k tomu slyšíš zvuk. Moc hezky to ale nezní. To je tak říkajíc jenom provizorní zvuk. Ale stříhač se v tom už vyzná.

Eva: Stříhač? Co je to zase za člověka?

Irena: To je vlastně ten člověk, který film sestřihává. Ale u nás to dělám sama, protože tahle práce je zvlášť důležitá. Přitom je možné nechat filmový pás běžet nejenom dopředu, ale taky dozadu – dávej pozor, to zní ještě mnohem legračněji. (*zvuk stříhacího stolu, když film běží pozpátku*)

Eva: To už je úplně jako indiánský pokřik.

Irena: No myslím, že pro dnes máš už hlavu plnou nových dojmů!

Eva: Ano, úplně se mi z toho všeho už točí hlava – skoro mám strach stát se hvězdou trikového filmu! (*zvonění telefonu*)

Irena: Halo? Pan doktor Malík? – Samozřejmě, už jsme hotové, můžete si svoji malou herečku zase odvézt. – Ano, pojďte jenom klidně nahoru!

Eva: Dobře, že si mě doktor Malík odveze – málem bych byla zapoměla, že dnes večer musím zase vystupovat v divadle.

Kerten: Ach, vy jste ještě pořád tady? Chtěli jsme přece ještě udělat s Evou zkušební natáčení? Jestli ne, nechám hudebníky jít domů.

Irena: Tedy, jestli máš chuť, Evo – můžeme s tebou ještě zkusit, jak mluvíš na mikrofon, než tě odveze doktor Malík domů.

Eva: Ano, velmi ráda!

Kerten: *(volá)* Ještě okamžik pánové – uděláme zkoušku s mikrofonem!

Irena: Tak pojď, Evo. Co chceš zazpívat?

Eva: Ach, to je jedno – nějaký z těch nových amerických jazzových šlágrů, já je všechny znám.

Kerten: Tak dobrá. Tady jsou noty pánové. Postav se sem, Evo. – Stůj, ne tak těsně k mikrofonu! *(deska: hlasy ladícího orchestru jako předtím)* Zvukař, pozor! Natáčíme na zkušební pás. Mikrofon 3! Je všechno hotovo? Pozor – *(odklepání, pak deska: taneční jazz se sopránem a velkým orchestrem)*

Malík: Bravo, Evo! Vidím, že se u filmu už cítíš docela dobře.

Eva: Dobrý večer, pane doktore Malíku – ach, bylo to strašně zajímavé. Ale nepředstavovala jsem si, že je práce na filmu tak zamotaná!

Malík: Byla hodná, paní Ireno?

Irena: Ale ano, chovala se moc mile – zvlášť, když pak konečně přišla na to, že nemá o filmu ani tušení!

Malík: Pojď tedy, Evo, musíme na představení.

Irena: Ještě okamžik – musíme přece s Evou sepsat smlouvu o angažmá. Zítra, než se dáme do práce, se smlouva musí podepsat. Tak, Evo: Po dobu trvání filmového angažmá se nesmíš provdat, nesmíš ztloustnout, nesmíš vést prostopášný život a poskytovat tisku interview...

Malík: Ještě štěstí, že je Eva jenom loutka – určitě smlouvu neporuší!

Irena: Tak tedy zítra ráno přesně v osm ve studiu, malá hvězdo trikového filmu!
(deska: číslo 175, Všudybyl I. díl, od začátku až do konce pochodu)

Přeložila Jindřiška Broukalová

Nadšencům pro starožitnosti

Leo Enticknap: *Moving Image Technology. From Zoetrope to Digital.*

London : Wallflower Press 2005, 280 stran.

Images don't move on their own. They have to be made to move – or *appear* to move – by technology, invented and developed by human beings with the purpose of tricking the human brain into thinking that it sees a continuously moving two-dimensional (or in some cases, three-dimensional) picture.

No technology = no movement.¹⁾

Technické dějiny filmu, podobně jako například dějiny ekonomické, mají nesporně místo na mapě současného historického bádání o filmu. Je to právě technika,²⁾ která vstupuje snad do každé oblasti kinematografie. Přesto není uvažování o technice v pozadí pohyblivých obrazů běžnou součástí akademické praxe. Do popředí se dostává v případě některých historických období vývoje kinematografie (například v úplných počátcích kinematografie, či během nástupu některých nových systémů – jako je synchronní zvuk, přirozená barva či širokouhlá projekce), nebo *když se něco pokazí*.³⁾

Texty věnované dějinám či soudobému stavu filmové techniky vznikaly od počátků kinematografie.⁴⁾ Větší pozornosti ze strany odborné veřejnosti se technice začalo dostávat pod vlivem textů Jean-Louise Comolliho, které se zabývaly teorií kinematografického aparátu a ideologií.⁵⁾ Comolli

1) Leo Enticknap, *Moving Image Technology. From Zoetrope to Digital.* London : Wallflower Press 2005, s. 1.

2) Zatímco v angličtině je možné rozlišit mezi pojmy „technique“ a „technology“, kdy první pojem se vztahuje spíše k postupům a druhý spíše k používaným strojům (srov. Rick Altman, *Toward a Theory of the History of Representational Technologies.* *Iris*, 1984, č. 2, s. 111–125), čeština pojmem „technologie“ označuje způsoby a postupy (termín by odpovídal anglickému „technique“), a slovem „technika“ potom jak tyto postupy, tak i stroje a používané vybavení (srov. Josef Filipc (ed.), *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost.* Praha : Academia 1998, s. 445). Já budu používat slovo „technika“ tam, kde je možné ho chápat v obou jeho naznačených významech. Kde budu chtít mluvit pouze o jednom z významů, budu se snažit ho nahradit jiným termínem. Slovu „technologie“ se pokusím, pro jeho současnou významovou nejednoznačnost, vyhýbat.

3) „Kinematografie je závislá na strojích. Přesto na technické základy kinematografie zapomínáme, když sedíme v zatmělém kině, ponořeni do příběhu, který se před námi bez námahy odvíjí. Jedině když se něco pokazí – praskne žárovka v promítacím stroji, obraz není zaostřený, hlasitost zvuku je příliš vysoká nebo nízká – dostává se technická spleť kinematografie do popředí.“ Robert C. Allen – Douglas Gomery, *Film History, Theory and Practice.* New York : McGraw-Hill, Inc 1985, s. 109.

4) Důkazem může být například bohatě ilustrovaný svazek z roku 1919: Austin C. Lescaur, *Behind the Motion-Picture Screen.* New York: Scientific American Publishing Company – Munn & Company 1919. V našem prostředí pak především práce Karla Smrže, například: Karel Smrž, *Film. Podstata, historický vývoj, technika, možnosti a cíle kinematografu.* Praha : Prometheus 1924.

5) Comolliho text „Technique et idéologie“ vycházel na pokračování v letech 1971–1972 v časopise *Cahiers du cinéma* (č. 229, s. 4–21; č. 230, s. 51–57; č. 231, s. 42–49; č. 233, s. 39–45; č. 234–235, s. 94–100; č. 241, s. 20–24). Anglický překlad pak vyšel několikrát v rámci různých sborníků, například v roce

nabídl propojení mezi neznámým – technikou – a něčím, co humanitně zaměřené vědce zajímalo – ideologií. Spojil tak dva dosud oddělené světy a ukázal, že toto spojení může přinést zajímavé výsledky. Ještě dnes jsou Comolliho texty stále zmiňovány, a donedávna se k nim jen málokterý autor technicky zaměřeného textu opomněl v metodologickém úvodu nějakým způsobem vyjádřit.⁶⁾ A ačkoliv pak od 70. let vzniká řada výzkumů dějin filmové techniky, jen zřídka se technika prolíná s „humanitními“ zájmy. Výjimku potvrzující pravidlo tvoří práce operující s pojmem styl⁷⁾ nebo v poslední době práce zaměřené na nové technické systémy ve spojení s jejich diváky.⁸⁾ Byť se tedy situace neustále lepší, je možné ve světě cítit nedostatek zájmu především ze strany vysokého školství propojit oblast filmových studií s bližším zkoumáním filmové techniky.

To je výchozí bod publikace Leo Enticknapa. Neznalost technického pozadí kinematografie je stále velmi rozšířená a může vést k nemístným interpretacím či dokonce zásadním omylům. Jak zdůrazňuje sám Enticknap, nechce žádným způsobem měnit dosavadní přemýšlení o filmu, ale spíše nabídnout přístupný způsob, jak se seznámit se stavem techniky oboru v různých obdobích, s jejími možnostmi a omezeními.⁹⁾ S tímto cílem je také celá publikace strukturovaná. Kniha je rozdělena do devíti kapitol (osm číslovaných plus úvod). Ty jsou doplněny poznámkami (které by možná vzhledem k jedné z funkcí knihy – jako učebnice – byly pohodlnější na konkrétní stránce pod čarou), pětistránkovou chronologií nejdůležitějších událostí ve světě pohyblivých obrazů, slovníkem, bibliografií a indexem. K těmto dodatkům a jejich funkčnosti se ještě vrátím.

Je to právě úvod, ve kterém Enticknap přináší hlavní důkazy pro užitečnost publikace. Kromě anekdoty naznačující, že neznalost dobového stavu filmové techniky může někdy vést k mylné interpretaci, cituje Alana Sokala, který vyzval kohokoliv, kdo považuje fyzikální zákony za společenskou konvenci, aby jejich platnost osobně ověřil z jednadvacátého patra jeho bytu, Barryho Salta, který mluví o „soustavném odporu humanistické akademické obce proti objektivním znalostem a empirické historiografii v oblasti porozumění technice a dalším věcem“,“¹⁰⁾ a konečně si vypůjčuje citaci z *Velkého spánku* o lidech, kteří jsou nadšeni starožitnostmi, ale žádné nemají.

Rozdělení do následujících kapitol je jednoduché a logické, byť opomíjí některé oblasti filmové techniky, které tradičně bývají součástí encyklopedicky zaměřených knih (hlavně téměř vynechává studiovou techniku, s výjimkou kamery a způsobů svícení v interiérech). Kapitoly jsou vyprávěními, která většinou začínají v počátcích kinematografie (eventuelně je mírně přesahují, například do počátků fotografie), a končí více méně v současnosti. V jejich rámci se snaží Enticknap

1990: Jean-Louis Comolli, *Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field*. In: Nick Browne (ed.), *Cahiers du cinéma. 1969–1972: The Politics of Representation*. Cambridge, MA : Harvard University Press 1990, s. 213–247.

6) Například Rick Altman Comollimu přičítá značnou část metodologických nepřesností, které se vyskytují i v pozdějších technicky zaměřených výzkumech. Srov. Rick Altman, c. d.; nebo Týž, *La parola e il silenzio. Teoria e problemi generali di storia della tecnica*. In: Gian Piero Brunetta (ed.), *Storia del cinema mondiale*, volume V. Torino : Einaudi 2001, s. 829–854.

7) Příkladem může být Barry Salt (Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword 1983, 1992, 2003), který ovšem pracuje s pojmem styl na základě kvantitativně zaměřeného výzkumu. Zajímavějším způsobem oba světy propojuje práce Bordwella, Steigerové a Thompsonové (například David Bordwell – Janet Steiger – Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. New York : Columbia University Press 1985).

8) Například soubor studií zaměřených na multiplex, domácí kino či internet, a způsoby, jakým tyto systémy mění diváckou zkušenost v současném italském prostředí: Francesco Casetti – Mariagrazia Fanchi, *Terre incognite. Lo spettatore italiano e le nuove forme dell'esperienza di visione del film*. Roma : Carocci 2006.

9) L. Enticknap, c. d., s. 3.

10) V úvodu druhého vydání knihy *Film Style and Technology: History and Analysis* z roku 1992.

představit srozumitelné a logické dělení do podkapitol. Zvláště tímto krokem pak zajímavým způsobem naznačuje, jak nefunkční může v některých případech být tradiční dělení dějin kinematografie, např. užívající jako jeden z mezníků nástup synchronního zvuku i tam, kde jinak o synchronním zvuku není řeč.

Hned první kapitola, nazvaná „Film“ a věnovaná filmové surovině, je toho důkazem. Po úvodu, ve kterém Enticknap spekuluje nad tím, proč se filmová surovina udržela tak dlouho jako nosič pohyblivých obrazů, následuje dělení na jednotlivá období. Před rokem 1889 je to doba zkoušení a zkoumání různých materiálů a objevování fyzických požadavků na budoucí úspěšný nosič. Tím se ve zmíněném roce stal nitrát celulózy, který ovládl následujících více než padesát let a předznamenal tak další období této periodizace, 1889–1950. Třetí období je pak charakterizováno používáním tzv. bezpečných podkladů, acetátu celulózy a polyesteru (1948–2000), a konečně se dostáváme do současnosti, tedy k éře digitální, jejíž počátek Enticknap umisťuje do roku 1992. Podobně i pozdější kapitoly využívají alternativní periodizace.

V souvislosti s filmovou surovinou (popisuje vývoj od nitrátové podložky k bezpečným materiálům) Enticknap rozebírá i další oblasti: především způsoby střihu a lepení filmů a jejich historický vývoj, dále kopírování a laboratorní postupy, a konečně vývoj k černobílému materiálu citlivému na všechny viditelné části spektra, panchromatickému filmu (a s ním související způsoby umělého osvětlení pro natáčení v interiérech). Zajímavým způsobem přitom uvádí, jak mohl stav té které oblasti filmové techniky v dané době mít vliv i na ostatní části kinematografie. Například naznačuje, že avantgardní hnutí 20. let minulého století, využívající novými způsoby střih, se mohla rozvíjet díky existenci nových, částečně automatizovaných způsobů lepení filmového pásu. Nebo naopak rozebírá teorie konspirace, které se rozvíjejí okolo pomalého přijímání bezpečného podkladu jako profesionálního materiálu.¹¹⁾

Enticknap pak také uvažuje o pomalém zavádění panchromatického filmového materiálu. Počáteční vysoké náklady (vyšší cena výroby samotného materiálu a dražší laboratorní zpracování) byly překážkou, která byla překonána teprve v momentě, kdy bylo použito panchromatického filmu spojeno s užíváním nového typu svícení. Úspory spojené s novým typem osvětlení totiž přesahovaly rozdíl v ceně mezi ortochromatickým a panchromatickým materiálem.

Následuje kapitola „Cinematography and Film Formats“, která spojuje techniku kamery a filmových formátů. Ta je pojata tradičněji a nenabízí překvapivé souvislosti jako kapitola předchozí. Přesto je rozdělení na studiové kamery (těžké, ale přesné) a kamery pro venkovní snímání, dokumentární či televizní praxi (lehčí a lépe ovladatelné, byť možná méně přesné), zcela funkční a dovoluje se zamyslet nad ohromnou variabilitou a časovými proměnami přístroje, který je v některých filmových teoriích redukován na způsob fyzikálního hmotného bodu. Podrobněji se Enticknap věnuje některým konkrétním modelům a snaží se vysvětlit jejich dlouhověkost.¹²⁾

Filmovými formáty se zabývá jednak ve spojení s kamerami (profesionální kamery a 35mm, televizní a dokumentární a 16mm), a pak také z pohledu standardu (35mm): levnějšími formáty

11) Cituje Briana Winstona, který se domnívá, že nitrát se udržel tak dlouho, protože zajišťoval, že s filmem (považovaným za nebezpečný materiál) mohou zacházet jen „profesionálové“ (Brian Winston, *Technology of Seeing: Photography, Cinematography and Television*. London: British Film Institute 1996). Dle Enticknapa ale tato teorie opomíjí fakt, že v momentě, kdy vlastnosti acetátové podložky dosáhly dostatečné úrovně pro profesionální použití, byla tato akceptována téměř okamžitě. Srov. L. Enticknap, c. d., s. 20.

12) Například hovoří o modelu Bell & Howell 2709, který byl poprvé vyroben v roce 1912, jeho výroba pokračovala až do roku 1958 a ještě na počátku 90. let minulého století byl používán v některých animačních studiích. Přesto, že 2709 s nástupem synchronního zvuku ztratila svou pozici studiové kamery, díky svým vlastnostem byla ještě dlouho používána pro natáčení v exteriérech.

pro domácí a později poloprofesionální použití (menší než 35mm) a nadstandarty širokoúhlých formátů (větší než 35mm).

Následují dvě podobně tradičně pojaté kapitoly věnované barvě („Colour“) a zvuku („Sound“) ve filmu. Vzhledem k tomu, že barva a zvuk (společně se širokoúhlými formáty) patří mezi nejoblíbenější a nejčastější témata technicky zaměřených historických výzkumů, nepřekvapí tyto části poučeného čtenáře novými informacemi, ale přesto tvoří velmi konzistentní součást celé publikace. Navíc se Enticknap snaží vysvětlovat a objasňovat, proč mohl ten který systém uspět a proč jiný byl pouze slepou uličkou na cestě k pozdějšímu technickému stavu kinematografie. V rámci kapitol opět najdeme některé zajímavé závěry, které by si možná zasloužily samostatnou zmínku, nebo se kterými je možno dále pracovat v případě, že je kniha používána jako učebnice základů filmové techniky. Připomenu alespoň úzké propojení neúspěchu některých aditivních systémů přirozených barev s problémy při předvádění. Jsou to právě tyto „zákonitosti“, které mohou přispět ke snadšímu pochopení některých souvislostí a které Enticknap sice uvádí, ale dále s nimi pracuje jen minimálně.

Další dvě kapitoly se týkají spíše oblasti předvádění nežli produkce či distribuce (byť nikdy neopomíjejí zmínit důležité souvislosti i s těmito dvěma oblastmi). Jsou to kapitoly nazvané „Cinema Exhibition“ a „Television and Video“. Oblast předvádění je z pohledu úspěchu některých nových systémů klíčová. Vráťme-li se k barevnému filmu, byl to právě požadavek jednoduchého systému nepředpokládajícího změny v promítací technice, který zastavil vývoj aditivních systémů pracujících s filtry a upravenými promítacími stroji. Teprve čtvrtý systém Technicoloru (tříbarevný Technicolor užívající hydrotypickou metodu) přinesl projekční kopii, která obsahovala všechny barvy a nevyžadovala žádné úpravy v kinech – proto zaznamenal úspěch. Podobně vývoj synchronního zvuku byl především spojen s oblastí promítání v kinosálech.

Kapitola věnovaná televizi a videu je v této knize na místě právě proto, že se jmenuje *Moving Image Technology* a ne například *Cinema Technology*. A byť přibližně první polovinu existence pohyblivých obrazů to byly právě filmové pohyblivé obrazy, které mohl většinový divák vnímat, od druhé poloviny 20. století a především v posledních desetiletích se poměry sil mění. Tomu odpovídá i závěrečná (osmá) kapitola knihy, nazvaná „New Moving Image Technologies“. Obě tyto kapitoly tak pomáhají rozšířit běžný zájem filmových studií o obecnější oblast pohyblivých obrazů vnímaných například v domácím prostředí a ne při veřejné placené projekci.

Mezi kapitoly o televizi a videu a nových médiích je vklíněna kapitola věnovaná archivní prezervaci a restaurování („Archival Preservation and Restoration“). Ta sice svou hloubkou opět nemůže nahradit samostatnou odbornou publikaci,¹³⁾ ale přesto nabízí přesně ty informace, které mohou pomoci pochopit současný stav tohoto oboru zájemci z řad studentů filmu a pohyblivých obrazů. V podstatě celá druhá polovina knihy může pomoci vnímat a chápat souvislosti, které se objevují v naší každodenní práci, ale na které nejsme často citliví, což může přinést zjednodušení či nepřesnost výsledků našich výzkumů a uvažování o filmu a pohyblivých obrazech. Vždyť většina filmů, o kterých píšeme, je nám přístupná právě skrze alternativní, nepůvodní nosiče (VHS, DVD, televize, internet), tedy už jen tím v podobě, která neodpovídá původnímu stavu audiovizuálního díla, nemluvě o restaurovaných verzích, digitálně vyčištěných či jinak upravených zvukových a obrazových stopách, nebo v extrémních případech dokonce nějakým způsobem pozmeněných (ořezání pro televizi, dabling apod.).

13) Tu můžeme hledat spíše v jiném nedávném publikačním počínu: Paul Read – Mark-Paul Meyer, *Restoration of Motion Picture Film*. Oxford: Butterworth-Heinemann 2000. Vzhledem k tomu, že většina zájmu archivní obce je zaměřena na problematiku tzv. němého filmu, je možné doporučit také publikaci mnohem přátelštější k nezasevěnému čtenáři: Paolo Cherchi Usai, *Silent Cinema: An Introduction*. London: The British Film Institute 2000. Zatímco první zmíněná kniha může fungovat jako průvodce po světě archivní práce a prezervace, druhá je skutečným úvodem.

Enticknapova publikace tak nabízí nejen přehled dějin techniky pohyblivých obrazů, ale citlivému čtenáři může pomoci novým způsobem uvažovat o předmětu vlastního zkoumání jako entitě mnohem složitější, než se na první pohled může zdát. Jsou to právě různé přesahy a obecnější závěry, které z této knihy činí spíše než jen text na jedno použití (přečtení) nepostradatelnou příručku.

Ale jak už bylo naznačeno, právě některé obecnější poznatky by si jistě zasloužily samostatnou kapitolu, například v úvodu nebo v závěru. Pak by publikace mohla ještě lépe plnit funkci příručky, kterou je možné konzultovat výběrově a stále se k ní dle potřeby vracet. Je to například poznatek o úzkém propojení kinematografické techniky s ekonomickou stránkou výroby, distribuce a předvádění filmů. Týká se především rychlosti zavádění některých (nakonec úspěšných) systémů,¹⁴⁾ rozhodování mezi různými dostupnými systémy či odolávání a životnosti některé techniky¹⁵⁾ a konečně také všudypřítomné „standardizace“.¹⁶⁾ Podobně zásadní je propojení filmu s ostatními médii pohyblivých obrazů.

Funkci příručky podporují některé doplňky tohoto svazku. Je to chronologie nejdůležitějších či záhytných událostí v oblasti techniky pohyblivých obrazů (začínající datem 1671 a končící rokem 2004), slovník některých pojmů (včetně momentálně rozšířených zkratk jako DTS či HDTV), rozsáhlá, ale přitom zajímavá bibliografie a konečně index, který obsahuje nejen jména osob a názvy citovaných filmů, ale také pojmy. Přítomnost ilustrací v Enticknapově knize je sice chvályhodná, ale vzhledem ke kvalitě a velikosti černobílých reprodukcí fotografií působí spíše jako plácnutí do vody. Enticknap je výborný ve vysvětlování některých procesů, ale občas ani jeho vypravěčský um nezastane práci, kterou by bylo radno svěřit vyvedenému schématu. Takže u některých problematických pasáží lze bezradnému čtenáři přát bohatou představivost, či doporučit pomoc internetových zdrojů.

Leo Enticknap patří jednoznačně k technicky orientovaným historikům pohyblivých obrazů. Je bývalým promítačem a v současnosti zaměstnancem archivního zařízení (Northern Region Film and Television Archive). Bibliografie jeho knihy zahrnuje výhradně anglicky psanou a převážně technicky orientovanou literaturu. K dobru je mu ovšem nutné přičíst fakt, že se tu kromě současných studií o technice objevují i dobové manuály, časopisecké články či rozhovory a prohlášení vynálezců nebo provozovatelů kin. Přes omezení na anglicky psané studie se Enticknapovi daří plnit své předsevzetí. V podstatě vytvořil učebnici filmové techniky, která je svou podobou příznivá opakovanému používání prostřednictvím indexů či vybíráním jednotlivých kapitol,

14) Jako v případě panchromatické filmové suroviny, jak už bylo zmíněno. Při popisu zavádění nové techniky Enticknap částečně přebírá rozdělení podle Douglase Gomeryho, ovšem s tím rozdílem, že rozeznává dvě základní fáze, 1. fázi výzkumu a vývoje a 2. fázi zavedení, přičemž teprve fázi zavedení rozděluje na dvě dílčí období, a to a) zapojení do existující ekonomické a průmyslové praxe a b) pak následné rozšíření. Gomery mluví o třech fázích (1. výzkum a vývoj; 2. zavedení; 3. rozšíření), srov. Douglas Gomery, *The Coming of Sound: Technological Change in the American Film Industry*. In: Elizabeth Weis – John Belton (eds.), *Film Sound: Theory and Practice*. New York : Columbia University Press 1985, s. 5–24.

15) Takovému odolávání, které některé pozorovatele udivuje, jsme svědky v současnosti. Je jím sveřepost a neoblomnost filmové suroviny, která i v době digitální revoluce zůstává stále podkladem, který je používán pro natáčení a předvádění většiny profesionální produkce, byť je její pozice zcela ztracena například v oblastech postprodukce, či pro amatérské účely nebo dokumentární a televizní tvorbu.

16) Ta je, jak Enticknap připomíná na několika místech knihy a jak naznačuje i shrnutí na zadní obálce, v pozadí snad všech důležitých událostí: od zavedení a udržení se 35mm formátu filmu, až po současné události v digitální kinematografii e předvádění. Propojuje také techniku s ekonomickou stránkou kinematografie a s některými kulturně-společenskými událostmi (jako je například neúspěch prvních snah o zavádění širokoúhlých formátů na přelomu 20. a 30. let minulého století, v době velkých investic do synchronního zvuku a hospodářské krize).

stejně jako čtení od začátku do konce, a především je velmi přátelská i k netechnicky orientovaným studentům.

Občasné tiskové chyby jsou podobně jako nedokonalé ilustrace jen drobnými vadami na kráse, vezmeme-li v úvahu zdařilou podobu zbytku. Přes všechny možné nedostatky je totiž Enticknapova kniha prozatím asi nejprůhodnější existující učebnicí filmové techniky pro humanitně zaměřené obory. Autorovi se podařilo v nemalém množství anglicky psaných knih najít volné místo, do kterého jeho publikace přesně zapadá a kde plní svou funkci. Rozhodně ji lze doporučit spíše než Saltovu podobně zaměřenou, ale problematicky strukturovanou publikaci,¹⁷⁾ která vyšla v roce 2003 ve svém třetím vydání (po dvaceti letech od vydání prvního). A byť se k nim (stejně jako k Saltovi) často odvolává, nezadá si ani s klasickými obsáhlými encyklopediemi L. Bernarda Happého¹⁸⁾ či Raymonda Fieldinga.¹⁹⁾ Podobně ji lze doporučit i v kontextu současné, podobně zaměřené knižní produkce.²⁰⁾ A to především proto, že ačkoliv je úvodem do problematiky, který nutně musí některé věci vynechat a jiné zjednodušit, zohledňuje základní principy a požadavky kladené na současnou práci v oblasti dějin filmu a audiovizuálních médií.

Anna Batistová

17) B. Salt, c. d. Například John Belton Saltovi vyčítá především jeho jednoznačnou lineárnost (John Belton, *Widescreen Cinema*. London – Cambridge : Harvard University Press 1992, s. 6 a 232).

18) L. Bernard Happé, *Basic Motion Picture Technology*. London – New York : Focal Press 1971. Enticknap používá druhé vydání z roku 1975.

19) Raymond Fielding (ed.), *A Technological History of Motion Pictures and Television*. Berkeley – Los Angeles : University of California Press 1967.

20) Například velmi povedená a uživatelsky přátelská kniha Dominica Caseho se zaměřuje pouze na techniku v postprodukci, pokrývá tedy, byť podrobněji, pouze část problematiky, kterou se zabývá Enticknap (Dominic Case, *Film technology in Post Production*. Oxford : Focal Press 2001 /2. vydání, 1. vydání 1997/).

Polská série monografií o významných filmech

Don Fredericksen: *Bergman's Persona*.

Poznaň : Wydawnictwo Naukowe UAM 2005, 130 stran, 300 výtisků.

Marek Hendrykowski: *Rejs*.

Poznaň : Wydawnictwo Naukowe UAM 2005, 98 stran, 400 výtisků.

Marek Hendrykowski: *Piwowski's The Cruise*.

Poznaň : Wydawnictwo Naukowe UAM 2005, 98 stran, 300 výtisků.

Marek Hendrykowski: *Nóż w wodzie*.

Poznaň : Wydawnictwo Naukowe UAM 2005, 71 stran, 400 výtisků.

Marek Hendrykowski: *Polański's Knife in the Water*.

Poznaň : Wydawnictwo Naukowe UAM 2005, 65 stran, 300 výtisků.

Vedle tradičních souhrnných výkladů o tvorbě filmových režisérů je v současnosti knižní trh stále více zásobován také publikacemi, které se soustřeďují na jednotlivé filmy. Zpravidla jde o nerozsáhlé brožury, jež jsou určeny hlavně veřejnosti s hlubším zájmem o film, resp. cinefilně orientovaným divákům; nechybějí však ani pojednání, která počítají spíše s čtenáři odborně poučenými. Zvláště soustavně se této tematice věnuje Britský filmový institut (British Film Institute – BFI), jehož ediční řady BFI Classics a BFI Modern Classics už obsahují desítky titulů a mají vynikající pověst. Ve Francii získalo obdobné postavení pařížské nakladatelství Nathan, které mj. uveřejnilo četné analýzy základních děl příslušníků „nové vlny“. Na zmíněný trend ostatně v létě 2006 zareagovalo i nově založené pražské nakladatelství Casablanca, jež jako úvodní svazek plánovaného souboru monografií vydalo překlad jedné z publikací osvědčeného Britského filmového institutu (Robert Bird: *Andrej Rublev*, 110 stran); do budoucna přitom nakladatelství ohlašuje i původní české práce. O něco dříve, v roce 2005, byl zahájen příbuzný projekt v Polsku, na poznaňské Univerzitě Adama Mickiewicze (UAM). Velkoryse pojatou sérii Filmová klasika (Klasyka Kina – Classics of Cinema) řídí profesori UAM Małgorzata Hendrykowska a Marek Hendrykowski; jednotlivé svazky, zahrnující původní, nově napsané příspěvky, mají mít rozsah přibližně sto stran a cílem je uveřejňovat texty ve dvou jazykových mutacích, jednak polsky, jednak – pro mezinárodní publikum – v angličtině.

Představu o charakteru polského projektu si můžeme udělat na základě pěti publikací, jež byly v rychlém sledu uveřejněny hned během roku 2005. Přístupy, které autoři zvolili, mohou zároveň sloužit jako ukázka dvou nemálo odlišných způsobů, jak lze monografii o filmovém díle pojímat.

Jako první svazek série Filmová klasika byla vydána práce o filmu Ingmara Bergmana PERSONA (1966), připravená americkým badatelem, profesorem Cornellovy univerzity v Ithace Donem Fredericksenem (který už předtím v Polsku otiskl řadu svých studií). Z proklamované koncepce série se tento text vymyká tím, že se objevil pouze v anglické verzi. Jako důvod byl uváděn velký rozsah monografie; zjevný je však rovněž fakt, že náročnost předložené analýzy a vyhraněnost metodologie značně omezuje okruh potenciálních čtenářů; výklad se evidentně orientuje na relativně úzkou (a mezinárodní) skupinu specialistů (nepřímým poukazem na čistě odborný ráz publikace je omezení obrazového doprovodu na pouhé dvě fotografie).

Fredericksenova monografie o PERSONĚ je výmluvným příkladem snahy o důsledné uplatnění zvolených teoretických a metodologických nástrojů a také primárního zaměření na samotné dílo, navíc s respektováním jeho časového průběhu. Hermetičnost PERSONY a unikavost jejího smyslu podněcuje k hledání rozmanitých interpretačních rámců. Fredericksen spatřuje vhodné východisko v hlubinné psychologii Carla Gustava Junga (sám se aplikací Jungových teorií na filmovou

problematiku zabýval už dříve a údajně také působí jako psychoterapeut); pro výběr takového pohledu mohou přitom hovořit jak psychologicko-psychiatrické aspekty Bergmanova filmu, tak použití výrazu *persona*, s nímž operuje i Jung. V Jungově odlišení osoby jako určité role, jíž se člověk vyrovnává s očekáváními a požadavky rodiny a společnosti, a na druhé straně dalších složek osobnosti, především stínu, tedy nepřijaté a potlačené části psychiky, nachází Fredericksen bázi svého uvažování. V návaznosti na to pak sleduje psychický vývoj protagonistek filmu, ošetřovatelky Almy a herečky Elisabet, a charakterizuje ho jako sestup do hlubin nevědomí, v němž se střetají a propojují kontroverzní a opozitní rysy obou žen; závěr filmu pak přináší návrat do vědomého stavu a opětné přijetí rolí. Soustředění na výklad psychických procesů, při němž jsou využívány rozmanité prvky Jungova učení (např. protiklad mezi osobnostmi introvertní a extrovertní), vede k tomu, že postavy jsou v zásadě pojímány obdobně jako reálné lidské subjekty, jež jsou podrobovány analýze z hlediska hlubinné psychologie. Vedle toho však autor využívá Jungovy koncepce, doplněné ještě poznatky z oblasti kulturní antropologie a religionistiky, i k důmyslné interpretaci těch segmentů filmu, jež nejsou na postavy přímo vázány a tvoří zvlášť enigmatické komponenty filmu (úvodní a závěrečné záběry, vložené dokumentární snímky). Zvolené perspektivě konečně odpovídá to, že se při dominanci interpretace díla realizuje i určitý přesah mimo ně: Na základě filmu Fredericksen podniká také hlubinně psychologické zkoumání jejího tvůrce. Postavy PERSONY (Alma a Elisabet, chlapec z prologu) se pak jeví jako ztělesnění rysů Bergmanovy psychiky (mluví se o jeho niterné feminitě) a zároveň se celý film stává určitou transformací režisérova duševního vývoje a duševních stavů. Fredericksen poněkud oslabuje dosah svých úvah tím, že hovoří o „biografických spekulacích“, i tak ovšem čtenáři, který není oddaným stoupencem Jungova učení, činí akceptace této myšlenkové linie větší potíže než v případě výkladů o Almě a Elisabet.

Následující svazky Filmové klasiky připravil jeden z editorů série Marek Hendrykowski. Předmětem pozornosti se staly dva filmy, které v Polsku patří mezi nejproslulejší a možno říci legendární: krátce po monografii o PLAVBĚ (Rejs; Marek Piwowski, 1970) následovala práce věnovaná NOŽI VE VODĚ (Nóż w wodzie; Roman Polański, 1961); polská a anglická verze textů byly přitom publikovány samostatně. Zatímco Fredericksen kladl důraz na jednotnost perspektivy, která s sebou ovšem přinášela i jednostrannost, v těchto monografiích vystupuje naopak do popředí mnohost hledisek, snaha obsáhnout vše, co je v souvislosti s daným filmem podstatné a zajímavé. Vedle filmu samotného je tak probírán i široký a značně různorodý kontext.

Na základě dobových materiálů i vzpomínek účastníků podávají knihy informace o přípravě a produkci daného filmu (vznik scénáře, výběr herců, průběh natáčení) a na druhé straně o jeho recepci v Polsku i v zahraničí; autor si všímá zejména postojů kritiky a také je z odstupu hodnotí. Nemenší plochu zaujímají pasáže, které pojednávají o kulturních, sociálních a politických souvislostech; sledovaná díla jsou konfrontována s typickými rysy tehdejší polské filmové produkce i se zahraničními filmy (autor mj. vyzdvihuje spjatost PLAVBY s díly Miloše Formana a Jana Němce), zmíněny jsou i společensko-politické poměry, které se do PLAVBY a NOŽE VE VODĚ transformovaně promítly, či stanoviska oficiálních představitelů kinematografie a stranických orgánů. Pokud jde o podané rozboru obou filmů, zvlášť podnětné jsou poznámky o jejich zvukové složce (specifika řeči postav v PLAVBĚ, užití a funkce hudby) a o rytmu jako principu struktury (NŮŽ VE VODĚ je metaforicky charakterizován jako jazzová kompozice).

Cílem uveřejněných textů je především podat komplexní informaci o probíraných filmech a zároveň upozornit na ty rysy jejich formální a významové výstavby, které nejsou povrchově patrné a přitom mají nespornou důležitost pro porozumění. S tím také souvisí povaha předpokládaného adresáta monografií. Texty i celková podoba publikací jsou dokladem orientace na přístupnost a rovněž přitažlivost pro širší čtenářskou obec. Svědčí o tom též relativně rozsáhlé fotografické

přílohy, včetně snímků z natáčení, nebo třeba zahrnutí kvízu, v němž si čtenář může ověřit své znalosti, resp. míru pozornosti při sledování výkladu. (Pro zahraniční zájemce mohou knihy fungovat i jako zdroj elementárního obeznámení s problematikou.)

O tom, jak se bude série Filmová klasika profilovat, rozhodnou její další svazky. Ještě s vročením 2005 byla uveřejněna také práce Iwony Grodzové o jiném proslaveném polském filmu, RUKOPISU NALEZENÉM V ZARAGOZE (Rękopis znaleziony w Saragossie; Wojciech Has, 1965). Mezi filmy, jimž mají být věnovány plánované monografie, se řadí jak závažná díla polská, např. ŠILHAVÉ ŠTĚSTÍ (Zezowate szczęście; Andrzej Munk, 1959) nebo MATKA KRÁLŮ (Matka Królów; Janusz Zaorski, 1982), tak i vskutku klasická díla světové kinematografie, jako je BARRY LYNDON (Stanley Kubrick, 1975).

Na závěr připojme ještě informaci o jiné ediční aktivitě poznaňského filmologického centra. Od roku 2003 vychází péčí nadace Collegium Europaeum Gnesnense při UAM časopis *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*, který řídí Marek Hendrykowski. Ročně je vydáváno jedno dvojčíslo o rozsahu přibližně 200 stran, texty jsou uveřejňovány v polštině, angličtině, francouzštině a němčině. Jádrem dvojčísla je vždy soubor odborných článků k určitému obecněji formulovanému tématu, vedle toho se ale objevují také drobné eseje a kritické úvahy a setkat se lze i s básní. V úvodním svazku, jehož tématem je reflexe starověku v médiích, nacházíme mj. příspěvky o působení katarze při recepci filmu (Marek Hendrykowski), o vztahu Ingmara Bergmana k antickému dramatu (Tadeusz Szczepeński) nebo o motivu mumie ve filmovém horroru (Jacek Nowakowski). Dvojčíslo z roku 2004 bylo věnováno černé a bílé (ale také šedé) barvě v doslovném i metaforickém významu (např. Dobrochna Dabertová zde pojednává o šedi světa v polských filmech sedmdesátých a osmdesátých let). Tématem zatím posledního vydaného svazku je obraz v populární kultuře. Podrobnější údaje o časopisu lze získat na internetové adrese www.images.pa.pl.

Petr Mareš

Hranice skutečnosti

François Jost: *Realita/Fikce – říše klamu*.

Praha : Akademie múzických umění 2006, 114 stran.

Žijeme v době míšení mediálních žánrů – zpravodajské pořady jsou natáčeny jako katastrofický film, dobrodružný film jako dokument, dokument zase jako přímý přenos atd. Na hlubší rovině se jedná o směšování reprezentace skutečného světa se světy fiktivními, respektive o problém nerozlišitelnosti reálného a virtuálního.

Jostova kniha si klade velké ambice: za prvé vytyčit hranice mezi pravdou a lží, mezi skutečností a fikcí v dnešním audiovizuálním světě, a za druhé poskytnout analytické nástroje, jak tyto mody skutečnosti od sebe odlišit. Vychází přitom ze sémiologického přístupu.

1. Co je realita?

Jedním z nejstarších a nejvýznamnějších filosofických problémů, který s každou novou historickou epochou nabývá jiné podoby, je problém pravého světa, neboli problém zdání a skutečnosti. Poslední velkou revoluci do něj vnáší nástup numerického obrazu, počítačových animací a virtuálních světů, které už nejsou pouhými „otisky“ světa, na kterých byla založena fotografická média. Máme dnes technické prostředky k tomu, abychom vytvořili virtuální podobu takřka jakéhokoli světa, a to bez nutnosti uchýlovat se k filmovým trikům – jediným omezením zůstává naše fantazie a nutnost srozumitelnosti takto vytvořeného světa.

Už předchozí revoluce „technické reprodukovatelnosti světa“ svým nekonečným množováním obrazů a zvuků hluboce otřásla hranicemi mezi skutečným a imaginárním, do popředí úvah se dostaly otázky o ontologickém statusu obrazu, o povaze reprezentace, o simulakrech atd. Vždyť přístroje už dávno vidí lépe než naše oči, slyší lépe než naše uši, technické obrazy nám otevřely přístup do světů, kam bychom se bez nich nedostali.

* * *

Jost si bohužel neklade otázky tohoto typu, přeskočí fázi přípravy terénu a nezkoumá otázku skutečnosti v době nadvlády audiovizuálních médií. Svě zkoumání začíná o krok dál otázkami: „co je fikce?“ a „odkud se bere fikce?“

Fiktivní svět je podle něj vždy odvozen od světa reálného, funguje podle analogických pravidel, fiktivní a reálný svět propojuje komplexní síť vztahů. Nedodává však už, nebo lépe řečeno odmítá fakt, že oba světy jsou vzájemně neoddělitelné a že fiktivní svět je jedním z našich základních nástrojů pro uchopení světa reálného.

Od Kanta nás totiž filosofie v různých variantách učí, že skutečnost jako taková je neuchopitelná, a nám nezbyvá, než se ji pokusit vyjevit, prezentovat pomocí různých nástrojů, mezi nimiž fikce zaujímá význačnou roli. Fiktivní a skutečné vytvářejí společně jakýsi „krystal“ (Deleuze), ve kterém se prolínají a vzájemně na sebe odkazují. Takže každé zachycení reality audiovizuálními prostředky je nutně fikcí, a dějiny dokumentárního filmu jsou toho nejlepším důkazem. Dokonce i rozlišovat větší či menší míru fiktivnosti, jak se o to Jost pokouší (uvádí sci-fi jako příklad vysokého stupně fiktivnosti a dokument či svědectví za non-fikci), je relativní, neboť skutečnost není tam, kde ji očekáváme.¹⁾

1) Clément Rosset uvádí krásnou metaforu reality: střelec vystřelí šíp, který Athénina ruka odvrátila v poslední chvíli od těla svého chráněnce; jeden fiktivní svět přešel ve druhý, Athénin zásah je průlomem

Jost si je daného problému vědom a na svou obranu konstatuje:

Spojení slova a skutečnosti, k níž míří [...] je arbitrární. Tato sémiotická průrva mezi znakem a předmětem však neznamena, že v každém okamžiku znovu vymýšlíme svět, nebo že předmět našeho diskursu je fiktivní [...]. Stejně jako jazyk není svět, vyprávění není skutečnost.²⁾

Tím však implicitně přijímá jistou koncepci reality, která je chápána jako soubor pravdivých faktů – proto také zavádí adekvátnější rozlišení na faktuální a fiktivní.

Obchází tak ontologické otázky, které před nás klade „říše klamu“, a cíleně se přesunuje na pragmatické pole. Jeho hlavním cílem bude hledání pragmatických kritérií pro rozlišení lži či klamu – oblast svého zkoumání zužuje na zjevné případy lži a podvodu, jakých se audiovizuální média mohou dopustit.

Míjí tak také funkci „filtru“ či předžvýkávače, kterou audiovizuální média vykonávají a jejíž dopad je minimálně stejně nebezpečný jako audiovizuální lži a podvody; stejně jako funkci sugestivní, mám tím na mysli zejména nekonečné omílání téhož: stokrát opakovaný fakt už není faktem.

Jiným důvodem k očekávání, že se Jost bude zabývat pojmem reality, je intuitivní náhled, který jsem uvedl na začátku, že právě pojem reality volá po novém zpracování v souvislosti s novými technologiemi a narůstající virtualizací našeho života. Jaké jsou důsledky faktu, že počítačová hra dokáže vytvořit alternativní svět, do nějž se mohu ponořit na několik dní, že není žádný problém natočit realistický film ze života dinosaurů – zkrátka jaké jsou ontologické důsledky numerického obrazu, který není pouhým technickým obrazem-otiskem skutečnosti, ale realistickým obrazem vytvořeným z imanentních algoritmů bez nutnosti odkazu na vnější svět?

Na tuto otázku odpovídá jen okrajově, zato rezolutně:

Spějeme z hlediska dnešní recepce k nové gramatice viditelného světa? Vůbec ne. [...] chceme-li vytvořit iluzi a vůbec jakékoli nepostřehnutelné triky, musíme digitální obraz, vložený do obrazu na fotochemické bázi (například dinosaura v přirozeném prostředí), odlévat v kadlubu vnímatelného světa a nakonec užít stejných postupů jako při výrobě tradičních triků...³⁾

Jinak řečeno, základem numerických světů je stále viditelný svět a jeho fotografický obraz, numerické techniky slouží stále stejným účelům jako klasické filmové techniky.

Nezapomínejme však, že jako se film zrodil desítky let po vynálezu fotografie, potřebují nová média čas ke svému zrození a k vytvoření dispozitivu, který jim je či bude vlastní. Film a televize možná nebudou mít s „novou gramatikou viditelného světa“ příliš mnoho společného.

2. Hry pravdy a lži

Podívejme se blíže na výstavbu Jostovy knihy.

Otázka: „odkud se bere fikce?“ ho vede k rozlišení tří způsobů, „jak mohou znaky podvádět“⁴⁾ a k následnému rozlišení audiovizuálních znaků na *znaky světa*, jež jsou ukotveny ve vztahu znaku ke světu, na *znaky autora*, které jsou ukotveny ve vztahu ke svému původci a na *znaky dokumentu*, které jsou zakotveny v konvencích daného žánru a v očekáváních, která tyto konvence

reality, která se vzápětí ztrácí v novém fiktivním světě. Viz Clément Rosset, *Le réel et son double*. Paris : Gallimard 1976.

2) François Jost, *Realita/Fikce – říše klamu*. Praha: AMU 2006, s. 20.

3) Tamtéž, s. 56.

4) Tamtéž, s. 13 a násl.

s sebou nesou. Jinak řečeno, znaky nám mohou lhát o světě (země je placka), o původu znaků (předstírání autentičnosti, hry s autorstvím), nebo o svém vlastním statutu, když se budou řadit do nepatřičných žánrových konvencí (hraný film užívající konvence dokumentu).

Druhým zásadním rozdělením, se kterým kniha pracuje, je rozlišení založené na *žánrovém příslibu*: žánr každého díla vyvolává v divákovi očekávání určitého vztahu díla ke světu. Stejný obraz znamená něco úplně jiného, objeví-li se v přímém přenosu, v reportáži, v hraném filmu, nebo v hudebním klipu. „Žánr je obecný příslib, který navrhuje rámec obecné interpretace herců a událostí.“⁵⁾ Tímto rámcem interpretace může tedy být buď *skutečný svět*, je-li cílem díla pravdivá výpověď, nebo *fiktivní svět*, kdy se vžíváme do světa díla a přijímáme jeho pravidla, nebo *ludický svět*, svět různých televizních her, jejichž cílem je pobavit. Hranice mezi jednotlivými světy přitom nejsou nepropustné, existuje spousta smíšených forem.

Rozdělení na tři typy znaků a tři typy světů Jostovi slouží jako základní mřížka, v jejímž rámci vede své zkoumání. Vezměme si jako příklad kombinaci *znaky autora* a *skutečný svět*: v tomto poli mřížky Jost rozliší každodenní řeč, řeč reportéra a řeč, u níž silně záleží na tom, kdo ji přednáší.

Wyprávění v první osobě vždy vyvolává silný dojem skutečnosti, i když je vymyšlené [...]. Z tohoto důvodu dnes média před slovy novinářů nebo odborníků dávají přednost svědectví anonymů, kteří zajišťují audiovizuální zobrazení vlastního příběhu.⁶⁾

Místo pro podvod je zde nasnadě, není žádným problémem si takového anonyma „vyrobit“, či zinscenovat jeho „pravdivý“ příběh (scénické předstírání). Jiným podvodem tohoto typu je, když se reportér vydává za očitého svědka, nebo když autentické vyprávění doprovázejí hrané záběry (filmové předstírání).

V závěrečné části knihy Jost zkoumá různé teorie – které většinou vycházejí z literatury nebo naratologie – pracující s rozlišením fiktivního a skutečného, udává například Searlova pravidla „vážného“ tvrzení a jeho rozlišení výpovědi o skutečnosti a výpovědi o fikci. Zabývá se vztahem faktického a fiktivního vyprávění k času, zavádí pojmy jako *primární vnitřní okularizace* – tělesná přítomnost vypravěče v záběru; *vnitřní, divácká a vnější fokalizace* podle toho, zdali je vyprávění podáno z vnitřního světa postavy, z hlediska vševědoucího diváka nebo z hlediska vnějšího sledování postavy; rozděluje výpovědi a subjekty výpovědi na *historické* (historicky zařaditelná výpověď, patří sem i osobní zkušenost), *teoretické* (hypotetický, abstraktní subjekt, kterého nositel výpovědi předpokládá) a *pragmatické* (zde se jedná o řečový akt, výpověď má praktický dopad) atd.

* * *

Celá kniha na mě působí dojmem učebnice napsané pro potřeby semináře audiovizuální analýzy. Oplývá množstvím příkladů, které jsou roztříděny do jasně vymezených oblastí, oplývá také množstvím citací zejména klasických teoretických děl (Metz, Searle, Ricoeur, Genette, Eco). Obsahuje spoustu zajímavých informací a příkladů, ale podle mého soudu nikoli radikálně nový, filosoficky podnětný pohled na diskutovanou problematiku.

Knihy vyšla ve velmi dobrém překladu Ladislava Šerého (jen na straně 27 není dualita obou světů podmínkou transcendentní, ale transcendentální), trochu mi však chybí rejstřík pojmů, který by u tohoto typu knihy byl velmi užitečný.

Michal Pacvoň

5) Tamtéž, s. 33.

6) Tamtéž, s. 65.

*Projekty***Českomoravské filmové ústředí**

Cílem projektu disertační práce je zmapování okolností vzniku, existence a zániku zastřešující instituce českého filmového průmyslu v období Protektorátu Čechy a Morava, která nesla dobově příznačný název Českomoravské filmové ústředí (dále jen ČMFÚ).

Důvodů, proč jsem si toto na první pohled možná nepřiliš výmluvné téma vybrala, je několik. V české filmové historii patří dějiny filmových institucí k oblasti donedávna opomíjené, v zahraničním kontextu v rámci proudu tzv. nové filmové historie však žádoucí a intenzivně diskutované. Téma protektorátní kinematografie, česko-německých filmových vztahů a zkoumání dějin české kinematografie z „mikrohistorického“ úhlu pohledu je mi osobně blízké. Ve své diplomové práci, obhájené na katedře filmových studií FF UK v Praze v roce 2002, jsem se zabývala říšsko-protektorátní produkční společností Prag-Film (1941–1945).

Instituce Českomoravské filmové ústředí

Základem práce je představení struktury a postavení instituce. Koncept ČMFÚ je do značné míry odvozen od svého předobrazu Říšské filmové komory (Reichsfilmkammer, dále RFK). ČMFÚ podléhalo přímo Úřadu říšského protektora, konkrétně vrcholnému dozorcímu orgánu nad českou protektorátní kinematografií – filmovému referátu kulturně-politického oddělení, čímž byla citelně snížena pravomoc protektorátní vlády vůči české kinematografii. ČMFÚ mělo stejně jako RFK právní status tzv. korporace veřejného práva.

Pravomoci ČMFÚ byly tak jako v RFK rozděleny do tzv. oborových skupin: filmová výroba (Filmherstellung), obchod s filmem (Filmvertrieb), kinematografy (Lichspieltheater) a filmoví tvůrčí pracovníci (Filmschaffende). Kromě těchto čtyř oborů existovaly v ČMFÚ menší referáty: technické oddělení, oddělení kondiční, tiskový odbor, právní oddělení, později revizní oddělení atd. Administrativním centrem struktury ČMFÚ byla tzv. hospodářská správa, která mimo jiné vedla árijský rejstřík filmových pracovníků. Prvním předsedou ČMFÚ byl v letech 1940 až 1943 bývalý předseda Filmového ústředí pro Čechy a Moravu (zastřešující svaz filmového průmyslu, který bývá považován za předchůdce ČMFÚ) Emil Sirotek, v roce 1943 jej vystřídal František Bláha. Většinu zaměstnanců ČMFÚ tvořili Češi. Počet zaměstnanců ČMFÚ se pohyboval mezi padesáti a šedesáti (včetně revizorů kin apod.).

Součástí ČMFÚ, kterou podle mé hypotézy můžeme považovat za klíčovou pro styl fungování této instituce, byl tzv. Spojovací úřad říšského protektora při ČMFÚ. Tento úřad vykonával jakési „navedení“ nad ČMFÚ. Zajišťoval komunikaci nejen s Úřadem říšského protektora, ale také prakticky se všemi říšskými subjekty, které s ČMFÚ vstoupily do jednání (přímá komunikace říšských institucí s protektorátními byla zakázána), včetně agendy s Mezinárodní filmovou komorou. Ústřední figurou tohoto úřadu byl Němec Wilhelm Söhnle, významně exponovaná postava nacistické okupace české kinematografie.¹⁾ Podle doposud prostudovaných pramenů byl Wilhelm Söhnle skutečně osobou, která přes mocenské ambice a vlastní zájmy vahou svého postavení

1) Více o postavě Wilhelma Söhnle viz Petr Bednářík: *Arizace protektorátní kinematografie*. Praha: Karolinum 2003, s. 86–88.

do jisté míry zajišťovala autonomii instituce a tím výrazně posilovala autonomní tendence českého filmu jako celku.

ČMFÚ na jedné straně vykonalo službu, jakou od něj nacistická okupační moc očekávala: výrazně napomohlo k centralizaci filmového průmyslu, zajistilo kontrolu nad všemi jejími subjekty velkými výrobami počínaje a venkovskými kiny konče, pomocí legislativní pravomoci a disciplinárních postihů standardizovala podnikání ve filmové výrobě, obchodu s filmem a promítání filmů podle říšského vzoru a s ohledem na efektivní využití filmu jako nástroje nacistické propagandy. Vedle toho se však v rámci ČMFÚ podařilo na čas uchovat či dokonce nově rozvinout řadu aktivit, které prospěly rozvoji české filmové kultury. Významná byla například vydavatelská činnost instituce. ČMFÚ vydávalo periodika *Věstník Českomoravského filmového ústředí*, *Filmový kurýr* a v rámci edice „Knihovna Filmového kurýru“ vyšly na čtyři desítky knih, což samo o sobě znamenalo relativně výrazný rozvoj české filmové literatury. Ústředí se začalo systematicky starat o filmový dorost a organizovat výukové kurzy. Založilo filmovou knihovnu, v roce 1943 pak filmový archiv. Na půdě ČMFÚ byl připravován jeden z konceptů vysoké filmové školy. V rámci dramaturgického oddělení fungoval Sbor filmových lektorů. Událostí ČMFÚ s největší rezonancí byl druhý ročník souhrnné přehlídky českých filmu *Filmové žně* v létě 1941 ve Zlíně. Přehlídka, nad kterou přijal oficiální záštitu ministr obchodu protektorátní vlády Jaroslav Kratochvíl, měla jednoznačně manifestační charakter za podporu českého filmu a kultury obecně.

Struktura disertační práce

ČMFÚ je zřetelným příkladem totalitní struktury. Povinným členstvím pod sebou sjednotilo jak zaměstnanecké, tak zaměstnavatelské svazy české kinematografie a zajistilo plnou kontrolu nacistické moci nad pracovníky ve filmu, producenty a filmaři počínaje a pokladními či technickým personálem v kině konče. Na druhou stranu hrálo ústředí významnou roli v paralelním, významově protichůdném procesu obrany autonomie českého filmu. Klíčem k rozkrytí vztahů a pravomocí, které celý proces vytvářely, se mi vedle samotné struktury instituce staly především jednak její personální obsazení – osobní pravomoci a iniciativy jednotlivých kompetentních osob, a pak také pravomoci a komunikace instituce jako subjektu dovnitř i vně směrem k dalším institucím, a to sice jak v rovině „horizontální“ prostorové (paralelně existující instituce), tak v rovině „vertikální“ – časové (předchůdci ČMFÚ a jeho následovníci).

Úvodní kapitola práce se má zabývat předválečným emancipačním procesem české kinematografie směřujícím k vytvoření potřebné legislativy a jednotné zastřešující filmové komory. Další, podstatná část práce, bude odkrývat samotnou strukturu ČMFÚ a ve větší míře se bude věnovat kompetencím a personálnímu složení instituce a pokud možno také konkrétním příkladům činnosti jednotlivých významných zaměstnanců ústředí. Následovat by měla kapitola, odhalující osudy instituce a jejích zaměstnanců po konci války a znárodnění československé kinematografie. Část zabývající se okolnostmi existence ČMFÚ bude pravděpodobně doplněna dvěma samostatnými monotematickými kapitolami, obsahujícími srovnání RFK a ČMFÚ a reflexi ČMFÚ v říšskoněmeckém tisku. Celou práci doplní edice vybraných archivních materiálů, vztahujících se k ČMFÚ.

Prameny výzkumu

Jak jsem již naznačila, problematika protektorátní kinematografie stále patří, ostatně tak jako mnoho jiných oblastí, k nezpracovaným. Starší historiografické práce nám buď poskytly cenné avšak pouze kusé informační zdroje²⁾, nebo jsou vytvořeny překonaným způsobem filmově-historického

2) Mimo jiné: Jiří H a v e l k a: *Filmové hospodářství 1939 – 1945*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1946; Karel K n a p: *Přehled práva filmového*. Praha: Knihovna Filmového kurýru 1945.

výzkumu, založeným na nekritické práci převážně či výlučně se sekundárními prameny³⁾. Důkazem, že tato praxe je již minulostí, je že jen několik málo monografickým prací z posledních let⁴⁾, které však zatím neměly možnost zmapovat téma v jeho celku.

Hlavním důvodem tohoto stavu je omezený přístup badatelů k primárním písemným pramenům. Fondy protektorátních filmových institucí, uložené v Národním filmovém archivu, jsou až na výjimky zatím, přes velkou snahu archivu v posledních letech, nezpracované, a tudíž nepřístupné veřejnosti. Fond Úřadu říšského protektora, uložený v Národním archivu, poskytuje o filmových záležitostech jen fragmentární informace. Podobně je tomu s personálními akty (Archiv ministerstva vnitra, Státní oblastní archiv Praha atd.), databázemi spolků (mj. Archiv hlavního města Prahy). Paradoxně informačně nejzajímavější může v současné době pro českého badatele být studium souvisejících materiálů uložených v Bundesarchivu Berlin. V případě ČMFÚ se však jedná spíše o doplňující informace.

Nutným předpokladem k tomu, abych vůbec mohla téma ČMFÚ otevřít, bylo zpracování fondu, uloženého v Národním filmovém archivu. V rámci zaměstnaneckého poměru v této instituci jsem tuto podmínku sama naplnila. Vlastní zpracovávání obsáhlého fondu, který se ukázal být pouhým fragmentem písemností instituce, však značně zpomalilo celý projekt disertační práce, jejíž ukončení plánuji na konec tohoto akademického roku. Díky finanční podpoře Německé akademické výměnné služby DAAD jsem měla možnost pracovat sedm měsíců v německých knihovnách a archivech. V současné době připravuji rešerši ve zbývajících českých archivních institucích a zahajuji vlastním psaním disertace.

Svou prací bych ráda přispěla ke zmapování dalšího z bílých míst na mapě dějin českého filmu, samozřejmě s vědomím toho, že – už vzhledem k nedostatku dochovaných pramenů – se může jednat většinou o hypotézy. Kromě filmově-historického kontextu se snažím práci začlenit do souvislostí novějších historických prací s tématem Protektorátu Čechy a Morava. V menší míře se inspiroji také politologickou literaturou, především s ohledem na teorie institucí apod.

Tereza Dvořáková

(Vedoucí disertační práce: Doc. PhDr. Stanislava Přádná; katedra filmových studií FF UK v Praze, 4. rok řešení; případné podněty a připomínky k disertační práci zasílejte na adresu tereza.dvorakova@ff.cuni.cz)

3) Asi nejhorším profesionálním příkladem budiž čtyřsvazková publikace Zdeňka Štábly *Data a fakta z dějin československé kinematografie* (Praha: ČSFÚ 1990), která neobsahuje žádný poznámkový aparát.

4) Petr Bednářík: *Arizace protektorátní kinematografie*. Praha: Karolinum 2003; Jiří Doléžal: *Česká kultura za protektorátu. Školství, písemnictví, kinematografie*. Praha: Národní filmový archiv 1996; Tim Fauth: *Deutsche Kulturpolitik im Protektorat Böhmen und Mähren 1939 bis 1941*. Göttingen: V&R Press 2004; řada článků uveřejněných především v časopise *Iluminace* atd.

Filmová cenzura v ČSR 1919–1939

Postupné etablování kinematografie jako prostředku masové zábavy vzbuzovalo v řadě evropských i mimoevropských zemí hlasité projevy nesouhlasu. Obavy z dosud nepoznané „moci pohyblivého obrazu“ ve spojení s kolektivní recepcí filmů vedly odpůrce kinematografie z řad kulturní veřejnosti i státních institucí k vytváření katastrofických scénářů o celospolečenské škodlivosti filmu a státní orgány řady zemí začaly usilovat o získání kontroly nad obsahem filmů. Postupem času tato aktivita vyústila ve vytvoření specializovaných cenzurních institucí, samozřejmě ve velmi diferencovaných podobách.¹⁾

V západoevropských zemích a v angloamerické oblasti existuje k tématu filmové cenzury z éry raného filmu a meziválečného období početná řada přehledových studií, úzce tematicky specializovaných monografií případně i pramenných edic.²⁾ Studie a analýzy fenoménu filmové cenzury, který představuje specifický aspekt výzkumu sociálních a kulturních dějin, mají velmi diferencovanou podobu, jež je úzce spjatá s cenzurním systémem v jednotlivých zemích. Zatímco v evropských oblastech se výzkum orientuje především na roli státu a jeho institucí jako hlavních regulačních činitelů, americké studie se naopak zaměřují na interakci filmového průmyslu a ideologicky orientovaných občanských uskupení a jejich nátlakových aktivit.

V českých zemích představuje filmová cenzura badatelsky téměř nedotčenou oblast. V tuzemské historiografii bychom marně hledali relevantní základní studii, nastiňující fungování cenzurního systému v uvedeném období. Jediný pokus představuje nepříliš rozsáhlá publikace Ivo Hepnera

- 1) Přehledný rozklad o soudobé cenzurní praxi v řadě evropských států podal JUDr. Václav Dušil ve studii *Filmová cenzura*. In: *Věstník ministerstva vnitra republiky československé* 3 (dále jen VMV), č. 9, 15. 10. 1921, s. 321–329 a č. 10, 15. 11. 1921, s. 369–373. Součástí VMV, vydávaného s měsíční periodicitou, byla od března 1922 i rubrika *Filmová hlídka*. Do května 1924 přinášela pouze obsahy zakázaných filmů, později již kompletní přehled všech povolených filmů, seznam filmů s vyloučenými pasážemi, jejich detailní popis a obsah zakázaných filmů. O systémech filmové cenzury v evropských a mimoevropských zemích dodávalo informace rovněž československé ministerstvo zahraničních věcí prostřednictvím československých zastupitelských úřadů. Četné dokumenty o této informační činnosti jsou též uloženy v Archivu ministerstva zahraničních věcí, fond III. sekce.
- 2) Výběrově viz např. Gregory D. Black, *Hollywood censored*. Cambridge : Cambridge University Press 1994; Paolo Canepelle, *Entscheidungen der Wiener Filmzensur 1911 – 1914*. Wien : Filmarchiv Austria 2002; Týž, *Entscheidungen der Wiener Filmzensur 1926 – 1928*. Wien : Filmarchiv Austria 2002; Thomas Doherty, *Pre-code Hollywood. Sex, immorality and insurrection in American cinema 1930 – 1934*. New York : Columbia University Press 1999; Jean-Luc Douin, *Dictionnaire de la censure au cinéma: images interdites*. Paris : Quadrige 1998; Lee Grieveson, *Policing Cinema: Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America*. Los Angeles : University of California Press 2004; Annette Kuhn, *Cinema, censorship and sexuality, 1909 – 1925*. London – New York : Routledge 1989; Klaus J. Maiwald, *Filmzensur im NS Staat*. Dortmund : Nowotny 1983; James Robertson, *The British Board of Film Censors: Film Censorship in Britain 1896 – 1950*. London : Croom Helm 1985; Týž, *The Hidden Cinema: British Film Censorship in Action 1913 – 1975*. London – New York : Routledge 1993; Dawn B. Sova, *Forbidden Films*. New York : Facts on File 1999 (česky: *Zakázané filmy*. Praha : Universum 2005); Ida Wickenhauser, *Die Geschichte und Organisation der Filmzensur in Österreich 1895 – 1918*. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der philosophischen Fakultät der Universität Wien, Wien 1967.

z konce padesátých let.³⁾ Monografie, poplatná době svého vzniku, je poznamenána nejen vysokou mírou ideologické předpojatosti, ale i úzkým vzorkem analyzovaných pramenů.

Během řešení projektu COLLATE⁴⁾, jenž odkryl poměrně bohatou a dosud téměř nevyužitou pramennou základnu, se zrodila základní idea popisované doktorské práce – uceleně zmapovat proces cenzury filmů v Československé republice v meziválečném období. S postupným objevováním dalších původců pramenných zdrojů během heuristické činnosti a následným odkrýváním mnohvrstevnatosti tématu se základní idea práce rozvětvila do několika vzájemně provázaných celků.

První celek představuje institucionální genezi filmové cenzury. Systematickou kontrolu stále pestřejší nabídky filmového trhu se ve všech zemích rakousko-uherské monarchie podařilo prosadit v nařízení ministerstva vnitra ve shodě s ministerstvem veřejných prací z 18. září 1912 (č. 191, ř. z., o pořádání veřejných představení kinematografických, § 15 – § 21).

V meziválečné ČSR připadla kinematografie po přetahování mezi ministerskými úřady do kompetence ministerstva vnitra. Jeho výnosem ze dne 16. června 1919 (č. 22.621-6, o cenzuře filmů) byly dosavadní čtyřčlenné zemské cenzurní sbory zrušeny a nahrazeny osmičlenným cenzurním poradním sborem s centralizovanou působností. Počet členů cenzurního poradního sboru, v němž zasedali zástupci několika ministerstev společně s reprezentanty lidovýchovných institucí a kulturních spolků, se v letech 1919 až 1936 několikrát změnil, stejně jako skladba institucí v něm zastoupených. V případě zákazu filmu a následného dalšího podání filmu k cenzuře byl film předložen rozšířenému cenzurnímu poradnímu sboru zpravidla o jedenácti členech. Širší prostor v tomto sboru byl vyhrazen zástupcům lidovýchovných institucí a kulturních spolků.

Množství informací nabízejí spisy z provenience prvorepublikového ministerstva vnitra uložené v inventarizovaných fondech „Ministerstvo vnitra, stará registratura“ a „Ministerstvo vnitra, nová registratura“ v Národním archivu v Praze. V tomto archivu je třeba prozkoumat i další inventarizované fondy zúčastněných ministerstev – „Ministerstvo školství a národní osvěty“, „Ministerstvo spravedlnosti“, „Ministerstvo průmyslu, obchodu a živností“, „Ministerstvo sociální péče“. Rovněž je třeba pokusit se dohledat v dalších státních či specializovaných archivech dokumenty z provenience lidovýchovných institucí a kulturních spolků v cenzurním poradním sboru zastoupených.

Další část práce je věnována analýze činnosti cenzurního poradního sboru. Každý film, který se ucházel o veřejné předvádění na území Československé republiky, musel být promítnut cenzurnímu poradnímu sboru, který nejen významně ovlivňoval, jaké věkové kategorii diváků bude film přístupný, ale především v jaké podobě. Z mnoha filmů musely být vyloučeny „závadné“ scény či titulky. Tyto zásahy významně ovlivnily celkový ráz promítaného filmu. Nemálo filmů bylo po prvním předvedení sboru zakázáno. Některé z nich byly po vyloučení inkriminovaných míst a následném opětovném přezkoumání sborem povoleny k veřejnému předvádění, některé však zůstaly zakázány trvale a staly se z nich veřejně diskutované kauzy.

Z činnosti cenzurního poradního sboru se dochovalo poměrně velké množství dokumentů – cenzurní spisy a cenzurní lístky –, které potvrzují významný vliv cenzurního procesu na konečnou podobu filmů. Cenzurní spis je soubor dokumentů, které zachycují jednotlivé fáze cenzurního

3) Ivo H e p n e r, *Filmová cenzura. Příspěvek k dějinám filmové cenzury v českých zemích v letech 1918 – 1939*. Praha: Knihnice Filmu a doby 1959.

4) COLLATE – „Collaboratory for Annotation, Indexing and Retrieval of Digitized Historical Archive Material“ (IST 1999 – 2088). Mezinárodní projekt řešený v letech 2000 – 2003 (mj. s účastí Národního filmového archivu). Cíl projektu spočíval ve vytváření různorodé kolekce digitalizovaných dokumentů k dějinám filmu, resp. filmové cenzury, následné interaktivní katalogizaci, indexaci, anotaci a internetovém zpřístupnění. Podrobně viz <http://www.collate.de>.

procesu (podání žadatele, argumentaci členů sboru po projekci snímku, titulkové a dialogové listiny, přípisy a dobrozdání různých zainteresovaných stran, konečné rozhodnutí aj.). Cenzurní lístek představuje finální produkt celého procesu. V tomto dokumentu jsou přesně popsány předváděcí podmínky daného filmu (přístupnost pro věkové kategorie diváctva, popis vyloučených pasáží, celková metráž filmu, finanční úlevy pro provozovatele biografů aj.). Počet vydaných lístků se shodoval s počtem obíhajících filmových kopií. Cenzurní lístek sloužil jako podklad kontrolním orgánům, zda je film předváděn ve schválené podobě. Cenzurní spisy a cenzurní lístky tvoří společně s jednacími protokoly objemný archivní fond, uložený v Národním archivu v Praze.⁵⁾

Právní podklad, na jehož základě navrhoval cenzurní poradní sbor restriktivní opatření, je formulován v uvedeném nařízení z 18. září 1912 (§17 – §19). Toto nařízení zůstalo hlavní právní normou pro kinematografii i v meziválečném období. K veřejnému předvádění neměl být povolen film, jehož výjevy by zakládaly skutkovou podstatu trestného činu, ohrožovaly pokoj a pořádek nebo by se přičily slušnosti a dobrým mravům. Předmětem zvláštní péče mělo být zpřístupňování filmů pro děti a mladistvé. Pod tímto termínem je třeba rozumět nulovou toleranci členů cenzurního poradního sboru k sebemenším projevům fyzického násilí v nejrozmanitějších podobách (vraždy, války, rvačky) či k náznakům tělesnosti a erotičnosti. Rigidita členů sboru automaticky zamezovala přístupnost osobám mladším 16 let nejen na téměř veškerou nabídku dramaturgie a veseloher, ale i na velký počet vzdělávacích filmů. Při rozhodování o zpřístupnění filmu pro osoby mladší 16 let mohl cenzurní poradní sbor doporučit svolání zvláštního cenzurního poradního sboru pro mládež (zřízen dne 22. listopadu 1924, výnos č. 58.404/6), složeného ze zástupců výchovných institucí a vyžádat si stanovisko tohoto sboru.

Poněkud vágní formulace právního podkladu poskytovaly členům sboru značnou volnost při vynášení výsledných verdiktů. Tomuto faktu je třeba přizpůsobit metodu skládání výsledného obrazu funkčního modelu cenzurního procesu. Kritickému zhodnocení je třeba podrobit jak dostupné prameny úřední proveniencí z výše uvedených fondů, tak i argumenty dalších stran v procesu zúčastněných. Na základě jejich analýzy je třeba posléze vytvořit tematicky související skupiny filmových titulů s vyloučenými scénami, titulky a v neposlední řadě i skupiny jednou či vícekrát nepovolených filmů. Poslední fáze této části práce je zaměřena na vysledování společných rysů cenzurního procesu u jednotlivých tematických skupin a definování „cenzurního kodexu“. V rámci výše uvedených postupů je třeba též monitorovat postoj sboru k dobovým žánrovým kategoriím, příslušnost jeho členů k různým zájmovým skupinám (resorty, politické strany, kulturní instituce náboženské přesvědčení) a vliv této skutečnosti na jejich argumentaci. Součástí tohoto celku budou i případové studie reprezentativních kauz jednotlivých tematických skupin.

Další část práce je zaměřena na interakci instituce cenzury a „zájmových skupin“, které z různých důvodů vstupovaly do kontaktu s filmovou cenzurou – reprezentanti různých sfér filmového oboru, kulturní veřejnosti a případně i mezinárodního diplomatického sboru. Výroba tuzemského filmu představovala, podobně jako zakoupení zahraničního snímku pro distribuci na československém území, nemalou investici. Při zákazu filmu tak mohla výrobní či distribuční společnost utrpět značnou finanční ztrátu, která mohla vést i k zániku společnosti. Pro výrobní či distribuční společnost měl nezanedbatelný význam i další aspekt cenzurního procesu – označení filmu predikátem „kulturně výchovný“. Na filmy s tímto predikátem se po jeho doložení potvrzením od cenzurního sboru nevztahovalo placení dávky ze zábav – jinak povinné pro majitele biografu. Uvádění těchto filmů bylo výhodné pro biograf a rovněž i pro půjčovnu filmů.

Pro majitele či provozovatele biografu platila povinnost předvádět filmy ve schválené podobě, kterou kodifikoval cenzurní lístek. Připravované představení byl majitel biografu povinen ohlašovat

5) Národní archiv v Praze, fond „Cenzurní sbor kinematografický při ministerstvu vnitra 1919 – 1939 (1940)“.

v souladu s popisem filmu na cenzurním lístku a bez doplňujících formulací upozorňujících na prvoplánově atraktivní – rozuměj erotické, tělesné či násilné – scény filmu. Zároveň musel majitel ve svém podniku vyhradit na každé představení dvě bezplatná sedadla pro členy sboru, kteří byli oprávněni provádět kontrolu, zda je film předváděn ve schválené podobě. Kontrolní orgány však nebyly oprávněny při zjištění přestupků či závad uskutečňovat jakákoli opatření, nýbrž pouze učinit oznámení správnímu úřadu. Ten po provedení šetření zpravidla trestal provozovatele kina finanční pokutou, v případech již opakovaného provinění odejmutím provozovací licence. Kromě již zmiňovaných archivních fondů je třeba koncentrovat badatelskou pozornost i na dokumenty z provenience oborových společenstev, zejména na jimi vydávaná periodika (*Die Lichtspielbühne, Film, Filmový kurýr*).

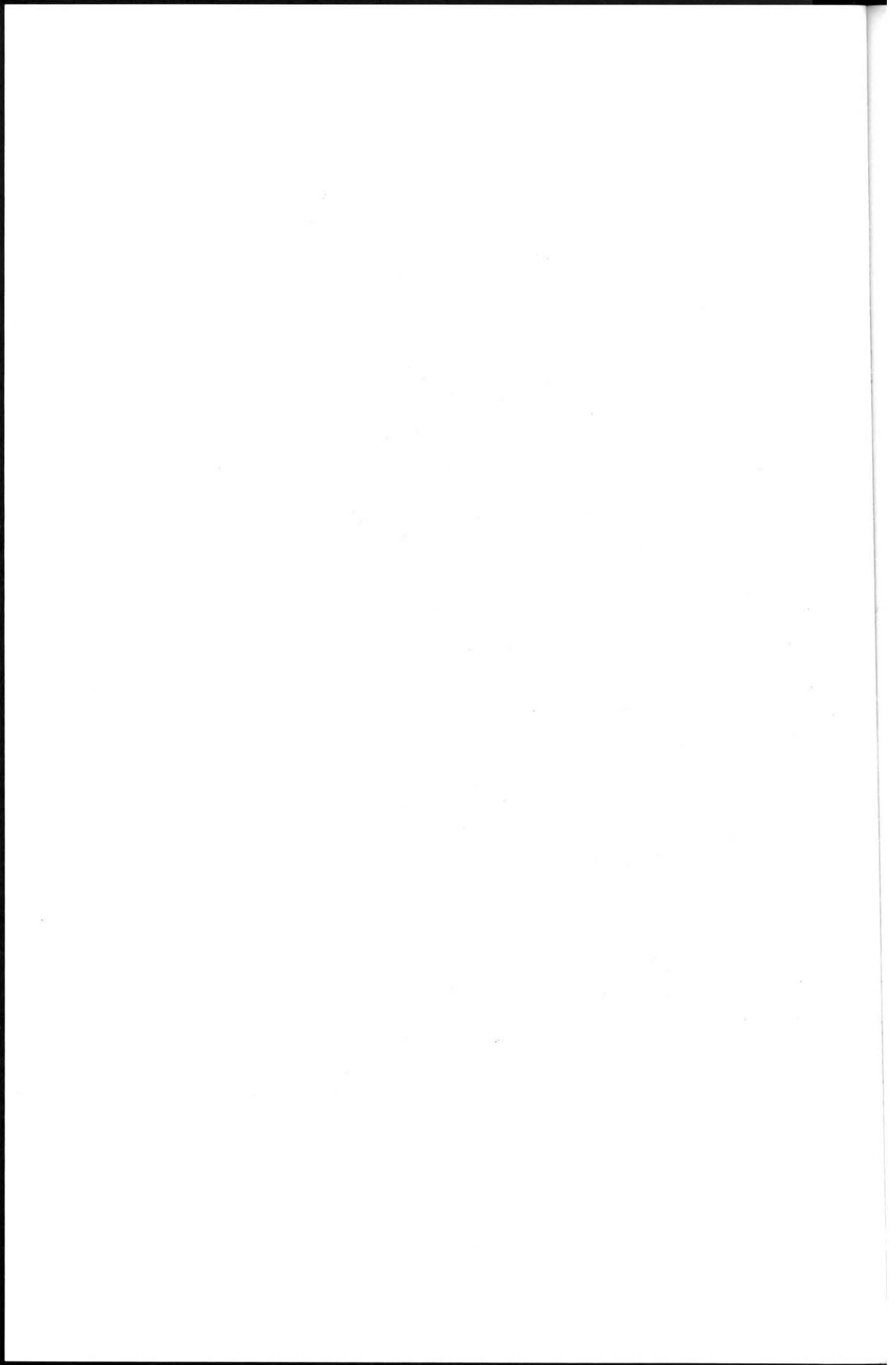
Zcela stranou dosavadního badatelského zájmu zůstávala i kritická interpretace obrazu cenzury v dobovém denním tisku, kulturních a oborových periodikách. K často diskutovaným tématům v denním tisku, kulturních periodikách či filmových magazínech pro širší diváckou patřila i rozhodnutí o povolení či zákazech filmů a stávající systém filmové cenzury vůbec. Na stránkách denního tisku převažovalo většinou ironizující zabarvení příspěvků, výsostné politikum činily z filmové cenzury pouze silně pravicově orientované listy a *Rudé právo*. Seriózní kritickou reflexí filmové cenzury a otázkami spojenými s legitimitou její existence se nadstandardně zabývaly časopisy *Index, Přítomnost, Český filmový zpravodaj* a *Kinorevue*.

Specifické a dosud nezmiňované postavení v cenzurním procesu zaujímal Filmový poradní sbor, zřízený vyhláškou ministra průmyslu obchodu a živností ze dne 14. listopadu 1934 (č. 131.126/1934, o úpravě dovozu osvětlených filmů kinematografických). Každý dovozce musel na vlastní náklady předvést dovážený film tomuto sboru a ten rozhodl o udělení dovozního povolení. Teprve poté následoval oficiální cenzurní proces. Vztah této specifické formy preventivní cenzury a zaběhlého úředního cenzurního procesu je třeba teprve prozkoumat, zejména s využitím dokumentů z fondu „Ministerstvo průmyslu, obchodu a živností“ v Národním archivu.

Závěrečná pasáž práce je věnována rámcovému popisu likvidace stávajícího systému filmové cenzury od března do srpna 1939. Ve snaze docílit ponechání filmové cenzury v rukou českých úředníků bylo v prvních měsících nacistické okupace zakázáno dosud nevídané množství filmů. Direktivnímu převzetí filmové cenzury Úřadem říšského protektora se přesto zabránit nepodařilo.

Tomáš Lachman

(Vedoucí disertační práce: Doc. PhDr. Stanislava Přádná; katedra filmových studií FF UK v Praze, 3. rok řešení; tomas.lachman@seznam.cz)



Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

BARKER, Chris

Slovník kulturních studií / Chris Barker ;

[z anglického originálu ... přeložili Irena Reifová, Kateřina Gillárová a Michal Pospíšil]. -- Vyd. 1. -- Praha : Portál, 2006. -- 206 s. --

Úvod - Bibliografie v textu - Slovník obsahuje na 200 hesel, která shrnují základní koncepty a teorie oboru, charakterizují klíčové osobnosti (Williams, Hall, Hoggart a další) a popisují kulturní obsahy a žánry, kterými se tato disciplína zabývá (seriálové narace, mýdlové opery, romance). Slovník má mnoho přesahů do dalších příbuzných věd (postmoderní filozofie, sémiotiky, pop-kultury, post-feminismu). -- ISBN 80-7367-099-2 (váz.)

BRITISH

British horror cinema / edited by Steve Chibnall and Julian Pettley. -- 1st publ. -- London ;

New York : Routledge, 2002. -- xi, 242 s. : il. -- (British Popular Cinema). -- Úvod, výňatky,

poznámky v textu, filmografie, o autorech - Bibliografie v textu, rejstřík - Monografický sborník různých autorů, věnovaný různým aspektům a specifickým rysům britských hororových filmů. -- ISBN 0-415-23004-7 (brož.)

DEMETZ, Peter

Der Prager Film in den Jahren der Okupation 1939 - 1945 [rukopis] / Peter Demetz. -- [18] l. -- PC tisk - Výňatek rukopisu připravované knihy, kterou by mělo v roce 2007 vydat vídeňské nakladatelství Zsolnay-Verlag. Tato stať je věnována českému filmu za nacistické okupace v Praze. -- (Brož.)

DUNCAN, Paul

Stanley Kubrick : visual poet 1928 - 1999 /

Paul Duncan. -- Köln : Taschen, 2003. --

192 s. : il., faksim., portréty (většinou barev.). --

Na obálce podnázev: The complete films -

Úvod, životopisná chronologie režiséra, filmografie, poznámky na s. 192 - Bibliografie na s. 192 -

Výpravná monografie věnovaná životu a především filmové tvorbě amerického režiséra. --

ISBN 3-8228-1592-6 (brož.)

EAST

East European cinemas / edited by Anikó Imre. -- New York ; London : Routledge, 2005. --

xxvi, 259 s. : il. -- (AFI Film Readers). -- Výňatky, poznámky v textu, seznam vyobrazení, o autorech - Rejstřík - Voices from another world: femine space and masculine intrusion in Sedmikrásky and Vražda ing. Čerta / Petra Hanáková - The ironies of history: the czech experience / Peter Hames - Monografický sborník studií různých autorů pojednávajících problematiku v kinematografiích postsocialistických zemí v Evropě. Dvě statě od Petry Hanákové a Petera Hamese jsou věnovány české kinematografii. --

ISBN 978-0-415-972678-0 (brož.)

EYMAN, Scott

John Ford : the searcher 1894 - 1973 /

Scott Eyman ; Paul Duncan (Ed.). -- Köln :

Taschen, 2004. -- 192 s. : il., faksim., portréty (některé barev.). -- Na obálce podnázev:

The complete films - Životopisná chronologie režiséra, filmografie - Bibliografie na s. 191 - Výpravná monografie věnovaná životu a především filmové tvorbě amerického režiséra. --

ISBN 3-8228-3093-3 (brož.)

FEENEY, F. X.

Roman Polanski / F. X. Feeney ; Paul Duncan (Ed.). -- Köln : Taschen, 2006. -- 192 s. : il.,

faksim. (většinou barev.). -- Životopisná chronologie režiséra, filmografie - Bibliografie na s. 192 - Výpravná monografie věnovaná životu a především filmové tvorbě režiséra Romana Polanského. -- ISBN 3-8228-2542-5 (brož.)

GODARD, Jean-Luc

Příběh(y) filmu / Jean-Luc Godard ;

[z francouzského originálu ... a anglického originálu ... přeložil a poznámkami opatřil Miloš Fryš] ; sazba, rejstříky, odpovědný redaktor a grafická úprava Petr Gajdošík]. -- Vyd. 1. -- Příbram : Camera obscura, 2006. -- 304 s. --

Úvod, poznámky v textu, filmografie - Bibliografie na s. 251-264, rejstřík jmenný a uměleckých děl -

Godardovy Příběh(y) filmu Godard psal/natáčel po 10 let (1989 - 1998) a veřejnosti je představoval postupně. Unikátnost Příběhů totiž není jen v dvojí formě existence (text/video), ale především ve zcela nově a originálně uchopeném tématu, jakým je historie kinematografie, kterou autor pojímá jako moderní poezii, plnou poutavých míst i rafinovaně ukrytých odkazů. Prolog knihy tvoří rozhovor Jonathana Rosenbauma s Godardem, uveřejněný v časopise Trafic v roce 1998. Kniha je vybavena podrobným poznámkovým aparátem, podrobnou filmografií a bibliografií J.-L. Godarda. -- ISBN 80-903678-2-8 (váz.)

GÖSSEL, Gabriel

Fonogram 2 : výlety k počátkům historie záznamu zvuku / Gabriel Gössel. -- 1. vyd. -- Praha : Radioservis, 2006. -- 536 s. : barev. il., portréty, faksim. -- Autor předmluvy Jiří Suchý - Vydáno ve spolupráci s Českým rozhlasem - Bibliografie na s. 534-535 - Druhý svazek populárních dějin záznamu zvuku ve světě i u nás. Kniha, která je vybavena bohatým obrazovým materiálem (např. barevné reprodukce gramofonových etiket, obalů a reklam), vychází z autorova rozhlasového pořadu a jeho pravidelných sloupků v časopise Týdeník Rozhlas. -- ISBN 80-86212-44-0 (váz.)

HOPP, Glenn

Billy Wilder : the cinema of Wit 1906 - 2002 / Glenn Hopp. -- Köln : Taschen, 2003. -- 191 s. : il., faksim., portréty (některé barev.). -- Na obálce podnázev: The complete films - Životopisná chronologie režiséra, filmografie, poznámky na s. 191 - Bibliografie na s. 191 - Výpravná monografie věnovaná životu a především filmové tvorbě amerického režiséra. -- ISBN 3-8228-1595-0 (brož.)

CHATMAN, Seymour

Michelangelo Antonioni : the investigation / Seymour Chatman ; Paul Duncan (Ed.). -- Köln : Taschen, 2004. -- 191 s. : il., faksim., portréty (některé barev.). -- Na obálce podnázev: The complete films - Citáty, životopisná chronologie režiséra, filmografie, poznámky na s. 190-191 - Bibliografie na s. 190 - Výpravná monografie věnovaná životu a především filmové tvorbě italského režiséra. -- ISBN 3-8228-3089-5 (brož.)

INGRAM, Robert

François Truffaut : film author 1932 - 1984 / Robert Ingram ; Paul Duncan (Ed.). -- Köln : Taschen, 2004. -- 192 s. : il., faksim., portréty (většinou barev.). -- Na obálce podnázev: The complete films - Úvod, životopisná chronologie režiséra, filmografie - Bibliografie na s. 192 - Výpravná monografie věnovaná životu a především filmové tvorbě francouzského režiséra. -- ISBN 3-8228-2260-4 (brož.)

JOST, François

Realita/fikce - říše klamu / François Jost ; [z francouzského originálu ... přeložil Ladislav Šerý]. -- 1. vyd. -- Praha : Akademie múzických umění v Praze, 2006. -- 107 s. -- Úvod, poznámky v textu, o autorovi - Bibliografie - Kniha je iniciačním esejem k analýzám filmu, televize a audiovizuálních jevů obecně; probírá problémy krize reprezentace, kterou zakoušíme v rozvinutém televizním a digitálním světě, a klade si otázky: Jak chápat rozmanitý prostor audiovizuace a jak hledat souvislosti mezi jevy žánrově tak vzdálenými jako je zpravodajství, umělecký film a reality show?. -- ISBN 80-7331-056-2 (brož.)

KEESEY, Douglas

Erotic cinema / Douglas Keesey ; Paul Duncan (Ed.). -- Köln : Taschen, 2005. -- 191 s. : il., faksim. (převážně barev.). -- Citáty, chronologie, filmografie - Bibliografie na s. 191 - Výpravná monografie věnovaná fenoménu a žánru erotického filmu. -- ISBN 3-8228-2546-8 (brož.)

KEESEY, Douglas

Paul Verhoeven / Douglas Keesey ; Paul Duncan (Ed.). -- Köln : Taschen, 2005. -- 191 s. : il., faksim. (většinou barev.). -- Životopisná chronologie režiséra, filmografie, poznámky na s. 191 - Bibliografie na s. 190 - Výpravná monografie věnovaná životu a především filmové tvorbě amerického režiséra holandského původu Paula Verhoevena. -- ISBN 3-8228-3101-8 (brož.)

KNAPÍK, Jiří

V zajetí moci : kulturní politika, její systém a aktéři 1948 - 1956 / Jiří Knapík. -- 1. vyd. -- Praha : Nakladatelství Libri, 2006. -- 399 s. -- Úvod, poznámky na s. 198-209 a 335-350, zkratky, o autorovi - Bibliografie na s. 358-372, rejstřík - Kniha o poúnorové kulturní politice opavského

historika Jiřího Knapíka volně navazuje na jeho předchozí syntézu pro období 1948 až 1950, Únor a kultura. V publikaci V zajetí moci líčí proměny ovládnutí české kultury komunistickým režimem až do roku 1956. S pomocí archivního výzkumu a na základě nových pramenů nabízí nové pohledy na zažité interpretace významných událostí v kultuře, přičemž rozkrývá určitou anonymitu systému. -- ISBN 80-7277-316-X (váz.)

KRACAUER, Siegfried

From Caligari to Hitler : a psychological history of the German film : revised and expanded edition / by Siegfried Kracauer ; edited and introduced by Leonardo Quaresima. -- Princeton ; Oxford : Princeton University Press, 2004. -- lii, 348 s. : il. -- Poznámka editora, poznámky v textu - Bibliografie na s. 315-332, rejstřík jmenný a názvový - Další nové vydání zásadního díla k dějinám německého filmu, analyzující období let 1895 až 1940. -- ISBN 0-691-11519-2 (brož.)

KRATOCHVÍL, Radim

Herec Theodor Pištěk [rukopis] : diplomová práce / Radim Kratochvíl ; vedoucí diplomové práce Stanislava Přádná. -- Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2005. -- 146 l. : faksim., il., portréty. -- PC tisk - Bibliografie na s. 111-112 - Diplomová práce věnovaná životnímu osudu a umělecké dráze českého herce a filmového režiséra. Kromě vlastní studie je práce doplněna rozhovory s pamětníky (Theodor Pištěk ml.,

Zita Kabátová, Karel Černý aj.), filmografií a unikátními obrazovými dokumenty. -- (Váz.)

SILVER, Alain

Film noir / Alain Silver & James Ursini ; Paul Duncan (Ed.). -- Köln : Taschen, 2004. -- 191 s. : il., faksim. (některé barev.). -- Chronologie, filmografie, poznámky na s. 191 - Bibliografie na s. 191 - Výpravná monografie věnovaná filmovému žánru film noir. -- ISBN 3-8228-2261-2 (brož.)

TICHÝ, Alois

Kino-operatér : původní kuplet kostymní / napsal Alois Tichý a J. Hrdlička ; hudbu složil J. Novák. -- Praha : Alois Tichý, [1910-1920]. -- [4] s. -- Písníkář a známý komik z počátku 20. století, Alois Tichý, napsal text kupletu „Kino-operatér“, který zhudebnil J. Novák. Kuplet je inspirován počátky kinematografie u nás, vyšel nákladem samotného autora, který k textu nechal otisknout i noty.

WASSER, Frederick

Veni, vidi, video : the Hollywood empire and the VCR / Frederick Wasser. -- 1st ed. -- Austin : University of Texas Press, 2001. -- 245 s., [13] s. obr. příl. -- (Texas film and media studies series). -- Bibliografie na s. [227] - Rejstřík - Jedna z prvních souhrnných prací o historii a současnosti videoprůmyslu. Hollywoodské imperium a VCR. Vývoj, distribuce, nahrávání aj. -- ISBN 0-292-79146-1 (brož.)

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

Monotematické bloky jsou novou strategií, kterou redakce *Illuminace* přijala s nadějí, že tím podpoří koncentrovanější diskusi uvnitř oboru, vytvoří operativní prostředek dialogu s jinými obory a usnadní zapojení zahraničních přispěvatelů. Témata byla vybírána tak, aby korespondovala s aktuálním vývojem filmové historie a teorie ve světě a aby současně umožňovala otevřít specifické domácí otázky (revidovat problémy dějin českého filmu, zabývat se dosud nezpracovanými dokumenty). Zájemcům může redakce poskytnout výběrové bibliografie k jednotlivým tématům.

Každé z uvedených čísel bude mít rezervován dostatek prostoru i pro texty s tématem nijak nesouvisející.

S nabídkami příspěvků (studií, recenzí, glos, rozhovorů) se obraťte na adresu szczepan@phil.muni.cz nebo ivan.klimes@volny.cz. V nabídce stručně popište koncepci textu; u původních studií se předpokládá délka 15–25 normostran.

* * *

POKYNY PRO BIBLIOGRAFICKÉ CITACE

(níže uvedené citace jsou po věcné stránce dílem smyšlené)

monografie

Rudolf S k o p e c, *Dějiny fotografie v obrazech 1890–1945*. Praha : Orbis 1963, s. 492–493.

článek ze sborníku

Patricia H o l l a n d, Sweet it is to scan: personal photographs and popular photography. In: Liz Wells – John Hawkins (eds.), *Photography: A Critical Introduction*. London – New York : Routledge – Blacksmith 2003, s. 117–164.

článek z časopisu

Petra T r n k o v á, Club deutscher Amateurphotographen in Prag a jeho umělecké směřování na počátku 20. století. *Historická fotografie* 3, 2004, č. 1, s. 5–15.

noviny

Tomáš N ě m e č e k, Osm vražd – a co dál. Debata o dětské kriminalitě. *Respekt* 15, 2002, č. 45 (1. 11.), s. 2.

formy opakované citace

T. N ě m e č e k, c. d., s. 3n.

Tamtéž.

T. N ě m e č e k, c. d. (pozn. 3), s. 3nn.

T. N ě m e č e k, Osm vražd..., s. 3.

1 / 2007

Současná česká kinematografie

(uzávěrka 31. prosince 2006)

hostující editorka čísla: Tereza Dvořáková

Současný stav domácí kinematografie je téma, které na první pohled není potřeba v časopise typu *Iluminace* reflektovat, vždyť tuto úlohu plní denní tisk, populární filmové měsíčníky, filmově-kritické časopisy, ale také informační periodika jako *Filmový přehled* a *Filmová ročenka* nebo publikace Českého filmového centra. Rádi bychom se však na českou kinematografii současnosti podívali jiným pohledem, způsobem, který v populárních časopisech, ročenkách a katalozích nenacházíme. Namísto hodnotící perspektivy recenzí a kritik, faktografie statistik a účelovosti propagačních textů se pokusíme shromáždit studie, rozhovory a dokumenty mapující provoz českého průmyslu a filmové kultury v jejich komplexnosti (byť ne úplnosti), včetně opomíjených fenoménů. Základním východiskem tématu je uchopení kinematografie jako vrstevnaté struktury skládající se ze sfér produkce, distribuce, uvádění a recepce a z přidružených oblastí (např. dalších médií spojených s filmem prostřednictvím tzv. horizontální integrace).

Takto pojaté téma současné české kinematografie v sobě skrývá řadu dílčích okruhů, které jsme se pro inspiraci pokusili nastínit v následujících bodech:

- Co je to současný film? Možnosti definice pojmu a metodologické otázky.
- Výroba českých filmů: vztah tradičních a nových technologií, zdroje a struktura financování českého filmu, české filmové producenství, zakázková výroba v České republice.
- Distribuce českého filmu v České republice a v zahraničí, PR a marketing; alternativní modely distribuce „artových“ filmů (filmové kluby, projekty filmové výchovy, festivaly apod.).
- Exploatace a recepce českého filmu: kina v České republice na počátku 21. tisíciletí, návštěvnost a možnosti návratnosti českých filmů; sociologický profil a kulturní praktiky dnešního českého diváka.
- Kinematografie a stát: vývoj vztahu českého státu ke kinematografii v posledních letech, zasazení do historického a mezinárodního kontextu.
- Institucionální zázemí dnešní české kinematografie: vývoj spolkového hnutí a jeho význam pro český film, významné subjekty českého filmového podnikání a jejich vliv a role.
- Legislativní rámec české kinematografie: zákon o kinematografii, zákon o fondu pro kinematografii, jejich novelizace, důsledky uplatňování autorského zákona v praxi, právní normy EU a jejich vliv na český film, legislativně zakotvené podpory českého filmu.
- Dokument, animovaný film, experimentální film, amatérská tvorba: postavení menšinových druhů filmu v české kinematografii.
- Vztah kinematografie a televize, vztah kinematografie a digitálních médií.
- Historické souvislosti současného stavu české kinematografie (v případě, že úzce souvisí s věcným rámcem výše navrhovaných témat).

Filmový divák a jeho (estetický) prožitek

(uzávěrka 28. února 2007)

hostující editor čísla: Vlastimil Zuska

Filmová teorie řadu posledních dekad upozadovala roli diváka navzdory nepříjemně evidentnímu náhledu, že „bez něj to nejde“. Například v sedmdesátých letech ve vlivné teorii kinematografického aparátu (Baudry) je divák pojímán jako homogenní monolit, případně v následujících obdobích pod vlivem aplikací reduktivně chápaného (post)strukturalismu (francouzského) jako funkce filmového textu – narativu. Pociťovaná nedostatečnost takového pojetí diváka a jeho omezená explanační síla vedly nejdále k binaritě – členění diváka a filmového diváctví do dvou „podmnožin“: divák je buď aktivní, nebo pasivní, kritický, nebo spokojený, buď povrchně, rozptýleně sleduje odvíjení filmového narativu, nebo upřeně „zírá“, soustředěně „rozumí“ jeho plynutí i vynořujícím se konfiguracím. Divák se buď hrouží v iluzi, nebo nasadí konfrontační přístup, buď konstruuje, nebo recipuje v rámci osvojených konvencí. Institucionální model, stejně tak jako ideologie filmového diváctví v tomto ohledu základní redukci role diváka nezlepšily. „Invaze“ kognitivismu (kognitivní psychologie a následně kognitivních věd), etnologie či kulturních studií do filmové teorie přinesla řadu konceptů typu kódovaných očekávání, responzních vzorců, předpokladů, inferencí, anticipace, aniž by v zásadě změnila dosavadní chápání filmového diváka. Obdobně historizace diváctví zavádí nosné přístupy a analýzy způsobů prezentace filmového díla, rozšířený pojem intertextuality, která se již neomezuje na jediné médium, a především analýzu recepce. Proklamují-li Allen s Gomerym (*Film History: Theory and Practice*, 1985) čtyři přístupy k dějinám filmu a potažmo i jeho diváctví: ekonomický, technologický, sociální a estetický, lze s nimi jen souhlasit. Příznačně ovšem uvádějí estetický přístup v zásadě jen „do počtu“ a exemplifikují tak převažující postoj většiny filmových teoretiků. Neboli, všichni si uvědomují, že estetická dimenze ve filmu, v recepci filmového díla, hraje určitou roli, a proto ve výčtu potřebných přístupů neschází, ale skutečná analýza filmového diváctví z tohoto hlediska chybí. Výše zmíněná analýza recepce se v nejlepším případě omezuje na aplikaci literární recepční estetiky (Jauss) s konceptem „horizontu očekávání“, která tiše sklouzne zpět k uvedenému pojetí diváka jako funkce textu. Končí-li Janet Staigerová svou studii „Mody recepce“ (česky in: *Nová filmová historie*, 2004) proklamací: „...potřebujeme spíše historickou afektivní a kognitivní epistemologii a estetiku filmu, nežli zjednodušující a v důsledku neuspokojivý binární systém opozic, který se snaží různorodost diváckých zkušeností vměstnat do zjednodušujících kategorií buď/anebo“, jde o větu až dojemnou, když v celé studii kriticky zkoumá právě binární opozice, aby došla k závěru, že cesta vede k jisté sumaci a průsečíkům linií těchto opozic, čímž přístup zkomplikuje, aniž by změnila jeho zásadní nedostatky. Potřebujeme tedy, v duchu jejího závěru, afektivní či kognitivní estetiku vedle epistemologie? Ve zkoumání modů recepce se objevují uvedené opozice (rozptýlená vs. soustředěná pozornost, kognitivní přístup vs. oběť narativně vytvářené iluze aj.), ale nikde nenarazíme, vyjma zmíněných enumerací, na estetický způsob vnímání, přesněji recipování filmového díla. Filmová teorie přitom, jak vidno, pociťuje potřebu jisté syntézy separovaných, a proto neuspokojivých analýz (sociologické, ideologické, genderové, psychoanalytické, kognitivní a dalších) diváckého prožitku a lze očekávat, že koncept estetického prožitku se svým inherentně syntetickým charakterem by mohl této potřebě vyjít vstříc. Při záměně či podřazení estetického pod kognitivní (které Staigerová, ale nejen ona, prakticky implikuje) pak hrozí, že každý film se změní v dokument a to ještě dokument, vnímaný v modu „badatelského čtení“, v případě „hraného“ filmu

pak půjde o dokument, reportáž z fikčního světa. Dosavadní přístup k filmovému diváctví tak postupuje spíše cestou logiky, od jednotlivostí, od primárních analýz k syntézám (aniž by k nim dospěl). Estetický prožitek ovšem směřuje opačně, od celku k částem, od „Gestaltu“ k detailům, a není proto tak překvapivé, že se uplatňovaným metodám ztrácí z dohledu nebo se rozpouští. Při uvažování o filmu a prožitku filmového diváka z estetické perspektivy se pak i letité problémy filmové teorie typu paradoxu fikce obecněji nebo paradoxu „junk fiction“ konkrétněji, emocí ve fikčních světech, otázky identifikace (s kamerou, s postavou, se vzorcem chování, se skupinou, myšlenkou, představou, emocí), empatie, soucítění či zásadní role imaginace v konstituci filmového díla – estetického objektu mohou ukázat v novém světle.

Rádi bychom se tedy pokusili tuto situaci mírně změnit, a proto vítáme příspěvky na naznačené téma nebo takové, které jsou otevřené k možným extenzím v uvedených (i neuvedených) směrech zkoumání.

Výběrová literatura k tématu:

Noël Carroll, Jinhee Choi (eds.), *Philosophy of Film and Motion Pictures*. Oxford: Blackwell 2006.

Eva M. Dadlez, *What's Hecuba to Him? Fictional Events and Actual Emotions*. University Park: Pennsylvania State University Press 1997.

Carolyn Bailey Gill (ed.), *Time and the Image*. Manchester University Press 2000.

Torben Grodal, *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford: Clarendon Press 1997.

Uriah Kriegel – Kenneth Williford (eds.), *Self-Representational Approaches to Consciousness*. Cambridge: MIT Press 2006.

Judith Mayne, *Cinema and Spectatorship*. London: Routledge 1993.

Alex Neill, "Empathy and (Film) Fiction." In: David Bordwell – Noël Carroll (eds.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press 1996, s. 175–194.

James Phillips – James Morley (eds.), *Imaginace a její patologie*. Praha: Triton 2006.

Robert L. Solso, *The Psychology of Art and the Evolution of the Conscious Brain*. Cambridge: MIT Press 2003.

Richard Wollheim, "Imagination and Identification." In: Týž, *On Art and the Mind*. Cambridge: Harvard University Press 1974, s. 54–83.

Na DVD nosičích jsme vydali tyto filmy

- | | | |
|---|---|---|
| 1. Limonádový Joe
aneb Koňská opera | 34. Katakomy | 63. Babička |
| 2. Byl jednou jeden král... | 35. Jánošík | 64. Divka v modrém + Turbina |
| 3. Starci na chmelu | 36. Černý Petr | 65. Nejlepší člověk |
| 4. Pyšná princezna | 37. Lelíček ve službách
Sherlocka Holmesa | 66. Ryba na suchu |
| 5. Hrátky s čertem | 38. Až přijde kocour +
Sest otáček pro Jana Wericha | 67. Černý prapor |
| 6. Princezna se zlatou hvězdou | 39. Honzikova cesta | 68. Ať žije nebožtík |
| 7. Dobrý voják Švejk | 40. C. a k. polní maršálek +
Tři muži na silnici | 69. Muži v offsidu +
Načeradec, král kibiců |
| 8. Poslušné hlásmi | 41. Hrdinný kapitán Korkorán | 70. Král komiků |
| 9. Eva tropí hlouposti | 42. Bylo nás deset | 71. On a jeho sestra |
| 10. Obušku, z pytle ven! | 43. Kam čert nemůže | 72. Revizor + Dvanáct křesel |
| 11. Afrika 1. a 2. díl +
Z Argentiny do Mexika | 44. Dědeček automobil +
Daleká cesta | 73. Nebe a dudy |
| 12. Ducháček to zařídí | 45. Mravnost nade vše | 74. Život je pes + Panenství |
| 13. U pokladny stál... | 46. Funebrák + Muž v povětří | 75. Provdám svou ženu |
| 14. Anton Špelec, Ostrostřelec
+ Hrdina jedné noci | 47. Pytláková schovanka aneb
Slechetný milionář | 76. Ulice zpívá |
| 15. Král Šumavy | 48. Čech panen kutnohorských | 77. Z českých mlýnů |
| 16. Jan Hus | 49. Ikarie XB 1 | 78. Nezbedný bakalář |
| 17. Jan Žižka | 50. Konkurs + Démanty noci | 79. Tetička + Vyšší princip |
| 18. Proti všem | 51. To neznáte Hadimršku | 80. Erotikon |
| 19. Kristian | 52. Zlaté dno | 81. Nikdo nic neví |
| 20. Dovolená s Andělem | 53. U snědeného krámu | 82. Těžký život dobrodruha +
Advokát chudých |
| 21. Anděl na horách | 54. Hotel Modrá hvězda | |
| 22. Cesta do hlubin
študákovy duše | 55. Čapkovy povídky +
Haškovy povídky
ze starého mocnářství | |
| 23. Ulopená hranice | 56. Nezlombe dědečka | |
| 24. Néma barikáda | 57. Slepice a kostelník | |
| 25. Tanková brigáda | 58. Počestné paní pardubické | |
| 26. Valentin Dobrotivý + Parohy | 59. Jedenáctě přikázání | |
| 27. Tři vejce do skla | 60. Prstýnek +
Morálka paní Dušské | |
| 28. Roztomilý člověk | 61. Pobočník Jeho Výsosti | |
| 29. Přednosta stanice | 62. Zaostřit prosím! | |
| 30. Když Burian prášil | | |
| 31. Poslední mohykán | | |
| 32. Škola základ života | | |
| 33. Hostinec „U kamenného stolu“ | | |



DOKUMENTY

Strašidelné jamky světového golfu
Montyho škola golfu
Historie golfu 1. a 2. díl
Extrémní trucky
Nejlepší automobily století
Nejlepší vozy F1
Svět rychlých člunů
Nejrychlejší auta světa
Nejslavnější rally auta na světě

ANIMOVANÉ POHÁDKY

V říši víl a skřítků
Zasněžené pohádky
Veselé vánoce
Svět Petra Králíčka a jeho přátel I.
Svět Petra Králíčka a jeho přátel II.
Svět Petra Králíčka a jeho přátel III.
Měda Pusinka
Rolničky, rolničky

ZLATÝ FOND SPECIÁL I.

Výběr oblíbených scén 1. díl

ZLATÝ FOND SPECIÁL II.

Výběr oblíbených scén 2. díl

**magazín
s DVD
ZA SUPER CENU
199 Kč**

Každý měsíc je k dostání na novinových
stáncích magazín ZLATÝ FOND s filmem
na DVD nosiči za skvělou cenu 199 Kč.

VYDÁVA
FILMEXPORT PRAHA s.r.o.
Kaplická 14, 140 00 Praha 4,
tel. a fax: +420 261 213 664
e-mail: video@filmexport.cz
www.filmexport.cz

MAGAZINY OBSAHUJÍ
zajímavé články
(NFA, Pavla Taussiga),
plakát o velikosti A3,
žaketku (obal) DVD,
kupon na slevu 100 Kč,
krizovku o DVD nosiči
a jejich nedilnou
součástí je DVD disk

KAŽDÉ DVD
OBSAHUJE
slovo historika,
fotografie,
biografie a filmografie,
soudobou dokumentaci,
titulky anglické a české pro neslyšící



Filmy na VHS nosičích ze ZLATÉHO FONDU ČESKÉ KINEMATOGRAFIE

1. 105% alibi
2. Advokátka Věra
3. Afrika I.
4. Afrika II.
5. Alena
6. Anděl na horách
7. Anton Spelec, ostrostřelec
8. Ať žije nebožtík
9. Až přijde kocour
10. Barbora Hlavsová
11. Bomba
12. Byl jednou jeden král...
13. Bylo nás deset
14. C. a k. polní maršálek
15. Cech paní kutnohorských
16. Cesta do hlubin študákovy duše
17. Cirkus bude!
18. Čapkovy povídky
19. Černý Petr
20. Červená ještěrka
21. Dalibor
22. Dařbuján a Pandrhola
23. Dědeček automobil
24. Děvčata, neďte se!
25. Divá Bára
26. Divka v modrém
27. Divočerný klobouk
28. Dnes naposled
29. Dnes neordinuji
30. Dobrodružství na Zlaté zátoce
31. Dobrý voják Švejk
32. Dovolena s Andělem
33. Ducháček to zařídí
34. Dva z onoho světa
35. Dvanáct křesel
36. Dáblova past
37. Eva tropí hlouposti
38. Extase
39. Filosofská historie
40. Florenc 13:30
41. Funebrák
42. Haškovy povídky ze st. mocnářství
43. Hej rup!
44. Holubice
45. Honzíkova cesta
46. Hostinec „U kamenného stolu“
47. Hotel Modrá hvězda
48. Hrátky s čertem
49. Hrdina jedné noci
50. Hrdinný kapitán Korkorán
51. Hudba z Marsu
52. Hvězda jede na jih
53. Ideál septimy
54. Jan Cimbura
55. Jan Hus
56. Jan Roháč z Dubé
57. Jan Zizka
58. Jánošík
59. Jedenácté přikázání
60. Jsem děvče s čertem v těle
61. Kam čert nemůže
62. Kantor Ideál
63. Karel a já
64. Kasáři
65. Katakomby
66. Každá koruna dobrá
67. Když Burián prášil
68. Klapzubova jedenáctka
69. Kluci na fece
70. Kohout plaší smrt
71. Konkurs
72. Krakati
73. Král komiků
74. Král Králů
75. Král Šumavy
76. Kristian
77. Kuřata na cestách
78. Labakan

79. Legenda o lásce
80. Lelíček ve službách Sherlocka Holmesa
81. Limonádový Joe aneb Koňská opera
82. Malý Bobeš
83. Malý Bobeš ve městě
84. Maskovaná milénka
85. Mezi námi zloději
86. Měsíc nad řekou
87. Městečko na dlani
88. Minulost Jany Kosinové
89. Modrý závoj
90. Mravnost nade vše
91. Muž v povětrí
92. Muž z prvního století
93. Muži nestárnou
94. Muži v ofsidu
95. Načeradec, král kibiců
96. Naši furianti
97. Nebe a dudy
98. Nejlepší člověk
99. Nevíte o bytě?
100. Nezbedný bakalář
101. Němá barikáda
102. Noční motýl
103. Oubuška, z pytle ven!
104. On a jeho sestra
105. Otec Kondelík a ženich Vejvara
106. Paklić
107. Pancho se žení
108. Pantáta Bezoušek
109. Parohy
110. Past
111. Pelikán má alibi
112. Peníze nebo život
113. Plavecký mariáš
114. Pobočník Jeho Výsosti
115. Podobizna
116. Pohádka máje
117. Polibek ze stadionu
118. Poslední mohykán
119. Poslušně hlásím
120. Práce
121. Právě začínáme
122. Princezna ze zlatou hvězdou
123. Proti všem
124. Provádám svou ženu
125. Prstýnek
126. Přednosta stanice
127. Přítelkyně pana ministra
128. Psohlavci
129. Pudr a benzin
130. Punta a čtyřlístek
131. Pyšná princezna
132. Pytláková schovanka aneb Šlechtný milionář
133. Revizor
134. Rodinné trampoty oficiála Tršky
135. Rostomilý člověk
136. Ryba na suchu
137. Reka čaruje
138. Sirena
139. Slepice a kostelník
140. Smrt si říká Engelchen
141. Smrt v sedle
142. Spaníla jízda
143. Starci na chmelu
144. Strakonický dudák
145. Stříbrný vitr
146. Svět patří nám
147. Škola základu života
148. Šťastnou cestu
149. Tajemství krve



150. Tanková brigáda
151. Táto, sežeň štěně!
152. Tetička
153. Těžký život dobrodruha
154. To byl český muzikant
155. To neznáte Hadimřsku
156. Tři chlapi v chalupě
157. Tři přání
158. Tři vejce do skla
159. Třináctý revír
160. Tyden v tichém domě
161. U nás v Kocourkově
162. U nás v Mechově
163. U pokladny stál...
164. U snědeného krámu
165. Ulice zplývá
166. Uloupená hranice
167. Valentin Dobrotivý
168. Velbloud uchem jehly
169. Ves v pohraničí
170. Vyšší princip
171. Vzorný kinematograf Haška Jaroslava
172. Z Argentiny do Mexika
173. Z českých mýlů
174. Z mého života
175. Zastřít, prosím!
176. Zlaté dno
177. Ztracenci
178. Život je krásný
179. Život je pes



**FILMEXPORT
PRAHA s.r.o.**
Kaplická 14
140 00 Praha 4
tel. a fax:
+420 261 213 664
e-mail:
video@filmexport.cz
www.filmexport.cz

ILUMINACE

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

Redakce / Editorial board:
IVAN KLIMEŠ
VÁCLAV KOFRON
PETR SZCZEPANIK
(Šéfredaktor / Editor-in-chief)

Okruh Iluminace / Circle of Iluminace:
HELENA BENDOVÁ
MICHAL BREGANT
MÁRIA FERENČUHOVÁ
PETRA HANÁKOVÁ
MARTIN KAŇUCH
MIROSLAV MARCELLI
PETR MAREŠ, PETR MÁLEK
PETER MICHALOVIČ
MIROSLAV PETŘÍČEK
LUBOŠ PTÁČEK, PAVEL SKOPAL
KAREL THEIN, VLASTIMIL ZUSKA

Grafická úprava / Graphic layout:
Ivan Exner

Tajemnice redakce / Editorial assistant:
Ivana Lukešová

Adresa redakce / Address:
Národní filmový archiv
oddělení teorie a dějin filmu
Bartolomějská 11
110 01 Praha 1
tel. ++420/2/2423 1988
fax ++420/2/2423 1948

Vydává: NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
Malešická 12, 130 00 Praha 3
tel. 271 770 509, fax 271 770 501

Sazba: FORMICA – Alena Tejnická
Tisk: Marten, s. r. o.
Rukopis byl odevzdán do výroby v září 2006

Podávání novinových zásilek povoleno
Ředitelstvím poštovní přepravy Praha
č. j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992

Podávání novinových zásilek povoleno
Českou poštou, s. p., OZSeč Ústí nad Labem,
dne 26. 1. 1998, j. zn. P – 324/98

Vychází 4x ročně. Cena jednoho čísla 60,- Kč
Cena tohoto čísla s příloženým DVD 150,- Kč
MK ČR E 55255; MIČ 47285

Předplatné zajišťuje /
Subscription information

Roční předplatné pro tuzemsko
180,- Kč + 40,- Kč poštovné

Adresa / Address:
A.L.L. Production, s. r. o.
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1
tel. ++420/2/340 928 51
++420/2/340 928 30
fax ++420/2/340 928 13
e-mail: allpro@mbox.vol.cz
http: www.allpro.cz

ISSN 0862-397X

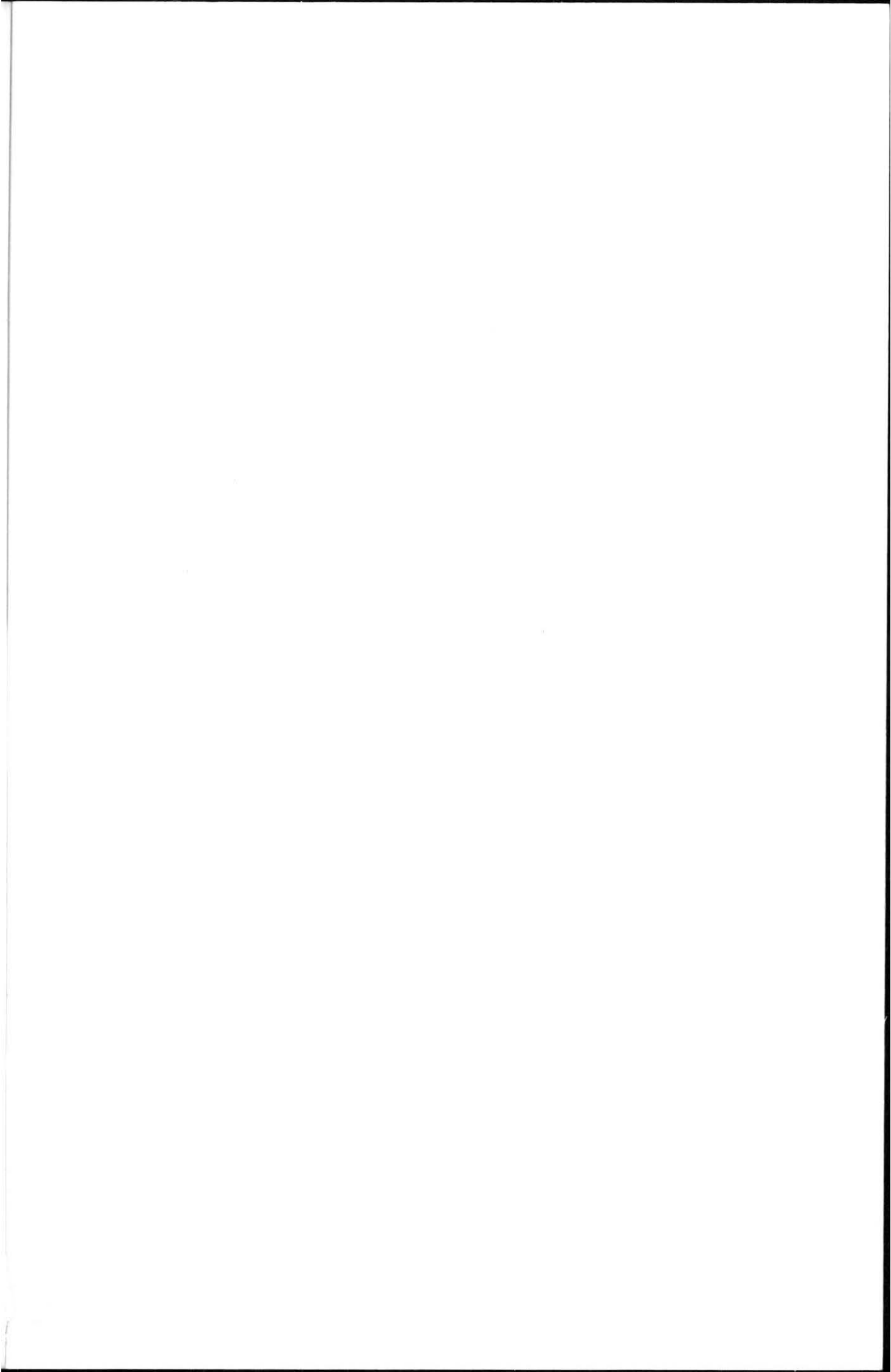
Annual subscription for Europe
Institutional: US\$ 46,- / € 49,- *Individual: US\$ 32,- / € 34,-*

Annual subscription for other countries
Institutional: US\$ 68,- *Individual: US\$ 44,-*

Iluminace is published four times a year
Prices include postage

Na obálce:

Záběr z filmu Všudybylovo dobrodružství
(IRE-film, 1936)



35029/2000/3



10099016 Národní filmový archiv

ILUMINACE

Podobně jako většině 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. Vyzdvížení 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, chled do podstaty věcí, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prozření zachvacuje celou bytost vidoucího, jež se hrouží v bezbřehý oceán veškerenstva.

Světlo je katem stínů, 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 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 potencia světelné síly – iluminace.