

Edice a materiály

ČESKOSLOVENSKÝ FILM V BENÁTKÁCH

1.

Fabrizio S a r a z a n i, *Filmoví básníci.*

Intelektuálové filmového umění pokládají Gustava Machatého za jednoho z nejrafinovanějších moderních režisérů. Proslavil se filmem *Extase*, který měl velký úspěch na benátském bienále v srpnu 1934. Tento avantgardní film sklídl velké uznání od celé mezinárodní kritiky, ale zůstal omezen na velmi úzký okruh diváků, protože narazil na cenzuru nejen v Evropě, ale i v Americe. Nicméně zákaz promítání *Extase* nezabránil umělci v další úspěšné práci – právě v těchto dnech Machatý uvádí v Praze svůj poslední film, nazvaný *Nokturno*. Český tisk se shoduje v názoru, že se jedná o film pozoruhodný.

Umění Machatého

Umění Gustava Machatého je zcela originální a ničím neovlivněné, sleduje lineární zákon jasnosti, duševní pochody postav jsou vyjadřovány ne dialogem, ale obrazem. Jde o čistě filmové umění, postavy *Extase* prožívají svoje role ve vztahu s přírodou, vyjadřují se němými, výraznými gesty, a ne slovy. V tom tkví také tajemství jeho úspěchu.

Příběh *Extase* i nového *Nokturna* je téměř banální. Machatý však dokázal převést tento prostý námět do filmové poezie, která realistická fakta často konvenčních událostí zasazuje do úžasných obrazů a do velmi originálních záběrů. Vytváří tak vlastní komentář k ději a zkrášluje drama postav. *Extase* není v žádném případě pornografický film, je to pouze tísnivé, melancholií a smyslností prostoupené dílo...

Převážná část děje *Extase* se odehrává v otevřeném prostoru, na polích, v údolích, na horách, přesto však atmosféra, v níž se postavy pohybují, je dusivá, poznamenaná žízň po svobodě, která se neslučuje s denními povinnostmi...

Umění *Extase* spočívá v kompozici detailů, především těch, které popisují drama soužití Evy a jejího manžela pomocí pečlivě připravených záběrů... Evina láska se podobá nespoutané přírodě, v níž se pohybuje...

Ve filmu *Nokturno* se Machatý odklonil od ne vždy vydařené symboliky *Extase*... Námět tohoto filmu se podobá námětu *Extase*, režisér nicméně dokázal přeměnit značně obehnané situace do originálního uměleckého tvaru. Machatý má mnoho následovníků, jedním z nich je režisér Rovenský s filmem *Řeka*. Rovenský tvoří ve stylu Machatého,

oproštuje svůj styl od jakýchkoli náznaků realismu. Napodobení Machatého lze vysledovat ve způsobu uvádění scény a v herecké akci, která je téměř bez dialogu... Popis krajiny je překrásně čistý a jasný, krajina není pouhou kulisou, ale živým aktérem, zasahujícím do děje...

Umění Machatého i Rovenského nemůže být zatím snadno dostupné širokému publiku, je to avantgardní umění, které divák nepřijímá snadno, protože je přivyklý konvenčním formám představení. Podobné pokusy byly vždy přijímány velmi chladně, i když se jednalo o vznešená a morálně posvěcená témata. Holandský film Gerarda Ruttena *Mrtvá voda* byl v Benátkách přijat vyloženě nepřátelsky, doprovázen dokonce pískáním a překřikováním. Přitom se jedná o film, který se především ve scénách ze života rybářů snaží o neotřelý a nový výraz vyprávění.

Filmoví básníci

Básníci nemívají okamžitou odezvu na svá díla. Machatý, Rovenský, Rutten a naposled Flaherty zůstávají stranou zájmu širokého publika. Také divadelní avantgarda se potýká s tímto problémem, film se však musí utkat s publikem početnějším a méně připraveným, než jsou návštěvníci divadel. Boj zde trvá déle. Umělecká experimentace v tomto žánru však dokazuje budoucí možnosti filmu. Jedinou vadou, která se ve filmech Machatého vyskytuje, je nejasná symbolika, která občas zpomaluje děj; Rovenský v *Řece* se přes mírné napodobení tomuto nebezpečí vyhnul, a tak jeho dílo *Řeka* vyznívá svěže a nenuceněji než díla jeho mistra.

Oba dva vytvořili jako první na filmovém plátně filmové básně a psychologické studie. Doufejme, že Machatý najde příště nějaký originální a morální námět, kde by mohl uplatnit svou fantazii a svěží umění filmového básníka.

„Spettacolo“ 1, 1935, č. 4.

2.

Gustav Machatý, *Úroveň italského filmu.*

V Itálii byl jsem již několikrát, ale vždy jen jako turista, v místech kde se obvykle turisté zdržují, to jest na benátském Lidu. Tehdy ještě benátské bienále neexistovalo a Itálie byla pro mne čímsi obdobným, čím je dělníkovi sobotní odpoledne: obdobím absolutního odpočinku, kdy se člověk může koupat, číst zamilovanou knihu a hlavně nemyslet na neodkladnou práci. Moje znalosti italštiny byly tak hluboké, že jsem si mohl hrdě a kdykoli objednat „espresso“.

Náhodou jsem zhlédl jakýsi italský film. Byl to první mluvený film, který jsem v životě viděl. Překvapila mne výborná kvalita zvuku, ale neporozuměl jsem vůbec příběhu: na scéně se objevovaly a mizely postavy, a já nebyl schopen rozlišit soky v milostné zápletce, natolik si byli podobní. Tato nejistota trvala až do konce filmu.

Dnes znám trochu víc jazyk a mám o Italech a jejich filmu trochu jinou představu.

Jako elegantní cizinka, která cestuje po Itálii a zajímá se v Benátkách o krajky a poblíž Coma o hedvábí v touze zakoupit si originály, stejně tak já, když jsem přijel do Itálie natáčet, jsem prahl po všem, co mi mohlo přiblížit stav italské kinematografie. A dnes mohu říci, že italský film je na velmi vysoké úrovni.

Cizinec, který viděl mnoho filmů odevšud, rozpozná tento fakt lépe než domorodec, který je často nespravedlivě a lehkově zaujat vůči vlastní produkci, přesně podle úsloví *nemo propheta in patria*, což pro film platí ještě více než pro jiné obory.

Tím nechci říci, že by všechny filmy natočené v Itálii byly skvělé, to by nebylo možné (přestože většina italské produkce je na obecně dobré úrovni), protože velká filmová díla nepadají z nebe jako meteory, ale rodí se pomalu z půdy dlouho a těžce obdělávané.

To je jedno z tajemství americké filmové produkce: v Americe se celý jeden svět zabývá pouze produkcí filmů. A uvařit dobrou polévku, když máte skvělé suroviny, není problém. Američtí kuchaři mají vše, co potřebují, a do hrnce mohou dát to nejlepší, od čerstvého masa po vybranou zeleninu. Pracují zapáleně a s nejlepšími prostředky, přičemž jim pomáhají specializovaní odborníci. Jak to, že mají tolik materiálu, a my ne? Ohromný trh jim totiž umožňuje získat z filmů úžasné částky, které pokryjí všechny výdaje. Považte jen, jak je v porovnání s tím italský trh malý, a jen tak můžete posoudit platnost kritérií, která řídí a směřují italskou filmovou produkci.

Když země jako Itálie dokáže ročně vyrobit tři filmy na špičkové úrovni, znamená to, že je to země na obrovské úrovni: žádat víc by bylo nespravedlivé.

Od té doby, co jsem v Itálii, jsem však zjistil, že za poslední rok se zde vyskytlo pět skvělých filmů. A to nejsou filmy vzniklé náhodou, to mohu tvrdit s absolutní jistotou, jsou naopak výsledkem vysoké úrovně, které ve filmové produkci Itálie dosáhla. Vládce americké produkce Will Hays by si k takovému výsledku blahopřál. V Itálii hraje vedoucí a orientační úlohu stát a státu je tudíž třeba blahopřát.

„Lo Schermo“ 1, 1935, č. 5.

3.

Batalion.

Film v duchu ruské literární tradice, přiléhavě ilustrující v podstatě slovanskou psychologii, i když se tu a tam objeví téměř středomořské ozvuky. Kdybychom chtěli vysledovat všechny kořeny a různé vlivy, které stály u zrodu tohoto díla, zašli bychom příliš daleko. Postačí, řekneme-li, že toto dílo je obzvláště cenné pro svou lidskou hloubku, pro atmosféru podanou se vzácnou výrazovou silou a se schopností působivé syntézy. Volba záběhů, rozvíjení děje čistými a prudkými dojmy i občasné rozměňování v některých popisných výjevech dodávají příběhu téměř impresionistický charakter. Výkony všech herců jsou výtečné. Zvlášť pozoruhodná je kamera, která našla perfektně odpovídající polohu a pojednává prostředí ve zdařilých měkce pastelových tónech a neurčitých, lomených barvách.

„Bianco e nero“ 1, 1937, č. 9.

4.

Renato Poggoli, *Přehled české kinematografie*.

Přestože první kinematografické pokusy se objevují v Československu hned při zrodu němému filmu, z různých a podstatných důvodů byly první významnější filmy natočeny až po získání národní samostatnosti.

První drobné a ojedinělé vlaštovky mladičkého filmového umění buď zapadly, nebo obohacovaly cizí průmysl, umění a hlavně fotografickou techniku až do doby, než byla země samostatná, ale i potom tato emigrace pokračovala v širokém měřítku. Jen málokdo ví, že slavní filmaři jako Heller, Stallich a Vích, kteří pracují po celé Evropě a také v Římě, jsou Češi; ke stejnému národu patří režisér Lamač, specializovaný na vídeňskou komedii, a dvě hvězdy jako Anny Ondráková a Lída Baarová, které my známe pouze z německých filmů. Tento export nebyl ovšem známkou síly, ale slabosti: je všeobecně známo, že železný zákon velké školy a velkého průmyslu diktuje vývoz vlastních filmů, zatímco dovoz se omezuje nanejvýš na cizí umělce a herce. Neustálý odliv krve české kinematografie byl důkazem, že jí chybělo životaschopné tvůrčí centrum. Téměř neměnným pravidlem se stal fakt, že kinematografie malých národů, kde se hovoří jazykem známým pouhé desítky milionů lidí a mimo hranice nepoužívaným, dosáhly třeba i úspěchů v němém filmu, ale s příchodem zvuku se propadly do neznáma. Jako jediný na světě dokázal český film s úspěchem zužitkovat síly a zkušenosti divadelního umění, aniž tím podstatně narušil estetickou čistotu filmového umění.

Toto skoro zázračné naroubování se podařilo z následujících důvodů: prvním z nich je zcela výjimečná umělecká a technická kvalita poválečného českého divadla, které z avantgardních a novátorských tendencí vytvořilo celou divadelní školu. Ta se sice zrodila na zeměpisné a duchovní křižovatce mezi ruským a německým divadlem, ale vypracovala si vlastní původní styl a tvář. Druhým důvodem je velmi silně vyvinuté estetické cítění a kritická pozornost kulturní elity ke všem uměleckým formám podívané, proto se zde hned od počátků objevují zasvěcené teoretické práce a množství specializovaných publikací. Další důvod, který stojí v pozadí úspěchů české kinematografie, je čistě praktický a technický: pro české producenty není těžké vypořádat se s mizivým rozšířením jazyka za hranicemi, protože přirozená dvojjazyčnost, vyplývající ze vzdělání a inteligence herců, umožňuje okamžité dabování každého filmu do německé verze. Toho lze dosáhnout také díky skvělým ateliérům A-B, postaveným před pěti lety na barrandovském vrchu na okraji Prahy, na něž se pro jejich dobrou organizaci a ekonomické podmínky obracejí mnozí cizí producenti: málokdo ví, že špatný, ale úspěšný film *Volha v plamenech* francouzsko-ruského režiséra Turžanského, s převážně francouzskými herci, byl natočen v barrandovských ateliérech. Ostatně s výjimkou Machatého je téměř celá česká filmová výroba spjata se založením a činností tohoto velkého průmyslového a uměleckého centra; nicméně až benátské bienále, se svým publikem a kritikou, dalo této kinematografii oficiální stvrzení tím, že dokázalo mezi produkcí z celého světa vybrat a ocenit filmy jako *Extase*, *Řeka*, *Jánošík* a *Po horách po dolách*.

Češi se naučili filmovému umění od Němců a Rusů. Z německého filmu se naučili smyslu pro masivní a pomalý sled událostí, pro expresionistickou a fantaskní deformaci sku-

tečnosti, pro vyhocení citů a forem; od Rusů převzali široký a epický smysl pro přírodu a pro věčné spojení člověka s faunou a flórou, jakož i tendenční náklonnost k bytostem utlačeným a revoltujícím. Z čistě technického a formálního hlediska je Němci nakazili kultem realistických až ošklivých detailů, které jsou pojímány materialisticky i metafyzicky jako autentické *tranches de vie*; Rusové jim vštípili vášeň pro lyrický a zpěvný vyprávěcí styl, pro rozmáchlá pozadí, přerušovanou perspektivu, pro nezaostřené a zamlžené záběry.

Češi však vnesli do kinematografie mnoho vlastních prvků, především neobyčejné porozumění lidové duši, prostému a primitivnímu umění vesničanů a horalů, jejich elementárním, básnickým a divokým vášním. Tento fakt vyplývá ze skutečnosti, že Čechy se staly průmyslovou zemí teprve před padesáti lety a Morava se Slovenskem jsou ještě z velké části zemědělskými a provinčními civilizacemi. Náměty jejich nejlepších filmů vycházejí téměř vždy z literární předlohy, jako je tomu v případě *Jánošíka*, postavy z tragického dramatu Jiřího Mahena; jedná se o směs historie a legendy, která byla básnicky zpracovaná už v minulém století; stejně tak *Maryša* pochází z temně vášnivého dramatu bratří Mrštíků.

Maryša a *Jánošík* patří bezpochyby k nejlepším českým filmům, vycházejícím z života a fantazie lidu, pojí se k nim ještě *Zem spieva*, z něhož byla na benátském bienále promítnuta jedna část s názvem *Po horách po dolách*.

Jánošík je přes leckterou chybu neobyčejně hlubokým a životaschopným dílem, neboť dokázal přetavit všechny skladebné prvky do atmosféry čiré a nefalšované poezie... Toto dílo prokázalo režisérovu schopnost pracovat „na všechny způsoby“ (Frič pochází z komediálního žánru, z jeho méně vulgárních, zato vtipnějších forem), a to i výběrem tvárného a aktivního prvku: oba hlavní herci Palo Bielik a Zlata Hajdúková obohatili film o slavnostní a archaický výraz a přispěli k úspěchu filmu mimořádně inteligentním interpretačním uměním.

Styl *Maryši* je filmově i básnicky méně čistý, základní prvky tohoto filmu jsou spíše rázu psychologického a dramatického. Předloha, podle níž je film napsán, je předválečný román, na němž je patrný vliv Ostrovského *Bouře*: také zde čistá a prostá duše bojuje s chmurným a přízemním prostředím a pokus o vymanění se a o odpor končí fatálně katastrofou. Zásluhou režiséra Rovenského je, že na sebe vzal důsledně rizika filmového přepisu problému, jehož řešení je na výsost literární, a vyřešil ho skvěle, přeměnil travičskou epizodu ne v sopečný výbuch potlačených sil podvědomí, ale v magické čarování, jako by hrdinka sama byla obětí toho, co lidová moudrost nazývá uhranutím. Tento vzácný *tour de force* byl možný také díky úžasné herecké práci hlavní představitelky, herečky Národního divadla Jiřiny Štěpničkové. V celku však film nedosahuje úrovně *Jánošíka*, snad s výjimkou úvodní scény mše: ostatní epizody venkovského života nevytvářejí pozadí, které by evokovalo venkovské prostředí, jsou to spíše obrazy samy o sobě, malebně i mimicky přetížená intermezza.

Zem spieva je jiného druhu: film je také epický, ale jedná se o epiku přírodní a mytickou (...), pravými aktéry jsou zde zemědělství a pastevectví a zákonité a pozvolné střídání ročních období. Herec a režisér filmu etnograf Plicka byl Fričovým technickým poradcem při filmu *Jánošík* a i zde prokázal schopnost převést bez nejmenší stopy popisnosti vědu do poezie. Tento film je výsledkem dlouholeté práce a dlouholetého pobytu na Slovensku:

sami dobře víme, kolik času uběhne od počáteční myšlenky a prvních zárodečných realizací k dokončení díla. Obrovské náklady na takto koncipovaný film bez komerčního využití byly pokryty částečně jednou významnou slovenskou kulturní institucí a velkorysostí bývalého prezidenta Masaryka. Film je vlastně sledem obrovského množství filmového materiálu, který osobně vybíral autor – jinak tomu bylov případě Ejzenštejna a jeho *Bouře nad Mexikem*. Plickovi je cizí až tropický erotismus americké Ejzenštejnovy vize, i hluboký symbolismus, který dovedl Flahertyho až k znázornění boje člověka s přírodou na jedné rodině. Představivost českého režiséra, stejně tak jako u Dovženka, je prodchnuta mohutným smyslem pro choreografii a chorálnost, které dodávají jednotlivým životům smysl propojení a souznění. Hudba k filmu je dílem slavného skladatele Škvora, který použil méně známé lidové melodie, a zdůrazniv jejich melodický i rytmický ráz, zpracoval hudební doprovod do živé a vyrovnané podoby.

V pravém slova smyslu pohanská je naopak inspirace i fantazie Gustava Machatého, režiséra známého i u nás, který svým dílem může ilustrovat už před Fričem, Plickou a Rovenským vývoj české kinematografie. Přesto že se zde budeme zabývat jeho posledními filmy, nemůžeme přejít mlčky předcházející díla tohoto umělce, jehož lze považovat za vůdčí osobnost české školy. Od samých počátků byl Machatý přitahován tématy, v nichž převládal vroucí erotismus a poblouznění smyslů. Umělecky se formoval na příkladech německého expresionismu a na wedekindovských tématech „procitání jara“ a „ducha země“, tímto směrem se ubíraly jeho první pokusy: v *Erotikonu* a v jeho verzi *Kreutzerovy sonáty* přechází dionýsovská exaltace v morbidní tanec nebo spíše v dáblský rej jako při sněmu čarodějnic či při Valpuržině noci. I krása ženského těla nebo tváře vyzní v tomto chmurně přeludném pojetí jako symbol padlého anděla, který tolik milovali satansky orientovaní dekadenti. Přes neobyčejnou vynalézavost, kterou Machatý v těchto filmech prokázal, by jeho jméno bylo asi spojováno pouze se skandalistickou průměrností, nebýt díla jako je *Extase*. Na příhodě běžné ženy, symbolicky pojmenované Eva, a úžasně zahrané hvězdou němého filmu Hedou Kieslerovou, nám předvedl neobyčejné dílo, které se vyrovná *Milenci lady Chatterleyové*. V posledních filmech jako *Nokturno* a *Baletky*, které vytvořil v našich ateliérech, se Machatý snažil vnést do svého světa útěšný prvek očišťujícího mateřství a panenské nevinnosti, dokázal však jenom, jak jsou jeho horečnaté a bujné představivosti tyto motivy cizí. Tohoto splnutí motivů, toto jak by řekl William Blake, neslučitelné spojení „výrazu zkušenosti“ a „výrazu nevinnosti“ se zato s obdivuhodným výsledkem podařilo režisérovi Rovenskému ve filmu *Řeka*, který pod šťastně zvoleným názvem *Mladá láska* získal vedle *Extase* nejceněnější vavříny pro českou kinematografii na benátském bienále.

(...) Největší zásluhou filmu je, že povyšuje původní epizodu, která zpočátku vypadá jako skautské dobrodružství, na prvopočáteční mýtus; mladí herci Váša Jalovec a Jarmila Beránková dokázali propůjčit postavám podobu dospívání, které se samo prodírá ke skrytým pramenům života.

Z našich předcházejících úvah vyplývá, že česká kinematografie nezná melodramatické náměty z velkého světa; vskutku mezi českou produkcí nenajdete jediné dílo, kde by se děj točil kolem šlechticů v cylindrech a dam ve večerních toaletách. Neznamená to, že by Češi nevytvářeli hodnotné filmy na běžná témata, ale nevzniklo zde nic zcela původního. Ostatně při takových pokusech mají nevýhodu, že se opírají o herce divadelní,

kteří se v žánru jim blízkém nesnaží překonávat vlastní výrazové prostředky; i zde, když Frič použil dva komiky jako je Voskovec a Werich v komedii *Hej Rup!*, volil řešení v duchu René Claira. V sentimentálním filmu *Dobrodinec chudých psů* se soustředil zase na motivy nešťastného dětství a lásky ke zvířatům, s trochu lacinými efekty, nicméně opět mimo tradiční trojúhelník dobrodružství–láska–peníze. Průměrné jsou filmy s válečnou a historickou tematikou, jako Svitákův film o Štefáníkovi, nebo Binovcův film o odyseji českých legionářů na Sibiři *Jízdní hlídka*; naprosto cizí našemu vkusu jsou komerční veselohry divadelního rázu, překypující tím, co Češi a Němci nazývají kýčem...

Zajímavější je avantgardní kinematografie, která se může pyšnit mnoha pokusy; uvádíme z nich například krátký animovaný snímek *Zahradníkův*, jenž je surrealistickou syntézou oblíbeného tématu Machatého: pojednává o náhlém a vzájemném vzplanutí dvou bytostí. Nejširší, byť zprostředkovanou a aplikovanou zkušenost má však v avantgardním experimentování skladatel a režisér E. F. Burian, ředitel experimentální scény D 37 v Praze, jenž po Piscatorově příkladu točí s přáteli krátké filmy, které pak používá jako pohyblivá scénografická pozadí, jako proměnlivé a živé dekorace, na jejichž reliéfním plátně vyniká sugestivní herecké gesto a které mu umožňují speciálním sestřihem básnicky ztvárnit prchavé obrazy snu či vizí.

„Cinema“ 2, 1937 (2. díl), č. 33, s. 299 – 301.

5.

Francesco Pasinetti, *České filmy*.

Uvedení Plickova dokumentu *Zem spieva* v Benátkách vzbudilo u publika zájem o filmy, jejichž exteriéry se natáčely v Tatrách a ve slovenských dolinách a dokončovaly se v Čechách, v pražských barrandovských ateliérech. Tam vytvořil i Machatý *Erotikon* a po něm *Extasi*: z různých a známých důvodů jeden z nejdiskutovanějších filmů vůbec. Od té doby se o českém filmu traduje, že v něm převládá detail a čistě vizuální příběh, často eroticky laděný a zasazený do přírodního rámce. Z Prahy nepřicházely běžně politické filmy: z poslední produkce připomeňme film o slovenském národním hrdinovi *Jánošík* Maca Friče, natočený převážně v exteriérech. Kurážný Mikuláš Dačický z *Cechu panen kutnohorských* nemá zrovna hrdinské rysy. Tento film je nicméně důkazem všestrannosti pražských režisérů.

Film o Dačickém natočil Otakar Vávra, který má na VII. benátském bienále film *Humoreska*, jenž společně s filmem *Tulák Macoun* zastupuje českou kinematografii. *Humoresku* lze charakterizovat jako hudební film, sám název připomíná stejnojmenné Dvořákovu dílo, které částečně spolu s motivy Smetanovy hudby tvoří hudební doprovod. Co se stavby příběhu týče, jednotlivé epizody nejsou dostatečně provázané, Vávra se zřejmě ani o kompaktnost vyprávění či jeho logický sled nesnažil; film má přesto své přednosti, které jsou zároveň jeho vadami, a to především jistou naivitu, která může působit kladně, ale zrovna tak i vyvolat smích na místě, kde by měl být divák soustředěn. Tato naivita je pro českou kinematografii příznačná: stačí připomenout Rovenského

Řeku, v níž vytříbené publikum mohlo vychutnat jistý primitivismus, který dřív film příliš neznal. K tomuto primitivismu se váže i pomalý rytmus příběhu, odehrávajícího se v přirozeném prosvětleném exteriéru, kde příroda sama vnuká režisérovi záběr, umožňuje divákovi vychutnat obraz po obraze a ocenit režisérův záměr. Režisér se zdá být téměř vždy spokojen s konečným efektem, divák však stále jeho pocit sdílet nemůže. Tato forma náznakového filmu bez rozmachu a se střídavým dialogem se příliš liší od rychlého tempa, na které uvykl řekněme z amerického filmu, odvozeného z divadla a z povídky, kde replika často nahrazuje šťastně volený detail, který by byl jen ku prospěchu autentickému filmu. Detailů má český film nadbytek, a nechybějí ani v *Humoresce*, která patří k méně důležitým Vávrovým dílům. Je to nejednotné dílo, v němž se nesourodné prvky nespěšně do uměleckého tvaru.

V celku je první část lepší než druhá. (...) Je snadné vystopovat styčné body s dalšími Vávrovými díly či díly jiných režisérů. Atmosféra připomíná podobný film Svatopluka Innemanna *Studenti* (= *Před maturitou?*), zcela vyloučen není ani nepřímý vliv Machatého, hlavně v erotických scénách; živý je smysl pro dokument při jednání osob, hlavně v pasážích o potulných muzikantech.

Také v atmosféře první části filmu *Tulák Macoun* režiséra Ladislava Broma hraje krajina převládající roli; režisérův styl není snadno definovatelný, alespoň podle tohoto díla, které má analogické rysy jako zde analyzované dílo Vávrovo. (...) Brom používá opakovaně vizuální a hudební metodu evokace (...), ke konci filmu používá metodu prolínání: tulák se po smrti vrací jako stín bloudící po polích, zatímco je slyšet sborový zpěv groteskního refrénu, který se vztahuje k tulákovu životu; tento efekt užil v humoristickém klíči René Clair v *Miliónu*.

Dobře zvládnuté používání filmových prostředků, až příliš zdůrazněné u těch nejjednodušších, které má film k dispozici (např. dlouhé zkřížené mizení obrazu na plátně, nebo stejně tak dlouhé, až nepřehledné prolínání obrazů) má dokázat schopnost, nebo alespoň informovanost režiséra, který použil několik herců, chabě čelících jeho technice, takže hrají jen v závislosti na ní; Otakar Korbelař v hlavní roli jistě nepatří k těm hercům, kteří přepínají. V nejlepších záběrech, například na začátku, kdy je Macouna vidět mezi dětmi, nebo uprostřed, když potká v parku děvčátko a daruje mu panenku, člověk oceňuje více režisérovy nápady a rozjímání, než práci herce. Filmu by prospělo, kdyby režisér postupoval chytřeji, v sevřenějším rytmu, bez přílišné naivity – tak by se mohl přiblížit ke stylu Maca Friče v *Hordubalech*, což je nejlepší poloha české kinematografie, o jejímž lehkém poklesu letošní filmy podávají svědectví.

„Bianco e nero“ 3, 1939, č. 9.

6.

Cech panen kutnohorských.

Kromě filmů naturalisticko-psychologických, jejichž hlavním představitelem byl Gustav Machatý, točilo Československo i filmy komického žánru; nebylo jich mnoho,

ale měly svůj význam: na jednom z minulých benátských bienále jsme viděli dvojici komiků ve filmu Maca Friče. Komickou, či spíše klaunskou notu lze postihnout i ve Fričově *Jánošíkovi*. Film končil tragicky, ale byly v něm i dvě velmi živé sekvence – scéna, v níž se Jánošík posmívá svým pronásledovatelům a bál, kde Jánošík se svými kamarády zastupuje tanečníky. Také *Cech panen kutnohorských* je jako *Jánošík* historický film, v podtitulu charakterizovaný jako „komedie o lásce a pití“; hlavní postava, Mikuláš Dačický z Heslova, skutečně existovala a je druhem renesančního Casanovy – i on byl milovníkem krásných žen. Dívky z Kutné Hory ho také všechny trochu obdivují. Až na jednu: tu, se kterou se Mikuláš nakonec ožení. Zcela v tradici komediálního žánru zde figuruje sluha, jenž se snaží jednat stejně jako jeho pán...

Ráz příběhu a historické kostýmy inspirují režiséra ke scénám, které připomínají *Hříšné ženy boomske*; zatímco v tomto francouzském filmu je v popředí zájmu žena, zde převládá mužský prvek. Představitel hlavní role Štěpánek na něm vystavěl příběh. Nedá se říci, že by to byl zrovna přitažlivý herec, jeho herectví je poznamenáno divadlem. Také některé herečky přicházejí z divadelní scény, ale hrají živě a bezprostředně. Například Adina Mandlová v roli dívky z ulice, která se ráda baví, je velmi výrazná a vystupuje v možná nejlepší scéně filmu, v níž má být příkladně veřejně potrestána na pranýři. Zde se režiséru Vávrovi podařilo vytvořit davové scény, v nichž do detailu prokomponované výrazy jednotlivých postav dokazují bezpečně zvládnutou profesi. Ostatně režie celého filmu prokazuje neobvyklou schopnost rozvést každý detail příběhu, který sám o sobě je epizodický a fragmentární. Jednotlivé příhody a dobrodružství hlavní postavy se řídí více vnějšími okolnostmi, než vnitřní potřebou. Při sledování filmu máme stejný pocit, jako když se odvíjí přadeno s místy přetrhaným vláknem; když jedna část filmu končí, druhá na ní pokrouceně navazuje, a stejně tak další. Režisér nám občas ukáže nějakou pěknou dívčinu při práci, z níž ji donchuán Dačický vyruší, epizoda končí pěkným detailem na dívčinu tvář, jehož jediným účelem je dokázat, že se Dačickému líbí krásné ženy. Každá z epizod však obsahuje nějaký příjemný prvek, ať už je to jen sled pěkných záběrů, dobře aranžovaná scéna, zajímavě umístěný detail, nebo vtipná narážka. Jde zkrátka o film vedený zkušenou rukou, i když režiséra, přestože má za sebou další filmy, je třeba považovat za novou osobnost české kinematografie. Československý film objevilo benátské publikum a poté i američtí producenti, kteří před čtyřmi roky povolali Machatého do Hollywoodu – ovšem jen proto, aby ho tam ponechali v nečinnosti – a dnes je možno tvrdit, že dosahuje velmi vyrovnané technické i umělecké úrovně. Práce kamery je vždy výstižná. Ostatně českoslovenští kameramani měli vždy úspěch. Kolektiv těch, kteří spolupracovali na filmu, byl dobře sehraný, jak dekorace, tak kostýmy jsou velmi slušné. Hudba Jaroslava Křičky má za úkol dodat rytmus sledu epizod a řeší ho elegantně. Vše zde svědčí o dobře odvedené a poctivé práci, která má možná větší komerční cíle, než je obvyklé u ostatních českých filmů. Lehkost námětu i zpracování by měly posloužit jako cestovní doklady, s nimiž by se film mohl vydat do zahraničí.

„Bianco e nero“ 2, 1939, č. 9.

7.

Hordubalové.

Film je natočen podle románu Karla Čapka, což je již postačující pro definici žánru; kdokoli četl povídky tohoto autora, publikované nakladatelstvím Slavia v Turíně, či Věc Makropulos, vydanou nakladatelstvím Alpes v Miláně a uvedenou na scéně divadla Nezavislych v Římě, má přesnou představu o jeho literární manýře, v níž se ozvěna Dostojevského dramatu rozplývá v místním (často vesnickém či naopak městském) koloritu, nebo se zpovrchňuje ve snaze dosáhnout nervozního rytmu detektivních románů.

Snaha skloubit hlubokou analýzu s lehkou zábavou je patrná v celém filmu a je přirozené, že skřípání mezi těmito neslučitelnými požadavky se ve filmu projeví silněji než v románě.

Že čtenář či divák ještě ve třech čtvrtinách filmu nezná hlavní postavy, takže nemůže s jistotou tvrdit, kdo z nich spáchal zločin, je přirozený požadavek románu a detektivního filmu; neslučuje se ale vůbec se snahou dobře uvést a v průběhu prohloubit charaktery a situace. Takže pokud *dramatis personae* nejsou loutkami a vyprávěný příběh absurditou, nelze spoléhat na úzkosti, překvapivé zvraty, na náhlá odhalení osob, tedy na prostředky, jimiž se obvykle vytvářejí okamžiky napětí a překvapení v napínavých povídkách. A i když se jako v tomto případě dospěje k důmyslnému kompromisu, který jako by sešíval dva různé styly, výsledkem bude, že nejlepší publikum jen zalituje, že bylo vyplýtváno tolik schopností a dovedností na dílo, které by sice mohlo být skvělé, ale dopadlo jako *Dokonalý manžel* a končí podobně jako *Proces Mary Duganové*.

Počáteční, hluboce lidsky procítěné vykreslení charakterů a míst i vnitřně přesvědčivé rozvinuté dramatické zápletky si nezasluhovaly závěr po americkém způsobu, onen teatrální proces s překřikováním advokátů, potyčkami a závěrečným efektem.

Je zvláštní, jak tento velmi živý závěr filmu nepřispívá ke zvýšení pozornosti diváka, naopak oslabuje silný citový náboj první části filmu. Je divné, že režisér ražení Maca Friče nepomyslel na to, že všichni spořádaní lidé se nebudou v tomto filmu ani tak zajímat o odhalení pachatele záhadného zločinu, jako spíš o (...) jízdu s koňmi, o tvrdé direkty vesničana navrátilivšího se z Ameriky, o rány do hlavy, kterými reagují ti, kdo se nikdy ze vsi nepohnuli.

To je velká chyba tohoto filmu, který nicméně patří k prvotřídním dílům, jimž jsme bohužel v posledních letech odvykli. Je pozoruhodné, jak režisér dokáže vystihnout jádro věci: nížina, hory, skály, obloha, čistý potůček razící si zvolna cestu mezi kameny pod můstkem z kmenů, rozčísnutá černá obloha za pleskání deště při dlouhé průtrži; záběr zdůrazní vždy to, co je důležité a typické a dovádí nás k podstatě přírody, seznamuje nás s ní lépe, než by dokázal dlouhý popis nebo podrobný rozbor.

A vesnice žije, s kamenolomem v horách a s polními pracemi v nížinách, s blahobytným dobyt看, mohutnými koňmi a vlnícími se řadami bílých hus; s kovářem, četníky, hospodou, s vesničany a s mlčenlivým a vyschlým horalem, jenž se nikdy ničemu nediví a jen občas stručně poznamená: „Proč jsi tak hodný?“, „Jsem starý.“ Zcela nepřekonatelná je venkovská Hordubalova tvář, i dlouhá a silácká postava jeho bratra, který je

fyzicky i morálně vykreslen se vzácnou důrazností skvělým emotivním stříhem ve scéně, v níž zachrání chlapce před výbuchem a zavalením. Znamenitě je vybrán i typ Hordubalovy ženy, snad trochu příliš literární ve své strnulosti a nehybnosti, se záblesky chladné a zvrácené smyslnosti, které vyšlehují z příjemně zaoblených vrstev ženského těla. Dobří jsou i násilnický a uzavřený chlapec a dívka s výraznými očima.

Režisér se velmi dobře vyhnul folklóru a odvážně obětoval povrchní malebnost v zájmu hledání společných lidských rysů postav.

Mac Frič potvrdil tímto dílem svoje umělecké kvality, které jsme znali již z předcházejícího filmu *Jánošík*.

„Bianco e nero“ 2, 1938, č. 9.

8.

Panenství.

Všestranný Otakar Vávra nám v tomto filmu, natočeném podle románu M. Majerové, vypráví odvážně nepříjemný příběh, oproštěný od dráždivých vábidel, kterými většinou filmaři sladí okraje svých filmových pohárů, jež jen výjimečně obsahují zdravý, hořký nápoj. Také v tomto filmu zaznamenáváme vzdálený ohlas Dostojevského bouří, rozmělněných však do slzavé spršky ženského románu ve stylu Wicki Baumové.

(...) Zásady filmových magnátů a podřadných režisérů diktují, že „konec vše napraví“ – autorům tohoto filmu je nutno připsat k dobru, že je tomu v tomto případě naopak. Jinak by bylo zbytečné předvádět tyto pracující dívky a mládež z periferie, jež nezná zvonivý tón šťastného smíchu; bylo by zbytečné prozkoumávat balast městské periferie, vždy poznamenané smutkem a úpadkem; bylo by zbytečné ukazovat nám detailně úmornou každodennost, nezaplacený účet u hokynáře, česání hádavého bratříčka, látání punčoch, mytí nádobí, lačné mužské pohledy, kosé pohledy kamarádek, podezřelý byt, vrátného nabízejícího pokoj šťastně zamilovanému páru, tlak bídy a marnost úniků.

Příběh tohoto druhu vyžadoval dozajista větší průraznost a dramatictější spád, aby neuvízl, jak se stalo, v neurčitě dojemné, místy až strojeně morbidní atmosféře, aby nesklouzával k pikantérii a nevyhledával poezii v ošklivosti, upachtěnosti, kluzkosti a slabošství. Snaha o pravdivost se projevuje spíš v celku než ve výběru detailů, občas s jistou křečovitostí ve vnější charakteristice některých postav, například v roli pana rady.

Když však porovnáme tento film s obhroublými komediemi či patetickými dramaty, kterými ve velkých sériích významní producenti zaplavují trh, spatřujeme v něm dobré znamení k obrodě evropského filmu, který se ubírá rozhodnými kroky cestou k nezávislosti na americké produkci.

Lída Baarová je nepochybně půvabná a talentovaná herečka, která bezpečně zvládla těžkou roli.

„Bianco e nero“ 2, 1939, č. 9.

9.

Galerie: Lída Baarová.

Lída Baarová se narodila v Praze před dvaceti pěti lety, v klidné a dobře situované rodině. Pilně studovala a nic nenaznačovalo, že by její dráha měla budit rozruch. Na divadlo ani na film nemyslela a vlastní zářivý mladistvý vzhled jí postačoval; její sny byly naprosto poklidné. Bylo jí teprve patnáct, když si jí povšiml jeden filmový režisér a přemluvil rodiče tmavovlasé dívky se světlýma očima a se zdravou pletí (...), aby ji nechali hrát. Tak přišel první film a škola byla odložena navždy – ani si neoddechla a přišla nabídka na další roli, tentokrát důležitější, pod vedením jednoho z nejznámějších pražských režisérů, Karla Lamače. Za tři roky pak ve svém městě hrála v devatenácti filmech, což je za tak krátkou dobu číslo úctyhodné. Mezi jednotlivými natáčeními navštěvovala konzervatoř v Praze a brzy začala hrát i na divadle, zdá se že skvěle. Nejednalo se tedy pouze o přechodný dojem a náhodu, onen režisér měl dobrý nos a přesný postřeh. V roce 1935 ji UFA vyzvala k natáčení v Německu. To byl důležitý krok – v Praze se film dělil na dva proudy: jeden velmi vytríbený, někdy až sklouzávající k preciózní dekadenci (Machatý), druhý lidový a provinční. A Lída Baarová v prvním období své kariéry působila daleko více v druhé kategorii. Bylo jasné, že Berlín a UFA znamenaly evropskou a téměř světovou slávu. Prvním a možná nejlepším filmem byla *Barcarola*, kde zahrála skvěle po boku Gustava Fröhliche, svého nynějšího muže. Podle filmového výsledku se může zdát, že šlo o šťastnou náhodu, jak však tvrdí filmové časopisy, šlo o velkou lásku. V Německu pak hodně pracovala a dnes má na svém kontě asi třicet filmů, což pro tak mladou herečku není málo.

Je třeba dodat, že v Berlíně udělali z této herečky odlišný typ, než byla v Praze. Zpočátku hrávala v komických a žertovných rolích jako Anny Ondráková, zatímco po *Barcarole* byl objeven její další rozměr a hrála pak téměř stále bolestné a melodramatické role, v nichž se také osvědčila. My, co ji známe pouze v těchto rolích, si ji těžko představujeme jako žertovnou loutku. V pauzách hrávala i v Praze, uvádíme alespoň *Malou modistku*, kde hraje ještě velmi mladou ženu, a *Panensství*, uvedené v Benátkách. V této roli se snoubily obě její schopnosti: hrála jak silnou, tragickou postavu, tak nespoutanou mladou vesničanku jako v některých dřívějších filmech. Již zavedená herečka tímto filmem dokázala, jak by řekli sportovci, svoji třídu. Mohli bychom vznést rétorickou otázku s podivem (a úžas je na místě) nad tím, kde se tato herečka, formovaná fraškou, naučila hrát mateřský cit s takovou silou výrazu a jak může vyjádřit tolik bolesti právě ona, která ji jistě nepoznala? (...)

Podobné dráhy známe i ze švédského filmu, na příkladu žen možná o něco energičtějších a nezkrotnějších. Lída Baarová však při své královské vznešenosti, kterou může uplatnit při jiných vhodných příležitostech, má ve své fotogenické tváři ještě neodhalené básnické tóny, vzácné možnosti. Ale snít je zbytečné, musíme se držet toho, čím dnes tato herečka je. Scenáristé společnosti UFA stojí pevně nohama na zemi a starají se o ni víc než dobře. V berlínských filmech je Lída Baarová výborná herečka, trochu školácká, strnulá a my víme, že by se ráda projevila nespoutaněji. Myslíme, že je v podstatě směsicí šťastného křížení městského a vesnického typu. Je tudíž také logické, že by mohla hrát

i všelijaké podivné a méně učesané postavy. Je to spíš zajímavá než úspěšná herečka a lze od ní čekat i překvapení. Ale k tomu by potřebovala režiséry jako Sjöström nebo Borzage v *Siréně* (The River, 1929 – pozn. red.), nebo Hathaway z *Vězňova snu*, nebo někoho jako byl starý a oplakávaný Murnau či Leni a pak také skvělé scenáristy, jejichž jména se neodvažujeme napsat! Paul Wegener, který se vrátil při této příležitosti s vervou k režii, jí dal ve filmu *Hodina pokušení* komplikovanou a krásnou roli.

(...) Na závěr lze říci, že je to herečka zasluhující úctu a obdiv, herečka, již je nutno sledovat, abychom nezůstali s ústy otevřenými údivem, jako by se jednalo o náhlé zjevení...

„Cinema“ 4, 1939 (1. díl), č. 67, s. 234.

10.

Flaminio Prati, *Úvaha o evropském filmu*.

Poprvé jsem si uvědomil převahu evropského filmu nad ostatním množstvím filmové produkce spíše instinktivně než racionálně, a to při promítání jednoho prostého československého filmu ve skrovném sále na Friedrichstraße v Berlíně. Sál byl brzy odpoledne poloprázdný, sedadla natěsnaná a nepohodlná, projektor přehlušoval svým vrčením zvukový doprovod, vlhký vzduch čpěl po pilinách a gumě; celé to ošuntělé prostředí připomínalo atmosféru některých odpolední, kdy jsme v dětství s kamarády dávali dohromady nezbytné drobné a v neuvědomělé touze po úniku jsme se usazovali v temných a špatně vybavených kinech na perifériích, kde jsme si užívali dlouhé metry filmu, které jsme vnímali anonymně jen jako dramata, fakta, paradoxy. Prostředí se velmi podobalo kinosálu ve Friedrichstraße. Jediný rozdíl tkvěl v onom malém čtverci plátna, osvětleném spíš jasností výrazu než světlem projektoru.

Zatímco kdysi jsme snili bez vědomého vnímání času a prostoru a unikali jsme od všedních chodníků a městského života k volnému cválání po prériích ve westernech a obávali se s tlukoucím srdcem o osud hrdinů jako byli William Hart, William a Dustin Farnum, Tom Mix a Douglas, nyní nás zaujal a nutil k zamyšlení pomalý příběh dvou neznámých mladých lidí v *Řece*. Tento skromný a poklidný příběh stavěl více na místech než na věcech či dobrodružstvích, na nestálém rytmu, který se občas pozastavil u listu, u proudu vody, na detailu, ve stejném kompozičním procesu, jenž sleduje rozložení slov a vět v povídce, kde si poezie razí cestu podle neracionálních, avšak účinných pravidel; bylo to klidné a co do plynulosti vyprávění ne vždy dokonalé dílo, v němž však trvale převládal čistě básnický tón, hluboké pochopení filmového jazyka a jeho možností vyjádřit ducha, spíše než praktická snaha pobavit vyprávěním.

Výsledkem bylo, že film u mne, příležitostného diváka, vyvolal mnohem silnější intelektuální reakce, což dokazovalo, že za dílem stojí silná formující osobnost, nejen dokonale připravená užívat určitou látku k vyprávění, kterou lze na první pohled dobře určit, ale již šlo především o vnitřní, mnohem vyšší motivace, které určovaly události a dění a často byly jediným ospravedlněním některých scén. Takže to, co bych normálně netoleroval v žádném z oněch filmů, které běžně vídáváme na plátnech, jsem zde přijímal a cítil jako

správné a nutné pro tento básnický či spíše duchovní hlas, jenž mi dal více než četba nebo poslech. Můj zážitek tehdy měl jiné důvody než obvykle; zážitek z díla, jež měreno zavedenými kánony, které už považujeme za nutné pro ohlas u diváků, jako je rychlost, spád a více či méně postupné rozvíjení děje, by určitě bylo posuzováno jako špatné nebo přinejmenším nedivácké.

Zážitek to byl stejně silný a spontánní jako to, co jsem v dětství prožíval při komediích Macka Sennetta nebo při zmíněných kovbojkách, ale při kritickém zkoumání hodnot byla jeho příčina zcela jiná. V prvním případě šlo o potěšení ducha, v druhém o pouhou zábavu; zde šlo o příčinu, která vyvěrala z díla, která ho formovala a již chtěl autor svým dílem básnický vyjádřit; tam šlo spíše o chlapeckou fantazii rozbouranou při té podívané, než o to, co vycházelo z díla samého. Zatímco *Řeka* se mi zdála jako film umělecky hodnotitelný, americké filmy mi v paměti zůstávaly pouhou látkou, esteticky více či méně hodnotnou, ale pouze látkou. Ne že bych se díval na veledílo, ale fakt, že sled těchto filmových záběrů ve mně vyvolal cosi více než pouhou zvědavost, mne donutil k zamyšlení nad tím, co již bylo řečeno.

Takové pocity vyvolá dílo, které se s větším či menším úspěchem zrodilo z ryze uměleckých úmyslů, nebo tehdy, je-li autor uvnitř umělecky ustrojen, takže ho dílo zákonitě odhalí. A právě jako pozorovatel jsem měl hluboký pocit souznění, který je pro nás Evropany v duchovním rozměru již tradičně příznačný.

(...) Dnes to byl československý film, zítra to budou jeden dva filmy německé, nebo některé italské či francouzské, švédské nebo ruské. V podstatě Evropané šli vždy do větší hloubky, nebo alespoň se vždy snažili o udržení výrazu a ducha, který by odpovídal naší mentalitě lidí tradičně a rodově bohatých na kvalitní umělecký výraz.

Američané nás dosti bavili a stále nás ještě baví, ale tím, co se běžně pokládá za jejich výlučný výrazový prostředek, nám ještě nesdělili nic nového.

V produkci Spojených států je nepochybně ohromný technický potenciál, a to nejen prostředků, ale i dokonalého výrazu s možností přístupu k publiku, existuje tam úžasně zvládnuté řemeslo, události, postavy, ale cožpak v řemesle a jen v řemesle má tkvít podstata onoho „filmového smyslu“, který ve svém Přehledu kinematografie G. Charensone upírá Evropanům? Pokud máme na mysli možnosti umění ve filmu, byl by to přece jen ubohý a zcela vnějškový smysl, protikladný k podstatě, k „smyslu umění“ jak mu my všichni rozumíme. (...)

Náhoda, díky níž jsem zhlédl film *Řeka*, mne donutila ohlédnout se zpět a jsem tomu filmu skutečně vděčný, protože kromě potěšení mne přivedl na myšlenku, že obecně je umělecká tvorba v Evropě kvalitou i tónem mnohem vyšší – a to se logicky projeví i ve filmu. Líbivost a lehkost amerického filmu jsou jevy značně ošidnými: příběh rychle plyne, gagy se střídají, náhlé zvraty udržují divákovu pozornost, rychlá akce naprosto vtáhne diváka do děje, bezprostřední podívaná nás tak připoutá k ději, že se nestačíme hned zorientovat. Tímto způsobem můžeme zhlédnout i dva velkofilmy denně a zůstat zcela lhostejní. Největší zásluhou amerického filmu je, že divák ani na okamžik nemusí přemýšlet (přemýšlením mám na mysli celý proces komunikace s uměleckým dílem), servíruje se snadný, perfektně vypracovaný příběh.

Mnozí spatřují v tomto zábavném plynutí zvláštnost amerického života: optimismus. Nám se ale zdá, že je to spíš nedostatek, pubertální naivita tváří v tvář uměleckému

problému, za níž se skrývá v podstatě velmi ubohá koncepce života. Právě na plátně se pak jasně projeví mentalita, která je založená pouze na vnějších formách. Nelze si nevšimnout, že tato zdánlivá průzračnost, jasnost věcí, svěžest pohybů a plytce snadná řešení případů a situací jsou zrcadlem hry, jsou absencí umělecké intuice, tak jak ji chápeme my. Je třeba dávat velký pozor a neplést si optimismus, za nímž musí vždy stát vědomí hodnot i na uměleckém poli, s bídou prázdností toho, kdo nemá co říci. Zvláště když tím, kdo nemá co říci, nejsou Američané, ale ti, kteří mají v Americe v rukou film; rád bych věděl, kde se tento optimismus bere: když probírám současnou americkou literaturu, od Dreisera po Bromfielda, od Andersona po Hemingwaye a Faulknera, nacházím formálně špičkové autory, kteří vidí jasně a píší ještě jasněji. Neriskujeme snad my Evropané nabroušeného vkusu a kritického smyslu, že vezmeme za platné cínové, dutě cinkající mince?

Byly doby, kdy italská kinematografie dokázala, že film má obrovské umělecké možnosti. Správné a velkorysé ocenění příspěvku, který naše kinematografie dala světu, se pak stalo módou, takže dnes se pokládají za úžasná i díla pokleslá, která nesnesou srovnání s filmy typu Novelliho *Korzára*, Foscovy *Cabirie* nebo Guazzoniho *Quo vadis*, po jejichž zhlédnutí zůstaneme ohromeni hloubkou uměleckého záměru. Pozvednutí ducha je vždy patrné, i když zůstane u pokusu, prozrazuje již existenci umění, které hledá svůj výraz. Nedávná publikace Ferdinanda Palmieriho zdůrazňuje toto tíhnutí k umění, kterým se film u nás vyznačoval od svého zrodu do dneška. (...)

Nevěříme, že by se Evropa nechala oslnit snadnou povrchností sériových filmů a zahodila svůj starý dar básnických schopností. Jsme si jisti, že tak snadno nelze vyřadit to, co je odjakživa v krvi a co je dnes už evropskou tradicí, kterou jsme zdělili. Pokud toto dědictví necháme ležet ladem, při velkém rozšíření filmu způsobíme mnoho škod v celé kulturní oblasti a nejvíce v tomto umění, které je lidové, a proto na něm záleží více než na kterémkoli jiném.

„Cinema“ 5, 1940 (2. díl), č. 105, s. 340.

11.

Enrico Fulchignoni, *Ostatní národy na přehlídce*.

Noční motýl, český film, kterým byla zahájena IX. přehlídka benátského festivalu, je režisérem a scenáristou F. Čápem situován do počátků dvacátého století a vypráví příběh mladé guvernantky...

V atmosféře příběhu jsou patrné vlivy ruské literatury, která sahá až k Tolstého Válce a míru nebo k Vzkříšení, případně k té literatuře, která vzkvétala nejvíc právě v době, v níž se *Noční motýl* odehrává.

Z podrobné rekonstrukce detailů tohoto zašlého času uměl režisér získat několik vzácných efektů: vypjatou psychologii některých postav (hlavní hrdinka, důstojníci, bytná), která kontrastuje s parodickým vykreslením jiných postav, přesně jako v ruské próze té doby.

Velmi výrazná je herecká práce Hany Vítové, kterou vidíme poprvé na našich plátnech a která hned od prvních záběrů prokázala schopnost dokonale vyhovět zákonitostem filmového výrazu, jež ovládá a vědomě umocňuje. V mnoha vrcholných scénách připomíná tato začínající česká herečka svým uměřeným avšak intenzivním výrazem mladou Gretu Garbo, které se ostatně i fyzicky podobá.

Film se odehrává ve vybraném prostředí, které přes jisté nebezpečí matení stylů je pečlivě přepsáno do scénografické podoby. V celku je tento film na výši nejkvalitnější produkce vzkvétající české kinematografie a upozorňuje filmaře na nového režiséra i na skupinu skvělých herců.

„Bianco e nero“ 5, 1941, č. 10.

12.

Dvacet let filmu v Benátkách.

(...) Účast některých tzv. „menších“ národů na přehlídce, především pak Československa, měla již svou návaznost. Přehled filmů z těchto zemí byl navýsost zajímavý... Nemálo překvapení přichystalo Československo, které až do včerejška bylo nejvytrvalejším návštěvníkem benátských setkání a pro něž se označení „menší“ jistě nehodí, pokud se nevztahuje pouze na kvantitu, neboť tato produkce byla od počátků zvukového filmu velmi kultivovaná, dokonce někdy až přehnaně formalistní.

Zatímco v roce 1932 se Československo představilo pouze jedním dokumentárním snímkem, v roce 1934 už byla jeho účast výjimečná, díky vlastní „škole“, vyznačující se důsledným a osobitým stylem. Největší odezvy se dostalo filmu *Extase* (1933) Gustava Machatého. Rozruch, který film způsobil, byl samozřejmě daný skandálem, protože zde našel výraz jistý druh morbidního naturismu v proslulé scéně útěku nahé ženy lesem a lukami. Naturismus Machatého byl jiné povahy nežli poněkud hrubší, ale jistě cudnější naturismus severský a to hlavně švédský, jehož významné ukázky jsme také na přehlídce zhlédli. Pro naturismus Machatého je příznačná tendence k vytříbené, velejemné analýze, komplikované zálibou v symbolech. V době prvního promítání byla *Extase* vyzrálým a důsledným výrazem nemocného dekadentismu, jenž při sporém použití řeči využíval riskantních a rafinovaných poznatků němého filmu. Duševní stavy (...) byly zjednodušeny, ale zároveň i prohlubovány promyšlenou, vzácně naléhavou řečí plnou narážek, umocněnou neobyčejně virtuozní technikou. Nedávno byla *Extase* promítána milovníkům filmového umění v klubech jako film dnes už mytický (připomeňme, že první, americký manžel Hedy Kieslerové, dnes Hedy Lamarrové, byl proti jeho distribuci), kde byl přijat se skeptickým posměchem. Přesto je však nutné mu přiznat důležitost. Je samozřejmě poplatný době, ale dobře odráží tehdejší vkus, onu vysilující touhu po formální dokonalosti: pod tímto zorným úhlem by bylo užitečné srovnání s filmem *Rozvod paní Ireny* (Abwege, 1928 – pozn. red.) od G. W. Pabsta, který se v předstihu několika let potýkal s podobným tématem a zpracoval ho s důkladným psychologickým realismem, jež tento německý režisér tolik miloval.

V roce 1934 obdrželo Československo vítězný pohár za režii. Ve zdůvodnění se uvádělo, že za: „velkou působivost, dosaženou prostým vyprávěním“ a „za procítění a spontánní zobrazení přírody“; hovořilo se také o existenci české „školy“. Jejím výrazem byla *Extase* a s ní, nebo ještě lépe než ona, ji ztělesňovaly filmy jako *Řeka* Josefa Rovenského (1933), příběh (...); dokumentární filmy *Bouře nad Tatrami* Otakara Jeremiáše (*sic!*) a *Zem spieva* Karla Plicky.

V roce 1935 Československo potvrdilo svou pozici, aniž by ji vylepšilo. Představilo další film režiséra Rovenského *Tatranská romance*, který již názvem naznačuje obsah, a *Hej Rup!* (1934) Maca Friče, o němž jsme pak měli hodně slyšet. Film Václava Kubásky *A život jde dál* byl uveden jako dílo režisérů Karla Junghanse a F. W. Kraemera.

Zajímavější byla účast v roce 1936. Rovenský potvrdil svou jemnou schopnost zobrazovat duševní stavy na přírodním pozadí *Maryšou* (1935), filmem, který byl porotou oceněn, zatímco Mac Frič se prosadil jako stylově vyzrálý režisér neohraničeného vkusu v *Jánošíkovi* (1936). Četné folkloristické až samoučelné prvky v *Tatranské romanci* tvoří v *Maryše* rámec příběhu nejen pronikavě psychologicky prokresleného, ale i lidsky a sociálně plnovýznamového. (...) Přes častý odklon k folkloru má film svůj obsah, také díky pěknému výkonu Jiřiny Štěpničkové a někteří vykladači československého filmu v něm vidí předjímání sociálních témat, která jsou dnes pro tuto kinematografii příznačná.

Stejné hodnocení může platit i pro *Jánošíka*, příběh rebela... Příkladný rytmus vyprávění, chorální smysl pro přírodu a soulad čistých lidových prvků (především hudby) se přičinily o to, že vzniklo dílo reprezentující národní kulturu.

Méně brilantní byl rok 1937, kdy se promítal porotou oceněný *Batalion* (1937) Miroslava Cikána, příběh z devatenáctého století, se zajímavě vykresleným prostředím pražské spodiny, a *Lidé na kře* činorodého Maca Friče.

Neobvykle silná byla účast v roce 1938. Jednu z cen získal *Cech panen kutnohorských*, kterým se benátskému publiku představil jeden z nejvyzrálejších režisérů české školy Otakar Vávra. Příběh je umístěn do šestnáctého století a je živý a malebný, takže ho kdosi přirovnal k *Hříšným ženám boomským*. Dnes se tvrdí, že v příběhu tohoto vzdělaného a vytříbeného českého Casanovy lze vysledovat první náznaky sociálního odporu. Vávra je i *Filosofská historie* (1937), která hovoří o účasti studentů na revolučních událostech roku 1848. Od Vávry je i *Panenství* (1937)... Je zásluhou režiséra, že se tato konvenční látka zachránila, a to díky realistické, přesné a hutné analýze prostředí, díky občasnému satirickému šlehnutí a vytříbenému výrazu, jenž pomocí občas do sebe zahleděných narážek zobrazuje zhnusení poctivé a přímé dívky prostředím, v němž se octla.

Nechyběl ani Mac Frič: jeho *Hordubalové* (1938) vycházejí z románu Karla Čapka, autora, který v každé době inspiruje fantazii českých režisérů. (...) Také v tomto příběhu je dobrá psychologická analýza duše a prostředí, s občasným dramatickým zvratem.

Nakonec se uvedl Miroslav Cikán filmem *Svět, kde se žebrá*, z podobného prostředí jako byl *Batalion*.

V roce 1939 se filmová produkce v důsledku politických událostí rozdělila na českou a slovenskou. České země se na přehlídce prezentovaly filmem *Tulák Macoun* režiséra Ladislava Broma (...) a *Humoreskou*...

V roce 1940 se vrátil na scénu Mac Frič s filmem *Muž z neznáma*, v němž se autor opět ukázal jako schopný evokátor atmosféry vázané na národní prostředí, a místy až sklouzavající do románovosti (což jsou klady i slabiny společné téměř celé československé produkci).

Laciné románové motivy nacházíme i u *Advokáta chudých* Vladimíra Slavínského (1941). (...) Zatímco tento film nevybočoval z průměru, pozoruhodným zjevením byl naopak *Noční motýl* Františka Čápa, který ze soutěže vyšel s oceněním. (...) Jak to často bývá u československých režisérů, námět je jako vystřižený z lidové četby, Čáp ho však přetvořil podivuhodně sevřenou analýzou, směřující k dekorativnímu formalismu (pozadím bylo minulé století), oproštěnému od samoučelnosti. *Noční motýl* je podivuhodná směs jemné psychologie, všudypřítomné smyslnosti a sugestivního prostředí.

České země se coby dědici československé tradice neúčastnily bienále v roce 1942. Neúčastnilo se ho ani nově zrozené Československo v roce 1946.

V roce 1947 se však opět předvedlo v plném lesku...

Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. Venezia, 1952.

13.

Roberto Paolella, *Retrospektiva 1932 – 1939. Zjevení československého filmu.*

Česká kinematografie, nalézající se na křižovatce několika velkých kulturních evropských proudů, je ke konci němeého období ovlivněna technikou francouzské avantgardy a německého expresionismu, není jí však cizí ani ruský vliv. S příchodem zvuku se osamostatňuje a stává se jednou z nejslibnějších kinematografií v Evropě. Mezinárodně se tato produkce proslavila náraz právě filmem *Extase* Gustava Machatého z roku 1933. V návaznosti na německé a dánské filmy němé éry má film erotický, vážný a dusný námět; v jeho středu je neuspokojený pár a žena, která se vyvléká z manželských okovů a vrhá se do náruče milence, jenž „je schopen ji pochopit“. Machatý tuto intimní, banální historku rozvíjí vzácně uměřeným stylem, s cílem převést stůj co stůj do čistého filmového jazyka příběh, jenž je čistý velmi málo. Vcelku se dílo jeví jako dosti překonané. Diváka nakonec tato vyumělkovaná podívaná unaví, neboť je nucen na každém kroku obdivovat virtuozní hru kamery, další rafinovaný záběr. A je to škoda, protože příběh je vyprávěn s neobyčejně pronikavou psychologickou analýzou. Odkazů je v něm však až dost. Nejlepší jsou partie inspirované velkými ruskými režiséry, hlavně Ejzenštejnem. Blížící se bouřka je naznačena záběrem koní pádících s vlající hřívou ve větru; páření zvířat, oplodňování včel, vlnění ovsa se stávají symboly lásky, kterou žena nachází v náručí milence. Mnohé jiné citace jsou ale rozhodně pleonastické.

Zajímavější a hodnotnější se nám zdá dílo dalšího českého režiséra, Josefa Rovenského, nazvané *Řeka* (1933); je to příběh obdivuhodně básnický. V prvních sekvencích popisuje něžný vztah mezi Pavlem a Pepičkou, zdržovaný ještě dětským ostychem. Pohybují se ještě jako v pohádce; květiny, zvířata a les tvoří pozadí prvního zpěvu jejich mladičké

lásky. Když chlapec uloví štika a daruje ji dívce, musíme doznat, že ráj dětských lásek našel v Rovenském svého básníka.

Od režiséra Maca Friče jsme si pamatovali pěkný film *Jánošík* (1936), lidový příběh, zasazený do středního Slovenska, hraný v dobových kostýmech konvenčně pojatého osmnáctého století. Při nedávném promítání filmu se potvrdil první příznivý dojem. Film je velmi živý od prvního do posledního záběru, vane jím mohutný dech svobody jako v Schillerových romantických dramatech. Krásná je hlavně závěrečná scéna, kdy Jánošík před oběšením tančí a v návalu lásky k životu obejmě i šibenici, chmurný symbol smrti. Tato scéna plná romantického opojení patří k básnický nejsilnějším.

Trochu méně nás tentokrát zaujalo *Panenství* (1937) Otakara Vávry, v němž lze ocenit přirozený rytmus příběhu jinak až příliš lidového. Tato stručná přehlídka českých filmů by nebyla úplná, kdyby v ní chyběla Plickova *Zem spieva* (1933), kde se střídají básnický zpracované výjevy z venkovského a horalského života, za pozvolného střídání ročních období a v doprovodu českých písní, nenásilně doprovázejících folklor a tradici. Ke konci neklidný vítr zaduje do lučních květů a do vrcholků starých bříz a my se pokorně tážeme, proč zde tato tajemná síla vůbec figuruje. Vážné a harmonické dílo potvrzuje větu kritika Jana Kučery, podle níž „základním rysem východoevropské kinematografie je vztah člověka k přírodě, v níž lidský příběh je jenom prvkem oživení a pohybu; zatímco v západní Evropě převládá zájem o mezilidské vztahy, bez nichž se příroda jeví jako vyprahlá poušť“.

„Bianco e nero“ 20, 1959, č. 11.

Přeložila Helena Giordanová