

4

1999

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



nfa

35029/1994/4

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 11

1999

Číslo / No. 4 (36)

Redakce / Editorial board:

MICHAL BREGANT

(šéfredaktor / Editor-in-chief)

IVAN KLIMEŠ

VÁCLAV KOFRŮŇ

PAVEL ZEMAN

Odpovědný redaktor / Executive editor:

Václav Kofroň

Technická redakce / Technical editor:

Marie Vohralíková

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

ISSN 0862-397X

O B S A H

Články

- Hayden White:** Modernistická událost 5
- Stephan Doležel – Martin Loiperdinger:** Hitler ve filmech
o stranických sjezdech a v týdenících 23
- Slavena Pavlásková:** Európa 37
- Šimon Eismann:** Osudy spolkových biografů
v poválečném Československu 53

Rozhovor

- Ivan Klimeš – Pavel Zeman:** Film a historická věda.
Rozhovor s Stephanem Doleželem 87

Edice a materiály

- Šimon Eismann:** Ministr informací Václav Kopecký na parlamentní půdě 97
- Projev Václava Kopeckého (6. 11. 1947) 101

Dvoj pohled

- Miroslav Marcelli:** Každá podobnost je čiste náhodná, a teda skutočná 113
- Miroslav Petříček jr.:** Na sever alternativním světem 116

Literární obzor

- Peter Michalovič:** Pán Hawkes, urobte nám, prosím, predbežný účet!
(*Terence Hawkes: Strukturalismus a sémiotika*) 119
- Petr Mareš:** Mobilizace vidění a vznik filmu
(*Harro Segeberg /Ed./: Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte
des Films in Literatur und Kunst*) 123
- Oliver Bakoš:** Umenie mizanscény
(*Sergej M. Ejzenštejn: Umenie mizanscény*) 125

Příloha

- Z přírůstků knihovny NFA 131

CONTENTS

Articles

- Hayden White:** The Modernist Event 5
- Stephan Doležel – Martin Loiperdinger:** Hitler In Films
From the Party Congresses and Newsreels 23
- Slavena Pavlásková:** Europa 37
- Šimon Eismann:** The Story of Associations' Cinemas
In the Post-war Czechoslovakia 53

Interview

- Ivan Klimeš – Pavel Zeman:** Film and Historiography.
Interview with Stephan Doležel 87

Documents

- Šimon Eismann:** Minister of Information Václav Kopecký In the Parliament 97
The Speech of Václav Kopecký (6. 11. 1947) 101

Double-view

- Miroslav Marcelli:** Each Similarity Is Purely Fortuitous And Therefore Real 113
- Miroslav Petříček, Jr.:** North by the Alternative World 116

Reviews

- Peter Michalovič:** Mr. Hawkes, the preliminary bill, please!
(*Terence Hawkes: Strukturalismus a sémiotika*) 119
- Petr Mareš:** The Mobilisation of Seeing and the Birth of Cinema
(*Harro Segeberg /Ed./: Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte
des Films in Literatur und Kunst*) 123
- Oliver Bakoš:** The Art of Mise-en-scène
(*Sergej M. Ejzenštejn: Umenie mizanscény*) 125

Appendix

- Recent Acquisition of the NFA Library 131
- Contents of Volume XI of *Illuminace* 135

92264

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10092264 *Národní filmový archiv*

Články

MODERNISTICKÁ UDÁLOST

Hayden White

Historie se nerozpadá na příběhy, ale na obrazy.

Walter Benjamin

*Předzvěstí blížícího se zániku umění je stále větší
nemožnost zachycení historických událostí.*

Theodor Adorno

V současné kritice je samozřejmostí, že modernistická literatura a v širším slova smyslu modernistické umění obecně, rozpouští trojici událost – postava – zápletky, jež byla hlavním tématem jak realistického románu devatenáctého století, tak historiografie, z níž literatura devatenáctého století svůj model „realismu“ odvodila. Zvláště pak tendence modernistické literatury rozpouštět událost má mimořádně důležité důsledky pro pochopení způsobu, jakým současná západní kultura konstruuje vztah mezi literaturou a historií. Objev historiografie bez subjektu a bez zápletky ve dvacátém století bohatě prokázal, že moderní historický výzkum a psaní se bez pojmů postavy a zápletky obejdou.¹⁾ Rozpuštění události jakožto základní jednotky časového výskytu a stavebního bloku dějin však podkopává samotný pojem fakticity a ohrožuje tak rozlišování mezi realistickým a pouze imaginárním diskursem. Toto rozpuštění podkopává základní předpoklad západního realismu: **protiklad** mezi skutečností a fikcí. Modernismus řeší problémy, které mu klade tradiční realismus, totiž jak realisticky zpodobňovat realitu, tím, že prostě opouští půdu, na které se realismus konstruuje jako protiklad mezi skutečností a fikcí. Popření reality události podkopává samotný pojem toho, že „skutečnost“ je informací pro tradiční realismus. Tím se ruší tabu proti mísení skutečnosti a fikce, s výjimkou zjevně „imaginativní“ rozpravy. Názory soudobých kritiků naznačují, že samotný pojem „fikce“ je při konceptualizaci „literatury“ coby způsobu psaní, jež opouští jak referenční tak poetické funkce jazyka, odkládán.

Právě tento aspekt modernismu inspiruje tvorbu nových žánrů psané i vizuální formy **post-modernistického**, parahistorického zpodobnění, s nejrůznějšími názvy jako je „dokumentární drama“ (*docu-drama*), „informační zábava“ (*infotainment*), „krásná

1) Fredric Jameson, *Metacommentary* [1971]. In: *The Ideologies of Theory: Essays, 1971 – 1986*. University of Minnesota Press, 1988, kap. 1.

literatura faktu“ (*faction, the fiction of fact*), „historická metafikce“ apod.²⁾ Tyto žánry jsou zastoupeny knihami, jako je Capoteho *Chladnokrevně* (1965), Mailerova *Katova píseň* (1979), Doctorowův *Ragtime* (1975), Thomasův *Bílý hotel* (1981), De Lillova *Libra* (1988) a Reedův *Let do Kanady* (1976); televizními verzemi *Holocaustu* (1978) a *Kořenů* (*Roots*, 1977); filmy jako je NOČNÍ VRÁTNÝ (Liliana Cavaniová, 1974), SOUMRAK BOHŮ (Lucchino Visconti, 1969), NÁŠ HITLER (Hans-Jürgen Syberberg, 1977), NÁVRAT MARTINA GUERREA (Daniel Vigne, 1982) a z poslední doby Stoneův JFK (1991) a Spielbergův SCHINDLERŮV SEZNAM (1993). Všechny pojednávají o historických jevech a zdá se, že všechny do větší či menší míry „zliterárňují“ historické události a postavy, kterými se v dějinách zabývají.

Tato díla se však zásadně liší od svého žánrového předchůdce – historického románu devatenáctého století. Tento žánr se zrodil z interference mezi „imaginárním“ romantickým příběhem a „skutečnými“ historickými událostmi. V důsledku interference získaly imaginární události konkrétnost reality a zároveň historické události získaly „magickou“ auru, příznačnou pro romantiku.³⁾ Vztah mezi historickým románem a jeho předpokládanými čtenáři byl zprostředkován charakteristickou smlouvou: zamýšlené účinky závisely na předpokládané schopnosti čtenáře rozlišovat mezi reálnými a „imaginárními“ událostmi, mezi „skutečností“ a „fikcí“, a tedy mezi „životem“ a „literaturou“. Bez této schopnosti by nemohl být vytvořen afekt, ve kterém známé (čtenářovy vlastní představy) bylo prezentováno jako exotické, zatímco exotické (historická minulost nebo životy velkých osobností) bylo prezentováno jako známé.

V postmodernistickém dokumentárním dramatu nebo historické metafikci nejde ani tak o opak tohoto vztahu (např. že skutečné události dostávají znaky imaginárních, zatímco imaginární jsou obdařeny realitou), jako spíše o to, že neplatí rozlišení reálného a imaginárního. Vše je předkládáno jakoby ve stejném ontologickém pořadí, reálné i imaginární – realisticky imaginární nebo imaginárně reálné, s tím výsledkem, že referenční funkce obrazů událostí je oslabena. Tím se ruší smlouva, která původně zprostředkovala vztah mezi čtenářem (buržoazním?) z devatenáctého století a autorem historického románu. Výsledkem jsou, jak říká Gertrude Himmelfarbová, „dějiny jak se vám líbí“, zpodobnění historie, v níž je „cokoli možné“ (podle názoru Himmelfarbové na úkor pravdy i mravní odpovědnosti).⁴⁾ Právě tak zněla častá obvinění na adresu Olivera Stonea po uvedení jeho filmu JFK.

2) Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism; History, Theory, Fiction*. Routledge, 1988, s. 76. Hutcheonová poznamenává, že postmoderní romány se soustřeďují na „proces, při němž se událost stává skutečností“. Když jsem o její poznámce uvažoval, naléhavě se mi spojila s popisem toho, co Linda Williams nazývá „nový dokumentární“ film, který jako např. SHOAH nebo ROGER AND ME, spíše než o „faktech“ je o hledání těchto skutečností ze strany tvůrce filmů. Zdůrazňuje také, že tyto filmy „jsou, což Stoneův film není, dokumentární [...]“. Naznačuje to, že JFK by neměl být hodnocen podle kritérií, jimiž bychom hodnotili dokumentární filmy. Řekl bych, že JFK není ani skutečnost, ani fikce, je spíše „figurativní“ a měl by být hodnocen v prvním plánu a především jako „postava“. Srov. Linda Williams, *Mirrors Without Memories: Truth, History, and the New Documentary*. „Film Quarterly“ 46, 1993, č. 3, s. 13.

3) Srov. Fredric Jameson, *Magical Narratives*. In: *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Cornell University Press, 1981, kap. 2.

4) Srov. Gertrude Himmelfarb, *History as You Like It*. „Times Literary Supplement“ 16. 10. 1992, s. 12 – 15.

Stonea kritizovali novináři, historikové, politikové a politologové za to, jak zachází s událostmi kolem vraždy presidenta Johna F. Kennedyho. Částečně to bylo důsledkem „obsahu“ jeho filmu. Byl mimo jiné obviňován, že podporuje paranoidní úvahy, když naznačuje, že zavraždění presidenta Kennedyho bylo výsledkem spiknutí, jehož se účastnily vysoce postavené osoby vlády Spojených států. Také však se zdálo, že Stoneův film – podle některých kritiků ještě závažněji – stírá rozdíly mezi skutečností a fikcí, když zachází s historickou **událostí** tak, jako kdyby neexistovaly žádné hranice toho, co se o ní dá legitimně říci, čímž zpochybňuje samotný princip objektivnosti jakožto základu pro možné rozlišení mezi pravdou a mýtem, ideologií, iluzí či lží.

Richard Grenier ve své recenzi filmu JFK, která se objevila v Times Literary Supplement pod názvem *Filmové šílenství (Movie Madness)*, píše: „A tak Oliver Stone prolítne zavražděním Johna Kennedyho, vymýšlí si důkazy na podporu své teze [o konspiraci], potlačuje všechny důkazy, které jsou s ní v rozporu, a režíruje svůj film boxerským stylem; buší do diváka levým hákem na čelist, pravačkou na solar plexus, výpady dopředu a dozadu, neúprosně seká, bojuje zblízka, rozmazává, zatemňuje a mlátí do diváka, dokud, jak doufá, nezvítězí technickým knockautem.“⁵⁾

Všimněte si, že Grenier má námítky vůči tomu, jak Stone zkresluje důkazy týkající se vraždy, obzvláště jej však uráží forma prezentace, onen „boxerský“ a „masakrující“ styl, jímž zjevně deformuje i ty události, které je možné rekonstruovat na základě historických důkazů. Považuje tento styl za znásilnění divákovy schopnosti vnímat.

Další filmový kritik, David Armstrong, byl též značně popuzen jak formou, tak obsahem Stoneova filmu. Podrobil zničující kritice to, že si Stone „přivlastnil rychlý střih televizní reklamy na automobily“, jak to sám nazval, a napsal, že „dívat se na JFK bylo jako sledovat tři hodiny MTV bez hudby“.⁶⁾ Ale Armstrongovi se film nelíbil „jako film“ také z jiných důvodů: spíše mravních než uměleckých. „Jsem znepokojen,“ říká, „Stoneovou směsí rekonstruovaných scén a archivních záznamů [...], protože mladí diváci, kterým Stone film věnuje, by mohli tyto dalekosáhlé dohady vzít jako doslovnou pravdu.“ Armstrong zkrátka naznačuje, že Stoneův skladebný postup by mohl zničit schopnost „mladých diváků“ rozlišovat mezi skutečnou a pouze imaginární událostí.⁷⁾ Všechny události popisované ve filmu – ať už doložené historickými důkazy, založené na dohaddech nebo prostě vymyšlené, aby se pomohlo zápletky nebo aby propůjčily věrohodnost

5) Richard Grenier, *Movie Madness*. „Times Literary Supplement“ 24. 1. 1992, s. 16–17. Autor pokračuje: „Ještě nikdy v historii Hollywoodu nebyl film tak vehementně roznesen kritikou ze strany politických činitelů. Politikové a političtí autoři nejrůznějších politických zabarvení odsoudili JFK jako nezodpovědný a dokonce i šílený: tvrdá levice, pravice, střed.“ Pak komentuje rozdílné reakce politiků, politických autorů a „filmových kritiků, kteří se ztotožňují s ‚uměleckou‘ třídou státu“. „Vcelku,“ říká, se těmito kritikům „film spíše líbil, což je jasně odlišuje od jiných amerických komentátorů, sloupkařů, novinářů, kteří byli skutečně mimořádně jednomyslně filmem zděšeni.“ Z kontrastu těchto reakcí dochází k závěru, že „člověk by si od filmového kritika asi neměl kupovat ojeté auto“ (s. 16).

6) David Armstrong – Todd Gitlin, *Killing the Messenger*. „Image“ 16. 2. 1992, s. 14. Jsou to jednotlivé eseje publikované pod jedním názvem s otázkou v podtitulu „Proč reagoval tisk tak zuřivě na Stoneův film?“ Viz též poznámky Michaela Rogina, „*Make My Day!*: Spectacle as Amnesia in Imperial Politics. „Representations“ 29, 1990 (zima), s. 99–123.

7) Starost kritika o citlivost mladých lidí je výmluvná; když kritik začne vyjadřovat obavu, aby se nekazila mládež, je to vždy dobrou známkou toho, že umělecké dílo zasáhlo kolektivní nerv.

Stoneovým paranoidním fantaziím – jsou předkládány jako kdyby byly stejně „historické“, to znamená stejně reálné, nebo jako kdyby se „skutečně staly“. A to přesto, že Stone se netají neznalostí rozdílu mezi „historií“ a tím, co si lidé „vymýšlejí“. Jinými slovy, že se dívá na všechny události jako na stejně „imaginární“ – alespoň potud, pokud jde o jejich **zpodobnění**.⁸⁾

Podobné otázky se vynořují v souvislosti se zážitkem, vybavením nebo uvědomováním si událostí, k nimž nejenže nemohlo dost dobře dojít dříve než ve dvacátém století, ale jejichž povaha, rozsah a důsledky si předchozí věk nemohl ani představit. Některé z těchto „holocaustových“ událostí – jako například obě světové války, hospodářská krize třicátých let, doposud nepředstavitelný růst světové populace, chudoba a hlad v nebývalém rozsahu, znečišťování ekosféry jadernými výbuchy a bezohledným zacházením s toxickými odpady, programy genocidy ve společnostech využívajících vědeckou technologii a racionalizované postupy vládnutí a válčení (jejichž vzorem je německá genocida šesti milionů evropských Židů) – působí ve vědomí určitých sociálních skupin přesně tak, jako traumata z dětství působí v psýše neurotických jedinců. To znamená, že na ně nelze prostě zapomenout, ani na ně adekvátně vzpomínat; nelze tedy jasně a jednoznačně identifikovat jejich význam a zařadit je do kontextu skupinové paměti takovým způsobem, aby se zmenšil stín, jež vrhají na schopnosti skupiny vstupovat do vlastní přítomnosti a vidět budoucnost, v níž by jejich oslabující účinky již nebyly přítomny.⁹⁾

Názor, že význam těchto událostí pro skupiny, které jsou jimi nejbezprostředněji ovlivněny nebo na ně zaměřují svou pozornost, zůstává dvojznačný a že jejich odeslání do „minulosti“ je těžko proveditelné, by neměl být chápán tak, že se tyto události nikdy nestaly. Právě naopak: nejenže je jejich výskyt bohatě dosvědčen, ale snadno prokazatelný je i jejich trvalý účinek na dnešní společnosti a generace, jež s nimi nemají přímou zkušenost. K těmto účinkům však musíme přiřadit i obtíže, které pociťují dnešní generace, chtějí-li dospět k nějaké dohodě o jejich **významu** – tím mám na mysli to, co nám známá fakta o takových událostech mohou říci o povaze naší sociální a kulturní výbavy a jaký postoj bychom k nim měli zaujmout při plánování vlastní budoucnosti. Jinými slovy, nejde tady o základní fakta týkající se těchto událostí, ale o různé možné významy, které je z těchto skutečností možné vyvozovat.

Rozdíl mezi fakty a významy bývá obvykle základem historického relativismu. Je tomu tak proto, že v konvenčním historickém bádání se zjištěná „fakta“ o konkrétní „události“

8) Stone pravděpodobně zná rozdíl mezi událostmi války ve Vietnamu a jejich různým zpodobněním. Neargumentuje ani tak tím, že by k válečným událostem nedošlo, pouze říká, že při jejich zpodobnění je malý rozdíl mezi skutečnými a fiktivními zprávami o těchto událostech. Jeho názory na „dějiny“ jsou jiná kapitola. V jednom interview („Esquire“ 116, 1991, č. 5, s. 93) řekl Stone něco v tomto smyslu: „Co je to historie? Někteří říkají, že je to hromada pomluv, které si vymysleli a vyprávěli vojáci u táborového ohně. Říkají, že se stalo to a to. Tvoří, nadsazují, vylepšují. Znal jsem chlapy, co byli na frontě, kteří si vymýšleli blbosti. Jsem si jist, že kovbojové dělali totéž. Takže, co je to historie? Kdo to, sakra, ví?“

9) Zařazení holocaustu do tohoto seznamu mohou zpochybnit vědci, kteří se jím zabývají a trvají na jeho jedinečnosti, ne-li v celé historii, pak alespoň v historii genocid. Podle mého názoru jsou všechny historické události *a priori* svého druhu jedinečné, jsou však s jinými událostmi svého druhu stále ještě srovnatelné. Ostatní události v mém seznamu jsou podobně svého druhu jedinečné. Chci říci, že události v tomto seznamu jsou všechny *jedinečné pro dvacáté století* a jsou tudíž stejného *rodu*.

považují za „význam“ této události. Fakta pak jakoby poskytují základ pro rozhodování mezi nejrůznějšími významy, které různé skupiny **mohou** události přisuzovat z různých ideologických nebo politických důvodů. Avšak fakta jsou **funkcí** významu událostem přisuzovaného, ne nějaké primitivní údaje, které určují, jaké významy může událost mít. Právě anomální charakter modernistických událostí – jejich odpor vůči zděděným kategoriím a konvencím, kterými se jim má přisuzovat význam – podkopává nejen pozici faktů vůči událostem, ale také pozici „události“ obecně.

Uvažovat o otázce historické objektivnosti ve smyslu protikladu „skutečných“ a „imaginárních“ událostí, na kterém se opět zakládá protiklad „faktů“ a „fikce“, znamená zatemňovat důležitý vývoj v západní kultuře, který odlišuje modernismus v umění od všech předchozích forem realismu. Představit si takové zacházení s **historickou** realitou, při němž by se při zpodobnění událostí nepoužívalo techniky fikce, je stejně obtížné jako představit si modernistickou fikci, která by určitým způsobem nebo na určité úrovni nesměřovala k povaze a významu historie.¹⁰⁾ Je tomu tak z mnoha zcela zřejmých důvodů. Předně se dvacáté století vyznačuje výskytem určitých „holocaustových“ událostí, které se jen málo podobají konvenčním předmětům studia dřívějších historiků. Proto není snadné pochopit je metodami střízlivého uvažování používanými v konvenčním historickém zkoumání, stejně jako nemohou být zpodobněny běžnými technikami psaní, jaké měli v oblibě historikové od Hérodota až po Arthura Schlesingera. Žádná z různých variant kvantitativní analýzy, jak se provozuje ve společenských vědách, rovněž nepostihuje novost takových událostí.¹¹⁾ Mimoto se události tohoto druhu nenabízejí k vysvětlení ve smyslu kategorií, které si osvojila tradiční humanistická historiografie, kde se lidští „činitelé“ chápou jako jistým způsobem plně vědomí, morálně odpovědní za své činy a schopní poměrně rozumně rozlišovat mezi příčinami historických událostí a jejich následky v krátkodobé i dlouhodobé perspektivě – jinými slovy, činitelé, u nichž se předpokládá, že chápou „historii“ velmi podobně jako profesionální historikové.

A co víc, „historická“ událost, čímž jsme obvykle mysleli něco jako „zavraždění třicátého pátého presidenta Spojených států“, se rozpustila jako objekt úctyhodně vědeckého **poznání**. Takové události mohou sloužit jako „obsah“ informací, ale jako možné předměty **poznání** historie, které by si mohly činit nárok na status vědeckosti, jsou zajímavé jenom jako prvky statistické řady. Takové mimořádné události jako zavraždění hlavy státu jsou vskutku hodny studia jen jako hypotetické předpoklady nezbytné pro vytvoření dokumentárního záznamu; jeho nedůslednosti, rozpory, mezery a zkrácení události, která měla být jejich společným jmenovatelem, se přesouvají do popředí jako hlavní předmět zkoumání. Pokud jde o takové jednotlivé události **z minulosti**, dá se o nich říci jedině to, že se **odehrály** v určitém čase a na určitém místě.¹²⁾

10) Srov. Sidney Monas, *Introduction: Contemporary Historiography: Some Kicks in the Old Coffin*. In: Henry Kozicki (Ed.), *Developments in Modern Historiography*. St. Martin's Press, 1992, s. 1 – 16.

11) Viz Zygmunt Bauman, *Modernity and the Holocaust*. Cornell University Press, 1989, s. 122.

12) Srov. Krzysztof Pomian, *Evento*. In: *Enciclopedia Einaudi*. Giulio Einaudi editore, Torino 1978, sv. VIII, s. 972 – 993; dále Edgar Morin (Ed.), *Teorie dell'evento*. (Italský překlad francouzského originálu *Le Retour de l'événement*.) Bompiani, Milano 1972.

Událost, jakou je zavraždění presidenta Johna F. Kennedyho, bude nevyhnutelně budit i nadále zájem „fanoušků historie“, ba i profesionálních historiků, dokud se podaří udržet zdání, že je relevantní pro současné otázky politické, ideologické či psychologické, ať už skupinové nebo individuální. Každý pokus podat objektivní zprávu o této události buď tím, že bude rozdrobena na spoustu detailů, nebo zařazena do svého kontextu, však musí žonglovat se dvěma okolnostmi: jednak počet detailů zjistitelných v každé jednotlivé události je potenciálně nekonečný; a potom „kontext“ každé jednotlivé události je nekonečně rozsáhlý a není objektivně zjistitelný.¹³⁾ Kromě toho je historická událost, tradičně chápaná jako událost, která byla nejen pozorovatelná, ale i pozorovaná, samozřejmě událostí, která již není pozorovatelná a nemůže tedy sloužit jako předmět poznání tak jistě, jako je tomu u současné události. Proto je zcela seriózní uchýlit se k časem prověřené tradici zpodobňování takových mimořádných událostí, jakou bylo zavraždění třicátého pátého presidenta Spojených států, formou příběhu a pokusit se je objasnit vyprávěním (fabulací) – jak to udělal Oliver Stone v JFK.¹⁴⁾

Právě tady se ale musíme zabývat rozdílem mezi „skutečností“ a „událostí“ modernismu. Pojem „historická událost“ prošel radikální transformací jednak následkem toho, že se v našem století vyskytly události rozsahu, měřítka a hloubky nepředstavitelné pro dřívější historiky, jednak proto, že došlo ke zrušení pojmu události jako předmětu specificky vědeckého druhu poznání. Totéž však platí o pojmu „příběh“; obrovsky utrpěl a došlo k jeho, byť jen potenciálnímu, rozpadu jak následkem revoluce v interpretační praxi, známé jako kulturní „modernismus“¹⁵⁾, tak v důsledku interpretačních technik, jež umožnila elektronická revoluce.

U tohoto posledního bodu můžeme uvažovat o schopnosti moderních médií zpodobnit události takovým způsobem, že jsou nejen podány jako by vzdorovaly veškerým snahám o jejich vysvětlení, ale také jako by odporovaly všem pokusům o jejich ztvárnění ve formě příběhu. Moderní elektronická média dokáží manipulovat se zaznamenanými obrazy tak, že události doslova „explodují“ před očima diváka. Při podání obžaloby v soudní síni byl použit obrazový záznam situace, kdy policie v Los Angeles bije černého muže (Rodney Kinga). Tato zdánlivě jednoznačně zdokumentovaná událost se tak stala prakticky nesrozumitelnou **jako událost**. Samotná přesnost a detailnost obrazového ztvárnění události ji otevřely širokým možnostem interpretace toho, „co se vlastně odehrálo“

13) O problému kontextu jsem diskutoval v *Geschichte erklären. Formalistische und kontextualistische Strategien*. „Neue Rundschau“ 105, 1994, č. 1, s. 41 – 56.

14) A zde si můžeme všimnout, že plakáty ke Stoneovu filmu, o nichž se nezmiňuje žádná kritika, kterou jsem četl, v tom smyslu, že by měly nějaký zvláštní význam, uvádějí film jako: „JFK: příběh, který neodejde.“ Vezmeme-li to doslovně, titul ukazuje, že „námětem“ filmu není událost, ale „příběh“ – příběh, který se navíc vtírá do vědomí celé generace jako trauma a který proto nelze uzavřít ani zapomenout, ani si ho přesně zapamatovat *jenom* jako událost z minulosti.

15) Jameson definuje literární modernismus jako produkt dvojí krize; na jedné straně „sociální krize sdělitelných zážitků“ a na straně druhé „sémiotické krize narativních paradigmat“. Viz Fredric Jameson, *Sartre: The Origins of a Style*. Columbia University Press, 1984, s. 211. Chci objasnit, že termínem „modernismus“ nemám na mysli onen program, v němž dominuje rozum, věda a technika, jež údajně zavedlo osvícenství. Spíše mám na mysli literární a umělecká hnutí vzniklá na konci devatenáctého a začátku dvacátého století právě proti tomuto programu modernizace a jeho sociálním a kulturním důsledkům – hnutí představovaná spisovateli jak byli Pound, Eliot, Steinová, Joyce, Proust, Woolfová atd.

v popisované scéně. Problematičnost videozáznamu (natáčející byl „náhodou“ nedaleko, měl u sebe funkční kameru s kazetou atd.) vylučovala fikci, že zaznamenané události šly podle přesného „scénáře“, námětu nebo nějaké osnovy. Není náhodou, jak se říkalo, že náhody tradičně sloužily jako samotný archetyp toho, čemu historikové původně říkali „události“. Ale dotyčné náhody či nehody byly vždy určitého druhu, a to takového, který se podřizoval zákonům vyprávění příběhů a řídil se pravidly narace.

Moderní post-industriální „nehody“ jsou méně srozumitelné než cokoli, co by si dřívější generace kdy mohly představit (viz Černobyl), ale navíc je foto- a videodokumentace takových nehod tak úplná, že je obtížné vypracovat dokumentaci kterékoli z nich jako prvků jediného „objektivního“ příběhu. V mnoha případech je navíc dokumentace takových událostí natolik manipulovatelná, že odrazuje veškeré snahy odvodit nějaké vysvětlení z toho, co se stalo, a čeho má být dokumentace nahraným záznamem. „Není tedy náhoda“, že se diskuse o modernistické události obracejí směrem estetiky vznešeného a hnusného spíše než estetiky krásy a ošklivosti.

Dobře to ilustruje příklad v článku, který vyšel nedávno v periodiku *1-800*. Michael Turits v něm analyzoval hermeneutickou gymnastiku inspirovanou zprávami médií o dvou bohatě dokumentovaných leteckých a vesmírných katastrofách: srážce tří italských tryskových letadel MB 339A (*Frece tricolori*), při letecké exhibici nad Ramsteinem v Německu v srpnu 1988, kde zahynulo padesát osob a tři sta šedesát bylo zraněno; a explozi kosmického raketoplánu Challenger (NASA) hned po startu, přímo před očima přítomného „publika“ a milionů televizních diváků v roce 1986. Turits analyzuje, jak média tyto události prezentují a přirovnává dopad nekonečného znovu-uvádění v televizi ke zpochybňujícím účinkům televizního „opakování“ rozhodujících okamžiků ve sportovním zápole. Poznává, že „když [Challenger] vybuchl a *Frece tricolori* se srazily, [...] optická působivost plynoucí z nekonečného opakování uhranula televizní techniky tak, že nedokázali ani vytočit telefonní číslo“. To, co mělo objasnit to, „co se stalo“, ve skutečnosti způsobilo širokou poznávací dezorientaci a zoufalství, zda budeme kdy schopni identifikovat prvky událostí, abychom umožnili „objektivní“ analýzu jejich příčin a následků. Turits poznává: „Jako by se nějaký počítačový virus vymkl kontrole, uchytíl se v televizních stříhacích pultech a srážka v Ramsteinu a exploze Challengeru se musely promítat znovu a znovu... Pomalé přehrávání, které následovalo [po explozi Challengeru], působilo, jako by byla média posedlá záchranou raketoplánu a zbytků astronauta ze dna oceánu; sloužilo však po celé měsíce témuž účelu: rekonstruovat onu příliš krátkou událost jako **vizuálně srozumitelnou** nehodu.“¹⁶⁾

Televizní stanice přehrávaly pásy s explozí Challengeru pořád dokola. Na otázku, proč to dělaly, odpověděl komentátor zpráv Tom Brokaw takto: „Co jiného jsme mohli dělat? Lidé chtěli odpověď.“¹⁷⁾ Jak ale podotýká Turits, pásy samozřejmě žádnou odpověď neposkytly. Celá „morfovací“ technika použitá pro opakované přehrávání události dokázala jenom pocit její prehavosti. Zdálo se nemožné vyprávět byť jediný autoritativní příběh o tom, co se vlastně stalo – což znamená, že by se o tom dalo vyprávět libovolné množství možných příběhů.

16) Michael Turits, *Moment of Impact: Three Air-Crashes*. „1-800“ 1989 (podzim), s. 34.

17) Tamtéž, s. 35.

Právě proto by mohly být otázky vyvstalé ve sporu o JFK prospěšně zařazeny do novější fáze debaty o vztahu historických skutečností k fikci, tedy debaty příznačné pro diskusi o vztahu mezi modernismem a postmodernismem. Neboť literární (a vlastně filmový) „modernismus“ (ať už je to cokoli) označuje konec vyprávění příběhů – ve smyslu „vyprávění“ Waltera Benjamina, kterým se ve formě sledovatelného příběhu přenáší z generace na generaci folklór, moudrost i banálnosti určité kultury. Po modernismu, když dojde na úkol vyprávět příběhy, ať už v historickém nebo literárním písemnictví, se tradiční techniky vyprávění stávají nepoužitelnými – s výjimkou parodie.¹⁸⁾ Modernistická literární praxe účinně vyvrací pojem „charakterů“, které dříve sloužily jako náměty příběhů nebo alespoň jako představitelé možných perspektiv událostí v příběhu; a vzdoruje pokušení „zabudovat“ události a „jednání postav“ do zápletky, aby byl vytvořen efekt významu, předvádějící jak něčí konec může být obsažen v jeho začátku. Modernismus tím dosahuje toho, co Fredric Jameson nazývá „de-realizace“ události samotné. Činí tak tím, že důsledně zbavuje událost její tradiční vypravěčské funkce, když poukazuje na vpád osudu, milosti, štěstěny, prozřetelnosti a dokonce samotné „historie“ do života (nebo alespoň do některých životů), „aby dostal švih novosti“ a aby takto zasažený život nabyl přinejhorším zdání nějakého vzorce, a při nejlepším získal skutečný, transsociální a transhistorický význam.¹⁹⁾

Jameson ukazuje, jak Sartre v typicky modernistickém díle jakým je *Nevolnost*²⁰⁾, tematizuje zkušenost času jako řady okamžiků, které buď nenabudou podoby příběhu, nebo se rozpadnou na úlomky a fragmenty existence. Tematizace nabývá podoby ztvárnění nevyzmatelných rozdílů – vlastně protikladů – mezi „obyčejným“ a zdánlivě „dobrodružným“ životem. Ve scéně, kterou Jameson analyzuje, protagonista Roquentin uvažuje: „Nezažil jsem žádná dobrodružství. Příhody se mi přihodily, události, incidenty, všechno možné. Ale žádná dobrodružství. To není otázka slov; začínám tomu rozumět. Je něco, na čem mi záleželo víc než na všem ostatním – aniž jsem si to jasně uvědomoval. Nebyla to láska, Bože to ne, ani sláva, ani bohatství. Bylo to... zkrátka představoval jsem si, že v určitých okamžicích může můj život nabýt vzácné a cenné hodnoty. K tomu nebylo zapotřebí mimořádných okolností: jen jsem požadoval trochu přísnosti. [...] Čas od času, například když v kavárnách hrála hudba, jsem se vracel zpátky a říkal si: kdysi v Londýně, v Meknesu, v Tokiu jsem prožil nádherné chvíle, měl jsem dobrodružství. A to právě se mi teď bere. Dovídám se náhle a bez zjevného důvodu, že jsem se deset let obelhal. Dobrodružství jsou v knihách. A samozřejmě všechno, co se vypráví v knihách, se může doopravdy stát, jenomže trochu jinak. Mně právě záleželo na tom, jak se to může stát“ (s. 53).

Roquentinovým problémem je, že událost by pro něj mohla mít význam dobrodružství jen tehdy, podobala-li se událostem, s jakými se setkáváme v dobrodružných **příbězích**.

18) Craig Owen tvrdil, že postmodernismus je charakterizován oživením alegorického ztvárnění, i když zcela jiného druhu, než jaké bylo odvrhnuo romantickou estetikou ve jménu symbolu v devatenáctém století. Viz *The Allegorical Impulse: Toward a New Theory of Postmodernism*. In: *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. University of California Press, 1992, s. 52nn.

19) F. J a m e s o n, *Sartre: the Origins of a Style*, kap. 2.

20) Jean-Paul S a r t r e, *Nevolnost*. Čs. spisovatel, Praha 1967. Překlad Dagmar Steinová. (Pozn. red.: K tomuto vydání se vztahují odkazy na stránky, jež jsou uvedeny v závorkách v textu.)

Události by se musely „dát vyprávět“. Takto Sartre popisuje Roquentinovu touhu po příbězích-událostech: „Napadlo mě tohle: k tomu, aby se z nejobyčejnější události stalo dobrodružství, musí ji člověk **vyprávět**, a to úplně stačí. To právě lidi klame: každý člověk je za všech okolností vypravěčem příhod, žije obklopen svými příhodami a příhodami druhých lidí, vše, co se s ním děje, vidí jejich prismaticem; a snaží se žít svůj život, jako by ho vyprávěl.

Je však třeba volit: žít nebo vyprávět“ (s. 55).

Roquentinova melancholie pramení z uvědomění, že: „Když člověk žije, **neděje se nic**. Mění se dekorace, lidé přicházejí a odcházejí, toť vše. Nikdy nic **nezačíná**. Dny na sebe navazují bez ladu a skladu, je to jen nekonečné a jednotvárné sčítání...

To znamená žít. Ale když člověk život vypráví, všechno se mění; jenomže nikdo tu změnu nepostřehne: to dokazuje skutečnost, že **se mluví o pravdivých příhodách**. Jako kdyby mohly být pravdivé příhody; události probíhají jedním směrem a my je vyprávíme obráceně. Vypadá to, jako kdybychom začínali od začátku: „Byl krásný podzimní večer roku 1922. Byl jsem úředníkem u notáře v Marommes.“ A ve skutečnosti jsme začali od konce. Je v tom konec, neviditelný a všudypřítomný, a dodává těm několika slovům honosnosti a významu začátku“ (s. 55 – 56, zdůr. H. W.).

„Přál jsem si, aby chvíle mého života šly za sebou a aby byly uspořádané jako chvíle života, na který vzpomínáme. Je to jako by člověk chtěl lapit čas za ocas“ (s. 57).

A toto uvědomění vede autora k závěru: „Ten pocit dobrodružství určitě nepramení z událostí: důkaz je nasnadě. Je to spíš způsob, jak na sebe navazují okamžiky. Tedy, myslím, že je to takhle: člověk náhle cítí, že čas plyne, že každý okamžik vede k lepšímu okamžiku, ten zase k dalšímu a tak pořád dál: že každý okamžik hyne, že nestojí za to jej zadržovat, atd. atd. A tak člověk připisuje tuto vlastnost událostem, jež se mu objevují v jednotlivých okamžicích; **co přísluší formě, přenáší na obsah**. Když se to vezme kolem a kolem, o tom proslaveném plynutí času se hodně mluví, ale nikdy není vidět. [...]

Tomu se říká, pokud si správně pamatuji, nenávratnost času. Pocit dobrodružství by tedy byl prostě pocitem nenávratnosti času. Ale proč jej nemá člověk stále? Což není čas vždycky nenávratný? Občas má člověk dojem, že může dělat, co chce, jít vpřed nebo se vrátet zpátky, že na tom nesejde; jindy zase by řekl, že se oka utáhla, a v takových případech nelze šlápnout vedle, protože začít znovu by vůbec nebylo možné“ (s. 77, zdůr. H. W.).

Tyto citáty ze Sartra se dnes zdají být staromódní, melodramatické, až banální – jak se **nedávná** minulost jeví vždycky – ale užitečně zvýrazňují modernistickou představu, že význam, forma nebo souvislost událostí, ať už jsou skutečné nebo imaginární, jsou funkcí jejich narativizace. Jameson dochází k závěru, že modernistická de-realizace události dospívá až k odmítnutí historičnosti všech událostí; právě to otvírá modernistickou senzibilitu otevřenou na jedné straně vůči přitažlivosti mýtu (mýtus o Oidipovi, Odysseovi, Finneganovi atd.) a na druhé straně vůči výstřednostem melodramatu (typicky institucionalizovaným v žánru detektivek, špionážních příběhů, kriminálek a příběhů o mimozemšťanech). V prvním případě je význam jinak nepředstavitelných událostí spatřován v jejich podobnosti s **nadčasovými** archetypálními příběhy – a takovým je i smrt mladého vůdce-hrdiny, JFK. V druhém případě je význam podáván spektrálně, jako by sestával výlučně z **prostorového** rozptýlení jevů, které původně zdánlivě splývaly jen proto, aby ukázaly na událost, která se odehrála.

Sartre chápe událost jako představení (*Vorstellung*) myšlenky o ní, spíše než „prezentaci“ (*Darstellung*) myšlenky samotné. Podobně modernistickou prezentaci události nacházíme v pasáži z posledního románu Virginie Woolfové, *Mezi akty*.²¹⁾ Název sám ukazuje typickou starost vrcholného modernismu, totiž zájem o to, co se děje v „intervalech“ mezi oněmi vzácnými okamžiky v našem životě, kdy se zdánlivě děje něco „závažného“, pokud se vůbec něco děje. Příběh ale tematizuje nepodstatnost nejen intervalů mezi událostmi, ale i těch událostí, jejichž zdánlivý výskyt umožňuje obavu o to, co vchází mezi ně **jakožto** interval.

V knize *Mezi akty* se život rodiny Oliverových zdá být stejně uspořádaný, jako slavnostní představení, které mají pořádat vesničané na rodinné usedlosti onoho jediného „dne v červnu 1939“, který rámuje ne-děj příběhu. Slavnost je však vylíčena tak, že se liší od skutečného světa, neboť má rozpoznatelnou zápletku; její přestávky označují „akty“, které samy představují identifikovatelná období anglických dějin od středověku až po dnešek. V přestávkách mezi akty slavnosti se členové rodiny Oliverových a jejich hosté rozptýlí a znovu scházejí v okamžicích, ze kterých se vždy vyklube omylné zření reality, takže ve skutečnosti události, které mohly sloužit k vyznačení děje v jejich životě, nikdy tak docela nenastanou. „Mezi akty“ se neodehrává vůbec nic; vlastně rozdíl mezi akty a přestávkami mezi nimi je stále méně zřetelný a nakonec je úplně setřen. Základní rozdíl, který je nám ponechán, je rozdíl mezi slavností, kde jsou všechny akty vyznačeny událostmi, a skutečným životem diváků, ve kterém nedochází k vůbec žádným událostem. Událostmi nabitý okamžik času by byl takový, který by shromáždil bludné události zakoušené spíše jako přestávky než jako příhody, a dal jim strukturu a soudržnost, i když jen na okamžik. V tomto příběhu žádné takové události nejsou. Všechny události, které se odehrávají před „akty“ slavnosti, mezi nimi a po nich, jsou ukázány jako stejně nepodstatné, jako to, co se odehrává mezi jednotlivými okénky filmu, a stejně fiktivní, jako „historické“ události zobrazené v představení.

Pasáž, o níž jsem hovořil jako o příkladu typicky modernistického přístupu ztvárnění události, se objevuje ve druhé „scéně“ příběhu (nejsou tu žádné kapitoly). Ústřední postava románu, paní Isabella Oliverová, právě vstoupila do knihovny rodinného domu „ve vzdálené vesnici v samém srdci Anglie“, ráno toho dne, kdy se má konat slavnost. Její tchán, Bart Oliver, penzionovaný úředník, je již zde a čte noviny. Když Isabella vstoupí, vzpomene si na větu, kterou před několika lety pronesla jedna návštěvnice knihovny: „Knihovna je vždycky nejkrásnější místo v domě“, zacitovala a přelétla knihy očima. Knihy jsou ‚zrcadlem duše‘ [...]. Královna víl a Kinglakeův Krym; Keats a Kreutzerova sonáta. Tady jsou, přemýšlejí. O čem? Jaký lék pro ni knihy mají v jejím věku – je stejně stará jako toto století? Vyhýbala se knihám, jako celá její generace; a zbraním také. Přesto, jako člověk se zuřivou bolestí zubů přebíhá očima po hnědých lahvičkách s nálepkami v lékárně, zda by v některé z nich nenalezl úlevu, zvažovala: Keats a Shelley; Yeats a Donne. Nebo možná ne poezie; život. Život Garibaldiho. Život lorda Palmerstona. Nebo možná ne život člověka; život kraje. Památky Durhamu; Zprávy Archeologické společnosti v Nottinghamu. Nebo snad vůbec ne život, ale věda – Eddington, Darwin, Jeans.

21) Virginia Woolf, *Between the Acts*. Harcourt Brace, 1970. Odkazy na stránky jsou uvedeny v závorkách v textu.

Nic z toho jí nepomohlo od bolesti zubů. Pro její generaci byly knihou noviny; a když její tchán odložil Timesy, vzala je a četla: „Kůň se zeleným ohonem [...]“, což bylo fantastické. Dále „Stráž ve Whitehallu [...]“, což bylo romantické, a pak, stavíc, kladla slovo na slovo a četla: „Vojáci jízdního oddílu jí řekli, že ten kůň má zelený ohon; ona ale zjistila, že se jedná o úplně obyčejného koně. Zatáhli ji do kasáren a hodili ji na postel. Pak ji jeden z nich začal svlékat a ona křičela a tloukla ho do obličeje [...]“

To bylo skutečné; tak skutečné, že v mahagonové výplni dveří viděla Oblouk ve Whitehallu; obloukem místnost v kasárnách; v místnosti postel a na posteli křičela dívka a tloukla ho do obličeje, když se dveře (neboť ve skutečnosti to byly dveře) otevřely a vstoupila paní Swithinová s kladivem v ruce.

Postupovala, šinula se, jako kdyby podlaha pod jejími ošumělými zahradními botami byla tekutá a na postupu našpulila rty a usmála se úkosem na svého bratra. Nepadlo mezi nimi ani slovo, když šla ke skříni v rohu, vrátila kladivo, které si vzala bez dovolení; společně – rozevřela pěst – s hrstí hřebíků“ (s. 19 – 20).

Všimněte si, že je zde zaznamenáno docela dost (z větší části světských) „událostí“: Isabella si „prohlíží“ knihy a hledá možný „lék“ na zlo, které postihuje její generaci – významně poznamenanou letopočtem 1939. „Uvažuje“ o poezii, životopisech, dějinách, vědě a odvrací se ode všech k novinám a „čte“ si zprávu o události – znásilnění, události tak neskutečné, že ji vidí na výplni dveří do knihovny. Obraz minulé události se však beze zlomu v gramatice nebo syntaxi promění v obraz paní Swithinové, Bartovy sestry, „vstupující“ do knihovny ve fiktivní přítomnosti: „... a dívka na posteli křičela a tloukla ho do obličeje, když se dveře (neboť ve skutečnosti to byly dveře) otevřely a vstoupila paní Swithinová s kladivem v ruce“.

Obraz znásilňované dívky prosakuje do zcela obyčejné události, kdy paní Swithinová vstupuje do knihovny, a narušuje jej, dodává mu pochmurný, fantasmagorický rys: paní Swithinová „**postupovala, šinula se**, jako kdyby podlaha pod jejími **ošumělými** zahradními botami byla **tekutá** a **na postupu našpulila rty** a **usmála se úkosem** na svého bratra. Nepadlo mezi nimi ani slovo, když šla ke skříni v rohu, vrátila kladivo, které si vzala bez dovolení; společně – rozevřela pěst – s hrstí hřebíků.“ (Zdůr. H. W.) Obě události, znásilnění dívky a vstup paní Swithinové do knihovny, jsou obdařeny stejnou měrou významové závažnosti nebo spíše dvojznačnosti. U žádné z nich nejde odlišit jevové aspekty každé z nich. Obě události se vylévají ze svých obrysů a zároveň i z vyprávění. Účinek ztvárnění je dát **všem** událostem přízračnou kvalitu. Při vracení kladiva hovoří Isabella se svým bratrem a uvědomuje si – tajemně – že takto spolu hovořili posledních sedm roků každé léto.

„Každé léto, teď už po sedmé, slyšela Isa tatáž slova; o kladivu a hřebících; o slavnosti a o počasí. Každý rok říkali, zdalipak bude přšet nebo bude hezké počasí; a bylo to tak každý rok – lhостejno který. Stejný úder [hodin] následoval za druhým, jenomže letos pod údery slyšela: „Dívka křičela a tloukla ho do obličeje kladivem““ (s. 22).

Vnější fenomenální aspekty a vnitřní obsah událostí, jejich možný význam nebo závažnost, se zhroutily a splynuly. „Význam“ událostí zůstává nerozlišitelný od jejich výskytu, ten je však nestabilní, proměnlivý, fantasmagorický – stejně fantasmagorický jako zpomalený pohyb, obrácený úhel, zvětšení a opětovné přehrávání videozáznamů exploze Challengeru. Neznamená to, že takové události nejsou zobrazitelné, pouze to, že mohou

být zapotřebí jiné techniky zobrazení, než jaké byly vyvinuty na vrcholu uměleckého realismu.

Soudobé diskuse o etice a estetice zpodobnění holocaustu evropských Židů – který považují za příznačnou „modernistickou“ událost v dějinách západní Evropy – nabízejí vzhled do modernistických názorů na vztah mezi historií a fikcí. Vzhledem k otázce, jak co nejdopovědněji zobrazit holocaust, nezaujmají nejextrémnější postavení tzv. revizionisté, kteří popírají, že k události vůbec kdy došlo;²²⁾ spíše jsou to ti, kdo tvrdí, že jde o událost takového druhu, že se vymyká možnosti být jen **popisu** v **jakémkoli** jazyce a **ztvárnění** v jakémkoli médiu – verbálně, vizuálně, orálně nebo gesticky –, natož aby ji dokázal adekvátně **vysvětlit** pouhý historický popis. Tuto pozici představuje často citovaná poznámka George Steinera: „Svět Osvětami leží mimo hranice jazyka, stejně jako leží mimo hranice rozumu.“²³⁾ Představuje ji také poznámka filosofa Emile Fackenheim: „Holocaust [...] se vymyká vysvětlení – historická vysvětlení hledají příčiny, teologická hledají smysl a účel. [...] Zdálo by se, že holocaust je kvalitativně jedinečná událost, svého druhu odlišná od jiných případů genocidy. Člověk jej nemůže pochopit, může se s ním jen konfrontovat a protestovat proti němu.“²⁴⁾

Historik Christopher R. Browning se s podobnými otázkami a tvrzeními vypořádává pozoruhodně jemnou reflexí obtíž, s nimiž se setkal při své snaze rekonstruovat, zobrazit a vysvětlit masakr asi patnácti set Židů – žen, dětí, starých lidí a mladých mužů – záložním praporem č. 101 německé armády 13. července 1942 v lesích u polské vesnice Jozefów. Browning strávil celá léta bádáním nad dokumenty, které dosvědčují fakta o této události. Hovořil se sto dvaceti pěti příslušníky praporu, kteří, ač nebyli vojáky pravidelné armády ani SS, přijali v průběhu služby roli „profesionálních zabijáků“ jako anonymní vykonavatelé politiky genocidy, již započali a prováděli jejich nacističtí vůdci. Browningovým cílem bylo napsat historii jednoho dne v životě „malých lidí“, kteří byli pachateli konkrétních zločinů na konkrétních lidech na určitém místě a v určité době, která rychle ustupuje z živé paměti a přechází do „historie“. Ve zprávě o tomto výzkumu se Browning ptá: „Může být kdy napsána historie těchto mužů? Nejen společenská, organizační a institucionální historie jednotek, ke kterým náleželi. A nejen ideologická a rozhodovací historie politiky, kterou prováděli. Je možné zachytit historii zkušenosti těchto zabijáků – volbu, před kterou stáli, emoce,

22) Chci zdůraznit rozdíl mezi modernistickou problematizací „události“ a snahou části skupiny parahistoriků, známých jako „revizionisté“, *popřít*, že k události známé jako holocaust vůbec kdy došlo. Je třeba poznamenat, že revizionisté mají velmi tradiční představu o historických událostech a důkazech. Na základě velmi doslovné interpretace důkazů chtějí prokázat, že existenci holocaustu dokázat nelze. Dost se v tom podobají křesťanským fundamentalistům, když interpretují důkazy svědčící pro vývojovou teorii.

23) Citát George Steinera uvádí Berel Lang, *Act and Idea in the Nazi Genocide*. University of Chicago Press, 1990, s. 151.

24) Literární význam Steinerovy poznámky se odráží v odpovědi na otázku: „Jak mluvit o nevyslovitelném?“, kterou navrhují Alice a A. R. Eckhardtovi: „Zajisté bychom o něm měli mluvit, ale jak to *můžeme* vůbec dokázat?“ Viz též tvrzení George Krena, že: „Smysl holocaustu nemůže být nikdy pochopen z historických záznamů.“ A také Elie Wiesela, že: „Nikdy nepochopíme, jak byla Osvětím možná.“ Všechny citáty jsou převzaty z publikace: Alan Rosenberg – Gerald E. Meyers (Ed.), *Echoes from the Holocaust: Philosophical Reflections on a Dark Time*. Temple University Press, 1988.

keré prožívali, použité mechanismy pro zvládnutí situace, změny, kterými procházeli?“²⁵⁾

Dochází k závěru, že takovouto „historii zkušenosti“ této události, až příliš typické pro až příliš mnoho událostí z holocaustu, je prakticky nemožné pochopit. Připomíná, že holocaust „nebyl abstrakcí. Byla to skutečná událost, ve které bylo zavražděno přes pět milionů Židů, většinou tak surovým způsobem a v tak obrovském měřítku, že historikové a další, kdo se pokoušeli o těchto událostech psát, ve svém osobním životě nezažili nic, co by se k tomu byť jen vzdáleně mohlo přirovnat.“ Dále ujišťuje, že „Historikové holocaustu zkrátka o tom, o čem píší – ve smyslu zkušenostním – nic nevědí“. Takový „zkušenostní nedostatek“, zdůrazňuje Browning, „je něco zcela jiného než to, že nezakusili např. Ústavní shromáždění ve Filadelfii nebo Caesarovo dobytí Galie. Opakující se téma svědků [holocaustu] vypovídá, jak ‚neuvěřitelná‘ [ta událost] pro ně byla, i když ji sami prožili.“²⁶⁾

Tento zkušenostní nedostatek náleží k **povaze** zkoumaných událostí. Zdá se, že tyto události vzdorují snahám tradičního historika o empatii, která by člověku umožnila dívat se na ně jaksi zevnitř; v tomto případě z perspektivy pachatele. Browning argumentuje, že potíž není v metodologii. Nejde ani tak o uvedení závažných skutečností, jde o **ztvárnění** událostí, zjištěných jako fakta, takovým způsobem, aby události byly uvěřitelné pro čtenáře, kteří s nimi nemají o nic víc „zkušeností“ než historik sám.

Browning se zkrátka zdráhá navrhnout to, co se mi jeví jako zřejmý závěr, který z problému můžeme vyvodit: že totiž nejde o problém metody, ale o problém zpodobnění událostí holocaustu a že jeho řešení vyžaduje plné využití modernistických i předmodernistických uměleckých technik. Browning od této možnosti odstupuje, protože se, podobně jako profesor Saul Friedlander a jiní odborníci na zpodobnění holocaustu, ať už psanou formou, filmem, fotografií, pomníky či jinak, obává účinků jakékoli „estetizace“ této události. Stane-li se holocaust námětem vyprávění, stává se příběhem, který by možnou „humanizací“ pachatelů mohl událost „zfabulovat“ – zahalit ji tak do fantazií „nedotknutelnosti“, „celistvosti“ a „zdraví“, které samotná existence události **popírá**.

Jak upozorňuje Erik Santner, nebezpečí podlehnoutí impulsu „vyprávět příběh“ holocaustu – a v širším slova smyslu jakékoliv jiné „traumatické“ události – navozuje u badatele nebezpečí „narativního fetišismu“. To je podle Santnera „strategie fantazijního odčinění, potřeby truchlit pomocí simulace stavu nedotknutosti, a to obvykle tak, že se místo a původ ztráty situuje někam jinam.“²⁷⁾ Stručně řečeno, hrozba, jakou představuje ztvárnění událostí jako je holocaust, nacistické „konečné řešení“, zavraždění charismatického vůdce, např. Kennedyho, Martina Luthera Kinga nebo Gándhího, nebo události jakou bylo zničení Challengeru, které bylo symbolicky instrumentováno tak, aby představovalo aspirace celého společenství, není ničím jiným než hrozbou, že se tyto události

25) Christopher R. Browning, *German Memory, Judicial Interrogation, Historical Reconstruction*, In: Saul Friedlander (Ed.), *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution*. Harvard University Press, 1992, s. 27.

26) C. R. Browning, c. d., s. 25. Srov. Martin Jay, *Experience Without a Subject: Walter Benjamin and the Novel*. „New Formations“ 20, 1993 (léto), s. 145 – 155.

27) Eric Santner, *History Beyond the Pleasure Principle*. In: *Probing the Limits of Representation*, s. 146.

změní v námět vyprávění. Vyprávět příběh, jakkoli pravdivý, o takových traumatických událostech, by docela dobře mohlo vytvořit jakési „intelektuální zvládnutí“ úzkosti, kterou by mohly vzbuzovat vzpomínky na ně – v jednotlivci nebo ve společenství. Ale přesně potud, pokud je příběh identifikovatelný **jako příběh**, nemůže nikterak poskytnout trvalé „psychické zvládnutí“ takových událostí.

Právě proto ony anti-narativní ne-příběhy, vytvořené literárním modernismem nabízejí jedinou vyhlídku na odpovídající ztvárnění těch „nepřirozených“ událostí – včetně holocaustu – které vymezují naši éru a absolutně ji odlišují od veškeré „historie“, která ji předchází. Jinými slovy to, co Jameson nazývá „psychopatologie“ modernistického písemnictví a filmu, v jejímž výčtu je „umělé zakončení, blokáda vyprávění, [jejich] deformace a formální kompenzace, dissociace nebo rozštěpení narativních funkcí včetně jejich částečného potlačení, atd.“²⁸⁾, by mohlo nabídnout možnost zpodobnění takových traumatických událostí, jaké vznikají obludným růstem technologické „modernosti“ (jejímiž projevy je nacismus i holocaust) méně fetišizujícím způsobem, než by kdy mohlo dokázat jejich tradiční ztvárnění.

Domnívám se, že stylistické inovace modernismu, zrozené z jakési snahy vypořádat se s anticipovanou ztrátou zvláštního „smyslu pro historii“, za jehož nepřítomnost je modernismus rituálně kritizován, může poskytnout lepší nástroje pro zpodobnění „modernistických“ událostí (a před-modernistických událostí, o něž máme typicky modernistický zájem) než vypravěčské techniky tradičně využívané historiky pro zpodobnění těch událostí z minulosti, které jsou považovány za rozhodující pro vývoj identity společenství. Modernistické techniky zpodobnění skýtají možnost od fetišizování jak událostí, tak fantazijních zpráv o nich, popírajících hrozbu, kterou tyto události navozují, v samotném procesu předstírání, že je zpodobňují realisticky. Toto od fetišizování pak může uvolnit cestu procesu truchlení, který sám může odlehčit „břímě historie“ a umožnit realističtější, ne-li úplně realistické vnímání současných problémů.

Považujeme proto za štěstí, že v díle jedné z největších modernistických spisovatelek nacházíme teoretické vyjádření problému zpodobnění událostí vyprávěním. Ve čtyřech přednáškách nazvaných *Vyprávění*²⁹⁾, přednesených na University of Chicago v roce 1936, uvažovala Gertrude Steinová o nereálnosti „události“ v kontrastu k „věcem, které existovaly skutečně“. Domnívala se, že událost je jen „vnějšek bez vnitřku“, zatímco věc, která již „existovala“, má svůj vnějšek uvnitř sebe sama. Když je „vnějšek venku“, řekla, „není započatý a když je venku, není ukončený a když není ani ukončený a když není ani započatý, není to ani věc, která existovala, je prostě událost“. Dále postavila žurnalistické a historické pojednávání o událostech do kontrastu se specificky modernistickým uměleckým přístupem na základě toho, že žurnalistické a historické nedokážou „dát vnějšek dovnitř“:

„Ve skutečném životě, který je, chcete-li, v novinách, které nejsou skutečný život, ale skutečný život s vynechanou realitou, protože realita je to uvnitř a noviny jsou to venku a vnějšek nikdy není vnitřek a vnitřek nikdy není vnějšek s výjimkou řídkých

28) F. Jameson, *Sartre: the Origins of a Style*, s. 210.

29) Gertrude Stein, *Narration: Four Lectures, with an Introduction by Thornton Wilder*. University of Chicago Press, 1993. Odkazy na stránky jsou v závorkách v textu.

a podivných případů, kdy vnějšek prorazí dovnitř, neboť vnějšek je natolik jistou částí vnitřku, že ani popis vnějšku nemůže úplně vnějšek vnitřku zbavit.

A tak v novinách chcete znát řešení kriminálních příběhů v černé kronice a v psaných detektivkách znalost řešení příběhů pokazí. Konec konců ve všem napsaném je znalost řešení zklamáním našeho zájmu a je tomu tak vždycky, právě to kazí většinu detektivek, pokud se v průběhu zločinu nevynoří další záhada, která záhadou zůstane.

A pak je v novinách další velice podivná věc je to zločin v příběhu je to detektiv to je ta věc.

Teď začínáte vidět rozdíl mezi vnitřkem a vnějškem.

U té novinové věci je zajímavý zločin je zajímavý zločinec, u příběhu je zajímavý příběh o zločinu“ (s. 54).

K historickému zpodobnění říká toto:

„Každý vidí že je zmatenější chci říci možná že ne zmatenější ale že je obtížnější psát dějiny udělat z nich něco než způsobit aby něco co je něco bylo něčím protože v dějinách máte všechno máte noviny a rozhovory a psaní dopisů a tajuplné příběhy a publikum a v každém směru publikum které se hodí pro cokoli každým způsobem kterým může publikum být pro cokoli způsobilé a samozřejmě jak jsem říkala je toho tolik co člověka na kterékoli z těchto věcí znepokojuje“ (s. 54).

Zpracovat vyprávění je, jak Steinová tvrdila – nebo spíše poetizovala – tak obtížné právě kvůli specificky „modernímu“ uvědomění si vnějškovosti událostí:

„Tentokrát jsme hovořili o tom, jak je obtížné říci něco co bylo něčím co jest, a co tvoří vyprávění a co tvoří historii a co tvoří literaturu a je historické literární.

Nuže jak daleko jsme došli.

Může historie být literaturou když nese takové břemeno břemeno všeho, břemeno tolika dnů které jsou dny jeden za druhým a každý má své události a přesto jako u novin co může způsobit jeho důležitost že se to neděje dnes, nejlepší co se může kolem tohoto dění udát je že se to může stát znovu. A tak utěšuje historie historika tím že se historie opakuje, je to skutečně jediná útěcha kterou historik může mít, že se něco děje a ve skutečnosti a vpravdě se to znovu nestane tak jak se to stávalo dříve protože nyní víme skutečně víme tolik toho co se stalo že ve skutečnosti nevíme že to co se stalo se nestane znovu a tak tato chabá útěcha byla historikům odňata.

Mám tím na mysli, že historie se stala takovou že kdokoli pokud jde dál může poznat že vše co se stalo je to co se stalo a protože se to opravdu stalo je to velmi vážná věc že se toho stalo tolik. Dobrá tedy. Co by bylo nádavkem k něčemu jestliže se všechno děje, podívejte se z okna každé okno je dnes na vysoké budově a stane-li se to správně a podívejte se, co se děje. Dosti dobře řečeno není nutné pokračovat v průzkumech, ale brzy poznáte, kdokoli dokáže poznat, že to vše je dostatečně skutečné. Je to všechno dostatečně reálné, nejen dostatečně reálné, ale, a to je tak obtížná věc ne dosti reálná pro psaní, dosti reálná k vidění, téměř dosti reálná k zapamatování, ale pamatování o sobě není ve skutečnosti dosti důležitá věc aby skutečně potřebovala vzpomínání pokud to není vidění, ale vzpomínání je vidění a tak cokoli je dosti důležitá věc pro vidění, ale není dosti důležitá pro psaní, je to dosti důležitá věc pro mluvení, ale není dosti důležitá pro vyprávění.

To je skutečná potíž s tím, co je historie, je dosti důležitá pro vidění, ale není dost důležitá pro psaní, je to dosti důležitá pro mluvení, ale není dosti důležitá pro

vyprávění. A právě to všechno všechny tak znepokojuje, co je vlastně historie, protože by konec konců měla být dosti důležitá pro vyprávění pro psaní a ne dosti důležitá pro mluvení a pro vidění, skutečně by měla být, skutečně by měla být, ale může být. Nemůže skutečně být“ (s. 59).

„Totéž platí, když nás noviny informují o nějaké skutečné věci, když se ta skutečná věc stala, byla ukončena a když byla ukončena není možné na ni vzpomínat, protože na věc v její podstatě dokončenou není možné vzpomínat, protože vůči věci v její podstatě dokončenou nejsou emoce, pro které by se na ni mělo vzpomínat, je to fakt jako každý jiný a protože byla dokončena, postrádá pro účely paměti vitalitu. Kdežto když něco přináší úlevu, a to ve vymyšlené situaci, která je stále více vzrušující, vzrušení stoupá až je skutečně vzrušující, pak je to něco, co přináší úlevu co přináší emoce, když si na to vzpomene.“

Nyní určitě vidíte, jak pravdivé je to v případě kriminálního příběhu a vlastního zločinu. Vlastní zločin je zločin, který je faktem a to, že byl spáchán je samo o sobě ukončením a tak pro účely paměti s velmi vzácnými výjimkami, kdy je s ním spojená silná osobnost, se vzpomínkou na něj nikdo neobtěžuje. Ukončení je ukončení, provedený čin je provedený čin takže v sobě nemá žádnou kvalitu konce ani začátku. Proto ve skutečném životě je to zločin a když se noviny k němu musí postavit jako kdyby jej viděly nebo páchaly, nemohou ve skutečnosti ne sebe vzít vyšetřování, mohou se ujmout pouze zločinu, nemohou se ujmout něčeho co nabývá počátku a konce a na konci detektivních příběhů není nic jiného než neustálé začátky a konce. Každý to přirozeně cítí, že detektiv je jen to, že detektiv je jen to, že je to kontinuita začátků a konců a skutečnosti a není nic než to“ (s. 42).

Odolám nutkání komentovat tuto pasáž, protože je komponována tak, aby se zhroutil rozdíl mezi formou a sémantickým obsahem, na kterém se zakládá možnost komentáře snažícího se objasnit, co ona pasáž „znamená“. Ale když píše tuto studii, jsou noviny plné zpráv o dalším „procesu století“, v tomto případě jde o předběžná vyšetřování známého afro-amerického sportovce a filmové osobnosti O. J. Simpsona, podezřelého z brutální vraždy své (bílé) ženy (matky jeho dvou dětí) a jejího společníka (manekýna a nadějněho herce, bělocha a Žida). Samotným soudním jednáním předcházela bizarní příprava, při kterém Simpson zřejmě uvažující o opuštění země, utíkal před policií při pomalé „honičce“ po dálnicích Los Angeles za asistence televizních kamer, reportáží federálního rozhlasu a televize, a stejných „komentářů“, jaké doprovázely výbuch Challengeru, nebo přímo sportovních událostí, při nichž Simpson vydělal celé jmění. Málo takto známých událostí bylo tak hojně zdokumentováno jako tato honička, v níž účinkovali přímí diváci ženoucí se k trase po níž Simpson prchal, aby jej pozdravili a změnili se tak před objektivem kamery v „herce“ na „scéně“.

Co je „uvnitř“ a co je „vně“ této „události“? Co je „začátek“ a co „konec“? Ačkoliv blíží se Simpsonův proces má stanovit, jakou roli hrál při zločinu dvojí vraždy, je zřejmé, že proces bude oddělenou „událostí“ spíše než pokračováním události, která jej vyvolala. Je zajímavé, že žalobci oznámili, že nebudou pro Simpsona požadovat trest smrti, bude-li za zločin odsouzen. Ukázali tak, že vzhledem k oblibě tohoto hrdiny u americké veřejnosti, by jakákoli snaha o udělení trestu smrti ovlivnila možnost, že by jej porota odsoudila. Zločin-událost se již oddaluje od procesu-události, téměř jako by to naznačovalo, že náleží do jiných světů. Ve skutečnosti účelem procesu bude, aby poskytl scénář

ILUMINACE

Hayden White: Modernistická událost

slučitelný s banálním pojednáváním spravedlnosti: totiž, že před zákonem jsou si všichni rovni, ale že zákon bohatých a slavných je jedna věc a zákon chudých a bezvýznamných zcela jiná.

Přeložila Karla Hyánková

Tato práce je verzí každoroční přednášky Patricia Doyle Wise Memorial Lecture z pověření Amerického filmového ústavu (American Film Institute), přednesené na UCLA dne 8. dubna 1992.

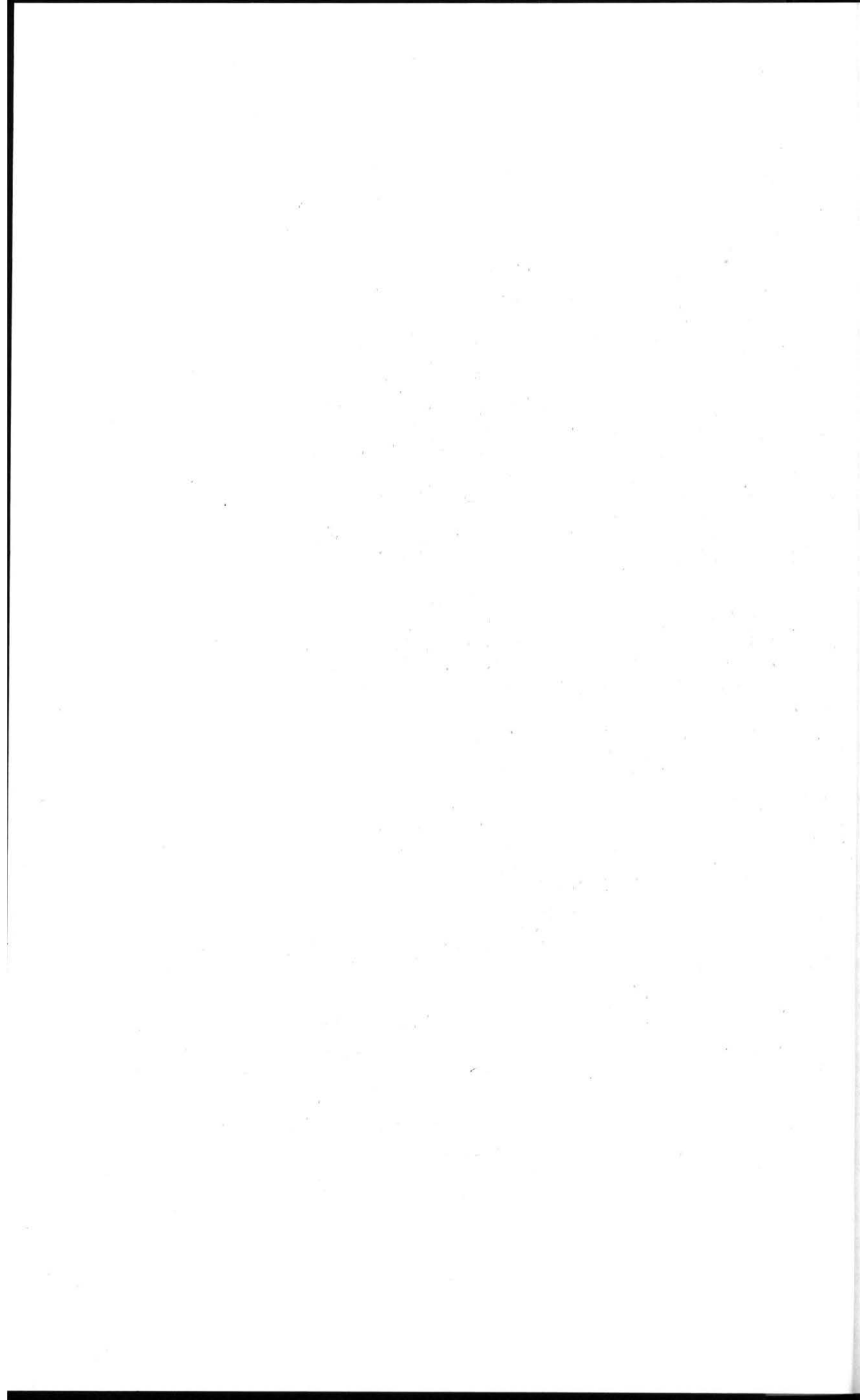
Přeloženo z anglického originálu: Hayden White, *The Modernist Event*.

In: Vivian Sobchack (Ed.), *The Persistence of History. Cinema, Television, and the Modern Event*. Routledge, New York – London 1996, s. 18 – 38.

Copyright © 1996 by Routledge

Citované filmy:

JFK (Oliver Stone, 1991), *Náš Hitler* (Our Hitler, A Film From Germany; Hans-Jürgen Syberberg, 1977), *Návrat Martina Guerrea* (The Return of Martin Guerre; Daniel Vigne, 1982), *Noční vrátný* (The Night Porter; Liliana Cavani, 1974), *Roger a já* (Roger and Me; Michael Moore, 1989), *Shoah* (Claude Lanzman, 1985), *Soumrak bohů* (La caduta degli dei – Götterdämmerung – The Damned; Lucchino Visconti, 1969), *Schindlerův seznam* (Schindler's List; Steven Spielberg 1993).



Články

ADOLF HITLER VE FILMECH
O STRANICKÝCH SJEZDECH
A V TÝDENÍCÍCH

Stephan Doležel – Martin Loiperdinger

Karlu Friedrichu Reimersovi k 60. narozeninám

V dobře míněných vzdělávacích filmech se s Hitlerem setkáváme převážně jako s divoce gestikulujícím řečníkem, u kterého se zdá, že ve svých zanícených výbuších ztrácí nad sebou kontrolu. V podivuhodném protikladu k tomuto spíše odpudivému obrazu Hitlera jako známého vzteklouna stojí film Joachima C. Festa *HITLER – JEDNA KARIÉRA* (1977), který byl údajně míněn kriticky, ale rozhodně tak nepůsobil. Fest využívá především filmového materiálu z filmů ze stranických sjezdů od Leni Riefenstahlové a týdeníků z konce třicátých let, který se vyznačuje znamenitou technickou a estetickou kvalitou; oproti tomu vzdělávací filmy vycházejí z raných filmů volební kampaně NSDAP, které byly zčásti natočeny ještě před rokem 1933.

Hitlerova politická „kariéra“ má svou historii a od ní se odvíjí a utváří i jeho mediální kariéra ve filmu. Tato historie má svá zastavení:

1. v proměně reálného obrazu zjevu Hitlerovy osoby, jakož i jeho politického prostředí před uchopením moci a po něm,
2. v proměně organizačních, ekonomických a – v neposlední řadě – technických předpokladů filmové reprodukce a, v těsné souvislosti s tím,
3. v proměně samotných filmových tvůrčích prostředků.

Počátky byly více než skromné. Nejstarší filmový snímek Adolfa Hitlera pochází ze slavnosti pravicově radikálních a národních bojových svazů Bavorska: celých deset týdnů před nezdařeným pokusem o mnichovský puč se Hitler ve zpravodajském filmu *NĚMECKÝ DEN V NORIMBERKU, DNE 2. ZÁŘÍ 1923* (*Der Deutsche Tag in Nürnberg am 2. September 1923*)¹⁾ ještě zdaleka neobjevuje jako vůdce, ale jako velitel jednoho z mnoha uskupení. O pozornost publika se musí dělit se slavnými generály jako je Ludendorff a se známými vůdci sborů dobrovolníků.

1) K filmografickým údajům pro všechny následovně citované filmové zdroje srov. výpůjční katalog: Peter Bucher, *Wochenschauen und Dokumentarfilme im Bundesarchiv-Filmarchiv*. (= Findbücher zu Beständen des Bundesarchivs, Bd. 8.) Koblenz 1984.

Také v nejstarším dochovaném filmu ze stranických sjezdů NSDAP z roku 1927 ještě nemůže být ani řeči o výrazně rozpoznatelné stylizaci Hitlera do postavy vůdce. Jeho vystupování ve filmu je připravováno úžasně neobratně: dvacet sedm minut trvající němý film není hoden svého pompézního titulu SYMFONIE BOJOVNÉ VŮLE (*Eine Symphonie des Kampfeswillens*). Asi čtvrtina času filmu padne na příjezd téměř bez výjimky nuzně oděných účastníků stranického sjezdu. Tento dlouhý úvod uzavírá ne zrovna inteligentní mezititulek: „Hitler se již dostavil“. První záběr ukazuje Hitlera z velké dálky a sotva rozeznatelného v neuspořádané skupině dosti odlišně oděných mužů. Teprve v následujícím záběru se přiblíží: prostovlasý, v košili SA, jezdeckých kalhotách a vlněných punčochách, na prsou Železný kříž, kterým byl vyznamenán „neznámý posel“ v první světové válce. Čekající útvar SA postává neuspořádaně kolem, bez filmové významové souvislosti. Znovu následují záběry stranických prominentů, mezi nimi: Hitler. Nejednotný oděv účastníků stranického sjezdu a chatrné aranžmá, jakož i nenápaditost vedení kamery a filmový střih ukazují, že NSDAP ještě není s to politicky a filmově technicky vytvořit předpoklady pro působivou filmovou propagandu.

Pro druhý film o stranickém sjezdu – o dva roky později – již bylo zřízeno podle úvodních údajů vedení natáčení, které bylo svěřeno Balduru von Schirachsovi. Čtyři kameramani natáčeli, o „technické provedení“ se postarala renomovaná mnichovská firma Arnold & Richter. Film, který byl se svými osmdesáti šesti minutami značně delší, dopadl přiměřeně profesionálněji, ale ještě nedával tušit filmovou stylizaci Adolfa Hitlera coby stranického vůdce. Pocta mrtvým s Hitlerovým projevem k SA, svěcení praporu s Luitpoldhainem, přijetí defilé SA na hlavním tržišti – tedy záběry rituálů, při kterých Hitlerovi náležela exkluzivní role, nejsou filmově esteticky a dramaturgicky obzvlášť zdůrazněny. Tak jako jeho předchůdce z roku 1927, byl i tento film ze stranického sjezdu roku 1929 zamýšlen pro vlastní klientelu a mimo stranické kruhy se sotva rozšířil.²⁾

Hitlerovým důležitým prostředkem propagandy v boji o volební hlasy před rokem 1933 byl politický projev před publikem, které se zvlášť shromáždilo, aby ho zažilo „live“. Technická média vizuální reprodukce, jako jsou plakáty a fotografie, přitom hrála podřadnou roli. Krátké zvukové filmy, které NSDAP vytvořila během volebního boje roku 1932, jsou pro historiky velmi poučnými prameny ohledně volebního boje a řečnického stylu Adolfa Hitlera před jeho jmenováním říšským kancléřem. Ani ony však před rokem 1933 nenalezly uplatnění, jež by stálo za zmínku: pro propagandu NSDAP v posledních letech Výmarské republiky bylo filmové médium bezvýznamné. Filmy vytvořené ve vlastní režii již neměly na zdrcující volební úspěchy NSDAP valný vliv, protože kromě již přesvědčených nacionálních socialistů sotva našly své diváky.

Produkce stranických filmů byly dost skromné, a tak bylo možné rozšířit filmové snímky Adolfa Hitlera pouze o filmové týdeníky. Aktuální médium filmového týdeníku se již

2) K oběma filmům ze stranického sjezdu NSDAP z let 1927 a 1929 srov. Albrecht Tyrell, *III. Reichsparteitag der NSDAP, 19. – 21. August 1927, Nürnberg*, „*Eine Symphonie des Kampfeswillens*“. Doprovodná publikace k filmové edici G 122 Institutu pro vědecký film (IWF), Göttingen 1976. Srov. též *IV. Reichsparteitag der NSDAP, Nürnberg 1929*. Doprovodná publikace k filmové edici G 140 IWF, Göttingen 1978.

před první světovou válkou etablovalo v programu kin jako „živé noviny“. Politici, lho-
stejno zda volení nebo korunovaní, byli od začátku oblíbeným námětem kameramanů.
Již před přelomem století první filmoví pionýři v Německu vyhledávali „blízkost císaře“,
nejenom z politických, ale i z komerčních důvodů. Císař Vilém II. byl stokrát zfilmován,
nejprve bratry Lumièrovými a Oskarem Messterem, později především francouzskými
týdeníky společností Gaumont a Pathé, které ovládly trh. Vilém II. je jistým způsobem
první německá filmová hvězda: ještě před vznikem dlouhých hraných filmů a zavedením
systému hvězd existovaly stovky krátkých filmů s aktualitami, které ukazovaly císaře
a lákaly na jeho jméno inzerované v titulku.³⁾

Takřka „náhradním císařem“ byl říšský president von Hindenburg, hvězda filmových
týdeníků Alfreda Hugenberg. Alespoň tak dlouho, dokud se Hugenberg jako super-
ministr v Hitlerově prvním kabinetu mylně domníval, že on sám je vůdcem národa.
Filmové zpravodajství, jímž Hugenbergův Deulig-Woche představil říšskou vládu, vy-
tvořenou 30. 1. 1933, jednoznačně dává přednost Hugenbergovi, zatímco šéf vlády
Hitler je zatlačen do pozadí. Podobně tomu bylo ve filmovém zpravodajství ke „Dni
z Postupimi“, když Hindenburg s Hitlerem 21. 3. 1933 po slavnostní bohoslužbě v po-
sádkovém kostele v Postupimi, v jehož hrobce jsou uloženy ostatky Bedřicha II., zaha-
jovali nově zvolený Říšský sněm. Zvukové týdeníky od Emelky a Ufy dávaly jedno-
značně přednost říšskému presidentovi. Není to jenom v jeho pouhé přítomnosti na
plátně podle počtu a délky záběrů, ale také v konzervativní akcentaci vizuálních a hu-
debních znaků. Zvláštní roli zde hrají slavnostní uniformy z dob císařství, jako jsou ty,
jež mají na sobě Hindenburg, Mackensen a korunní princ Vilém. Hitler, výjimečně
v civilním cutaway, se oproti nim jeví jako opticky nezajímavý. V konzervativně pojí-
maných týdenících se Hitler jako objekt snímání objevoval jen velmi střídmě, což bylo
podobné jako před Hitlerovým uchopením moci. Dokud to šlo, týdeníky se pokoušely
Hitlera ignorovat.

Goebbels si byl této mezery v mediální přítomnosti Hitlera velmi dobře vědom, a proto
podnikl okamžitě po jmenování vůdce říšským kancléřem první velkolepě zamýšlený po-
kus o využití filmového média pro volební propagandu NSDAP. Hitlerův projev v berlín-
ském Sportovním paláci z 10. 2. 1933 nechal Goebbels kvůli nedostatku vlastních od-
borníků natočit týmem zpravodajských kameramanů. Vzhledem ke zkušenostem s jejich
konzervativním postojem to byl odvážný kousek. Kromě toho bylo tenkrát technicky
a dramaturgicky obtížné filmově atraktivně reprodukovat projev v uzavřeném prostoru.
Film, zamýšlený pro propagandistické účely, obsahuje Hitlerovo třiatřicetiminutové
„provolání k německému národu“. Je to nejdelší filmový úsek Hitlerova projevu, který
vůbec existuje. V rozsáhlém „zahřívacím kole“, ze kterého film ukazuje dvanáct minut,
dokázal Goebbels mistrovsky vystupňovat napětí publika, čekajícího ve Sportovním
paláci na Hitlerův příchod. Potom začal Hitler se svým projevem a oficiálně tak zahájil
volební boj NSDAP před novými volbami do Říšského sněmu, které byly stanoveny na
5. března. Hitler vydal heslo „Boj proti marxismu“ a pranýřoval tak KPD, SPD a odbory
jako úhlavní nepřátele „všech slušných Němců“.

3) Srov. Hilmar Hoffmann – Martin Loiperdinger, *Wilhelminisches Kino. Zwischen Kintop, Kunst und Krieg*. In: Hilmar Hoffmann, *100 Jahre Film. Von Lumière bis Spielberg*. Düsseldorf 1994.

Obvykle, i když je na řečníka namířeno vícero kamer, vznikají také záběry do publika, na dekoraci sálu, transparenty a podobně, jež se pak používají nejen jako prostřihy, ale také proto, aby se části projevu mohly nenápadně opticky krátit. Kameramani týdeníků pracovali pro produkční společnosti, které nebyly Hitlerovi příliš nakloněny: nezdá se, že by natáčeli s nadšením. U stříhacího stolu se dá prokázat, že nejpozději v poslední třetině Hitlerova projevu – v jeho rétorickém vrcholu – se nedostává synchronních záběrů řečníka i publika. Možná kameramanům došel materiál, možná se při stříhání filmového materiálu báli k Hitlerovu *fortissimu* použít odpovídající obrazy jeho gestikulace a mimiky. V konečném produktu jsou k originálnímu zvuku Hitlerova exaltovaného projevu dodány asynchronní obrazy jen mírně zaujatého publika. Mimo NSDAP a okruh jejích příznivců neměl tento film valný úspěch.⁴⁾

Goebbels očividně začal pochybovat o požadovaném reklamním účinku Hitlerových projevů. Existoval už jenom jeden další pokus o vydatnou prezentaci řečníka Hitlera v kině, totiž v TRIUMFU VŮLE od Leni Riefenstahlové, ale tentokrát s rozsáhlým a dramaturgicky vypilovaným předznamenáním. V týdenících, které si nemohly dovolit časově náročné přípravy, vyznívaly Hitlerovy řečnické výstupy nadále docela stručně.

Kromě „Hitlerova svolání k německému národu“ z února 1933 existují další příklady pro to, že týdeníky s Hitlerem zpočátku příliš vlídně nezacházely. První narozeniny „lidového kancléře“ – 20. 4. 1933 bylo Hitlerovi 44 let – se sotva daly obejít. Hugenbergova Deulig-Woche, podle níž ještě v prosinci 1932 k „nejvýznamnějším osobnostem Evropy“ patřil Hindenburg a nikoliv Hitler, si při tom dovolil překvapující dvojsmyslnost: Po interview s americkým reportérem, který konstatoval, „that there is a new fresh vitality here in Germany under your great leader and chancellor Adolf Hitler, of whom I am a great admirer“, bezprostředně následovaly záběry selat jako upoutávka pro následující zpravodajskou story ze ZOO. Když byl v důsledku zmocňovacího zákona a zrušení Výmarských stran Hugenberg zbaven moci, ztratily ironické narážky tohoto druhu půdu pod nohama.

V té době již Goebbels probral s Leni Riefenstahlovou plán na „film o Hitlerovi“. Že se o tom hovořilo již od 13. května, jak lze vyčíst z Goebbelsových deníků, dnes Leni Riefenstahlová vehementně popírá.⁵⁾

Pověřit takovým projektem právě režiséru, bylo jistě neobvyklé, ale ukázalo se, že to byla vhodná osoba. Jako žena, která nebyla členkou NSDAP, zároveň ale byla protěžována vůdcem osobně, nemusela Leni Riefenstahlová brát žádné ohledy na proporce a rozpory mezi různými částmi strany. Mohla se tak plně soustředit na svůj režijní úkol a využít poskytnuté umělecké svobody, aby – jak řekla – filmově uplatnila otázku „víry“ jakožto podstatu sjezdu strany. Zdánlivě nepolitické nadšení bývalé tanečnice

4) Srov. podrobně modelovou edici IWF: K. F. Reimers a kol., *Hitlers Aufruf an das deutsche Volk vom 10. Februar 1933*. Doprovodná publikace k filmové edici G 126 IWF, Göttingen 1971.

5) Srov. k tomu Riefenstahlové výroky v dokumentárním filmu Ray Müllera MOC OBRAZŮ (*Die Macht der Bilder*, 1993); k vyvrácení s Goebbelsovými zápisy do deníku a fotografií, která dokazuje jejich hodnověrnost, viz Martin Loiperdinger, „Sieg des Glaubens“ – *Ein gelungenes Experiment nationalsozialistischer Filmpropaganda*. In: Ulrich Herrmann – Ulrich Nassen (Ed.), *Formative Ästhetik im Nationalsozialismus. Intentionen, Medien und Praxisformen totalitärer ästhetischer Herrschaft und Beherrschung*. Weinheim-Basel 1994, s. 35 – 48.

a představitelky horských filmů pro ideály „síly a krásy“ k tomu nabízelo dobré subjektivní předpoklady. Hitler a Goebbels očividně jasně poznali, že tyto kvality byly pro účinný film důležitější než nesporné nacionálně socialistické smýšlení.

O objektivní předpoklady se NSDAP postarala již sama: scénář byl přepychově vyšňořen, jak jen to bylo možné. Nakonec byl roku 1933 oslaven „Stranický sjezd vítězství“ a v roce 1934 „Říšský stranický sjezd jednoty a síly“. Mezi politickými svátky a rituály Třetí říše byly stranické sjezdy NSDAP bezpochyby nejdůležitějšími veřejnými podniky pro politické sebeutváření národního socialismu. S odpovídající pompézností byly vypraveny norimberské slavnostní přísahy – a to zcela nezávisle na projektu filmu o stranickém sjezdu. Filmům Leni Riefenstahlové o stranických sjezdech jen prospělo nasazení lidí a materiálu, jež bylo mnohem větší než u stranických filmů NSDAP z dob Výmarské republiky. Pro samotné filmové záběry byly vynaloženy dříve nevídané náklady: Pro TRIUMF VŮLE byl Leni Riefenstahlové roku 1934 k dispozici štáb s celkem 170 pracovníky. Mohla si dovolit exponovat 130 tisíc metrů filmu, z nichž po několika měsíční práci vybrala tři tisíce metrů pro střih.

Výprava pro film o stranickém sjezdu VÍTĚZSTVÍ VŮLE v roce 1933 sice ještě nenabývala těchto gigantických rozměrů, ale ve srovnání s podobnými soudobými produkcemi byla stále ještě mimořádná. Riefenstahlová získala dva vynikající kameramany, totiž Seppa Allgeiera a Franze Weihmayra, dobré známé z horských filmů od Arnolda Fancka, kteří se již často osvědčili při složitých záběrech v exteriéru, jakož i Waltera Frentze, který při právě natočeném kajakovém filmu nasbíral užitečné zkušenosti s ruční kamerou.

Celkem bylo během „Vítězného stranického sjezdu“ nasazeno alespoň dvanáct kamer. Čtyři týdeníky byly zastoupeny devíti operátory, ale jen kameramani Riefenstahlové používali doposud nebývalých privilegií, aby hlavního představitele, Adolfa Hitlera působivě zasadili do obrazu. Sepp Allgeier mohl svou kameru kdykoliv postavit po boku vůdce a dokonce směl jet v Hitlerově limuzíně. Hitlera tak bylo možno zabírat z bezprostřední blízkosti, což bylo novum, jež bylo rozhodující pro vytvoření nového filmového stylu, který se brzy měl stát vzorem.

Svou ústřední úlohu spatřovala Leni Riefenstahlová v rytmickém ztvárnění událostí sjezdu strany. To platilo především pro jednotvárné a poněkud únavně působící nástupy. Úspěšný recept jejích stylistických novinek spočíval v tom, že politickému převratu národně socialistického „hnutí“ na plátně propůjčila filmovou dynamiku. Vždyť NSDAP sama sebe spatřovala jako mobilizující sílu národního převratu, který měl vést k „opětovnému rozmachu Německa“. Rozmanitou hrou mezizáběrů, které byly snímány mobilními kamerami, překonala obvyklý strnulý obrazový výřez zpravodajství a docílila nové filmové estetizace a stylizace stranického sjezdu. První film Riefenstahlové o stranickém sjezdu, kterému sám Hitler dal titul VÍTĚZSTVÍ VÍRY, tisk přemrštěně oslavoval jako „filmové oratorium“ a „triumfální obrazovou symfonii“.

Tato exaltovaná hudební přirovnání znějí jako hlášení u královského dvora. Vycházejí ale zřejmě z nejvíce podceňovaného příspěvku filmové hudby, kterou složil a aranžoval Herbert Windt a která vychází zčásti z Richarda Wagnera, částečně z pochodové hudby a dílem z lidových nápěvů. Kvůli výhradám vůči námětu filmu se dnes rádo přehlíží, že VÍTĚZSTVÍ VÍRY skutečně představuje novinku v dějinách německého filmu: Leni Riefenstahlová čerpá z „nového vidění“ a využívá estetických vymožeností avantgardy



1. *Vítězství víry* od Leni Riefenstahlové (1933):
Hitler a štábní šéf SA Ernst Röhm

Foto archiv

dvacátých let pro národně socialistickou filmovou propagandu; nasazuje kameramany, kteří přinášejí bohaté zkušenosti z horských filmů natáčených v reálech a do práce na propagandisticky působivém dokumentárním filmu vnáší takový způsob natáčení, jaký byl vyvinut pro hrané filmy. Režisérka nakonec s ohledem na působivost filmu vytěžila z událostí stranického sjezdu pomocí prostřihů takové vizuální půvaby, které nebyly ve stylu týdeníků Výmarské republiky možné.

Ze zpětného pohledu, především ve srovnání s TRIUMFEM VŮLE natočeným o rok později, není VÍTĚZSTVÍ VÍRY ještě celistvé. Je vidět, jak režisérka pracuje na tom, aby „svůj“ styl teprve našla: zkouší dramaturgické novinky, zavádí neobvyklé perspektivy kamery, ale zastárlý styl týdeníků zatím nelze zcela setřít. Proto musela Leni Riefenstahlová při střihu sáhnout po naprosto heterogenním materiálu. VÍTĚZSTVÍ VÍRY je nakonec kompilací záběrů z týdeníků, záběrů dodatečně natočených ve studiu a z filmového materiálu, který byl pořízen třemi kameramany, Allgeierem, Weihmayrem a Frentzem.

Také kinematografický vůdcovský obraz Adolfa Hitlera zdaleka není tak jednoznačný jako o rok později v TRIUMFU VŮLE. To však má méně co dělat s technickým vybavením filmu než s politickým rozdělením moci v době „vítězného stranického sjezdu“. Filmově se povýšení Adolfa Hitlera na vůdce zkoušelo vícekrát: Tak např. defilé SA a SS začíná a končí velkým detailem Hitlerovy vodorovně napřažené ruky, takže jeho ruka je do obrazu zasazena jako „symbol požehnání“ – tolik program, který byl k zakoupení u pokladny. Také zahájení kongresu strany je prezentováno jako hold Hitlerovi, kterého Heß oslovuje jako „prvního bojovníka strany“. Ale jako stín stojí vedle Hitlera druhý muž ve státě, Ernst Röhm, štábní šéf SA (obr. 1). Röhm se svými údernými jednotkami a brutálním terorem

dopomohl NSDAP a Hitlerovi k moci, následně důkladně vyčistil politickou krajinu v „novém Německu“ od všech protivníků, zejména od oněch z řad dělnického hnutí. Röhm je při defilé SA, SS a Stahlhelmu vidět za Hitlerem na otevřeném zadním sedadle vůdcovy limuzíny. Přehlídku vykonávají ve dvojici, nikoliv jen Hitler coby samovládce, jako o rok později v TRIUMFU VŮLE. Při nástupu SA v Luitpoldhainu vzdává poctu mrtvým spolu se svým „starým spolubojovníkem“ Ernstem Röhmem, následně si oba podají ruce a Hitler začne se svým projevem k SA.

V TRIUMFU VŮLE se už Röhm neúčastní: 30. 6. nebo 1. 7. 1934 byl na Hitlerův osobní rozkaz zavražděn členy své družiny – Luchino Visconti tyto události zakomponoval do svého hraného filmu SOUMRAK BOHŮ (1969). Krvavá koupel ukončila vnitropolitický boj o moc: Röhm stál v cestě spojení Hitlera s generály říšské armády, usilujícími o válečné přípravy, protože chtěl z SA udělat jakýsi druh lidového vojska „národně socialistické revoluce“.

Parádním kouskem nacionálně socialistického sebepojímání ve filmovém médiu je bezpochyby TRIUMF VŮLE, téměř dvouhodinový opus Leni Riefenstahlové o říšském stranickém sjezdu 1934.⁶⁾ Soustředěná práce kamery, střih a montáž dávají charakteristicky ideálně vyniknout obrysům stranických rituálů. Podstatu děje filmu režisérka vyhradila slavnostnímu nástupu, k němuž před vůdce nastoupil Reichsarbeitsdienst, příslušníci Hitlerjugend, straničtí funkcionáři NSDAP, jakož i příslušníci SA a SS. Defilé v šiku, přísahou věrnosti a svěcením praporu prezentují tyto masové nástupy absolutně podmaněnou poslušnost rozkazu Adolfa Hitlera. Vnitřní jednota a vnější síla, to má být poselství „nového Německa“ – a podle toho také získal norimberský oslavný rituál v roce 1934 titul „Říšský stranický sjezd jednoty a síly“ (obr. 2).

Jako červená nit se filmem táhne přiznání k revizi porážky ve světové válce. Naprosto zřetelné je to v poselství pocty padlým při nástupu pracovní služby. „Dokonale seřazených“ 52 tisíc příslušníků dobrovolné pracovní služby nastoupilo a předvedlo cvičení – při nedostatku zbraní – se svými rýči. Sborová hra reklamuje nárok těchto „vojáků práce“ na opravdový vojenský stav: „Nestáli jsme v zákopech ani v bubnové palbě granátů – a přesto jsme: Vojáci! – Zde stojí mladé mužstvo říše – jako kdysi u Langemarcku, u Tannenbergu, před Lüttichem, před Verdunem...“ Při vyvolávání těchto bitevních míst zazněla melodie Měl jsem kamaráda (*Ich hatt' einen Kameraden*) a poté hlas: „Kamarádi, které rudá fronta a reakce zastřelily,“ – úder na buben – ticho – a odpověď chóru: „Nejste mrtví, žijete – v Německu!“

Tradiční linie německého vojenství tak sahá od císařských vojsk až k úderným skupinám SA-svazů. Boj stále obchází Německo – v první světové válce proti vnějšímu, za Výmarské republiky proti vnitřnímu nepříteli. Vnitřní boj byl vítězně ukončen likvidací dělnického hnutí, revize „Versailleské potupy“ naopak ještě chybí. Proto muži Reichsarbeitsdienstu před publikem demonstrovali svou připravenost získat novou zemi nejen rýčem, ale dobýt ji i zbraní.

6) Srov. podrobně Martin Loiperdinger, *Rituale der Mobilmachung. Der Parteitagfilm „Triumph des Willens“*. Opladen 1987. Detailní popis filmu lze získat za poplatek prostřednictvím Institutu pro vědecký film (IWF), Göttingen: Martin Loiperdinger, *„Triumph des Willens“*. Protokoll. München 1980.

ILUMINACE

Stephan Doležel – Martin Loiperdinger: Adolf Hitler ve filmech o stranických sjezdech a v týdenících



2. Tři snímky z *Triumfu vůle* od Leni Riefenstahlové (1935)

Foto archiv

Druhou poctu mrtvým ukazuje film při nástupu SA a SS v Luitpoldhainu. Tato scéna je vrcholem dramaturgické konstrukce vůdcovského mýtu. Hitler prochází mlčícím čtverhranným šikem svých „politických vojáků“ k čestnému památníku padlých, zůstává zde chvíli němě stát a znovu vykročí nazpátek. Symbolicky tak přijímá odkaz padlých, aby ho živým předal jako nezvratný rozkaz. Osazenstvo potvrzuje každý vůdcův projev na sjezdu strany trojnásobným „Sieg Heil!“. Ve jménu vzpomínky na ty, kteří padli za Německo, je složena přísaha kdykoliv nasadit vlastní život v zájmu národa, o němž rozhoduje vůdce. Být věrný vůdci je totéž jako být připraven zemřít za Německo. To je, převedeno na společného jmenovatele, politické poselství filmu o stranickém sjezdu TRIUMF VŮLE.

Tento bezohledný vůdcovský princip vyžaduje bezmeznou hodnověrnost vůdce. Přívrženci Adolfa Hitlera musejí mít ke svému vůdci neomezenou důvěru, aby bez výhrad odevdali vlastní život moci jeho rozkazu. Estetická stylizace a vyvýšení vůdcovské postavy se proto stalo politickou nutností. Tvůrčí prostředky kinematografie, především kamera, osvětlení a střih, jsou ve filmu o stranickém sjezdu plně ve službách obrazové režie národně socialistického kultu vůdce.

Absolutní dominance vůdce nad formacemi strany akcentuje vhodnou volbu stanoviště kamery. Například při nástupu SA a SS si nelze nevšimnout, že Hitler je stále filmován z podhledu a nastoupení přívrženci z nadhledu. Tímto způsobem je vizualizován vůdcovský princip: k vůdci se vzhlíží zdola, straničtí soudruzi jsou nahlíženi a kontrolováni shora.

Filmová režie zřetelně sakralizuje Adolfa Hitlera především při jeho příjezdu do Norimberka, při jeho proslovu k Hitlerjugend a při defilaci na náměstí. Filmová prezentace vůdce coby spasitele pracuje se střídáním slunečního světla a stínu a s proměnami perspektivy, jichž lze dosáhnout rozdílným úhlem pohledu a rozdílnou ohniskovou vzdáleností objektivu.

Na začátku jeho proslovu k Hitlerjugend vrhá střecha tribuny na Hitlera stín. Ke konci jeho projevu ho kamera pomalu obratem objede, takže Hitler stojící stále za mikrofonem zdánlivě sám od sebe vyklouzne ze tmy do sluncem prozářeného prostoru. Kamerou způsobený přechod do světla se uskuteční v momentě, kdy se k mládeži obrací s biblickými slovy: „...neboť jste tělo z našeho těla a krev naší krve.“

Podobného efektu je dosaženo při Hitlerově příjezdu do Norimberka tím, že střídavě projíždí zónami světla a stínu. V protisvětle pronikajících slunečních paprsků je pomocí clon vytvořen kolem Hitlerovy hlavy a hřbetu jeho ruky světelný kruh. Vůdce se objeví ve velkém detailu, ozářený světelnou gloriolou, jež se podobá svatozáři. Hitlerova póza – stojí vzpřímeně ve svém otevřeném mercedesu, zdviženou pravou paží, dlaň směřující kupředu – posiluje dojem, že kamera naprosto vědomě navazuje na křesťanskou ikonografii spasitele. Při přehlídce na náměstí je Hitlerova napřážená paže zabírána teleobjektivem šikmo zdola tak, jako by muži SA a SS pochodovali pod vůdcovou zdviženou paží. Hitler nad nimi drží svou ruku jako ochranný štít. Z tohoto zorného úhlu se póza, s níž Hitler přehlídku vykonává, stává ve filmu požehnáním, jež uděluje „svým“ mužům. Díky této filmové idealizaci se Hitler jeví jako politický mesiáš národa.

Tento způsob sakrální oslavy, jak je vizualizována ve stranickém filmu TRIUMF VŮLE, působí dnes možná podivně. Tenkrát však měla reálný podklad ve skutečnosti, že Hitlerova osoba se rovnala neomezené politické moci: vůdce ztělesňoval fašistickou státní moc, protože Adolf Hitler skutečně ovládal státní moc. Nehledě na jeho nenapadnutelnou pozici v čele státostrany a vlády je Hitler v září 1934 *de facto* také „nejvyšším soudcem“, což bylo během sjezdu strany několikrát zmiňováno v narážkách na vraždy z 30. června. Kromě toho je Hitler od smrti říšského presidenta von Hindenburga, 2. srpna, ještě i hlavou státu a vrchním velitelem vojska, které je nyní přísahou zavázáno jen jemu osobně.

TRIUMF VŮLE je v dějinách audiovizuální masové komunikace jedinečný případ: Adolf Hitler je jediným politikem dvacátého století, který v celovečerním zfilmování své vlastní politické legendy sám hraje hlavní roli. Na plátně vidíme výsledek Hitlerem posvěceného rozdělení práce mezi režii stranického sjezdu a režii filmu. Opus od Leni Riefenstahlové,



3. Hitlerovo svolání k německému národu
(10. února 1933)

Foto archiv

jako autentický filmový dokument veřejné sebeinscenace vůdce, jednoznačně je a zůstane filmem o Hitlerovi. Filmová verze stranického sjezdu přinášela do kin každoroční vrchol vůdcovského kultu. Milionovému publiku je předkládána k napodobení norimberská hra o poslušnosti a plnění povinností – žádná dekorace moci, žádná estetická fasáda, která má oklamat diváky, nýbrž naprosto srozumitelná duševní mobilizace na plátně. Pro zpravodajské pojednání národně socialistických slavností stanovil TRIUMF VŮLE zcela nová měřítka. V květnu 1935, tedy několik týdnů po původním uvedení, založil Hans Weidemann, referent

pro týdeníky v Goebbelsově ministerstvu propagandy, německou filmovou a zpravodajskou kancelář, aby tak zglajchšaltoval čtyři soukromé týdeníky – Ufa, Deulig, Bavaria a Fox. Propagandisticky důležité příspěvky do zpravodajství se nyní připravovaly předem a uplatňovaly se ve všech německých týdenících zároveň. Koncem listopadu to tak bylo např. s reklamou na zimní pomoc a s příspěvkem označeným titulkem „Protiletická obrana je nutná“.⁷⁾ V březnu 1937 říšská vláda zakoupila společnost Ufa a v týdeníku Ufa pak skončily i ostatní týdeníky. Přesně na začátku války Goebbels dosáhl svého cíle – totiž jednotného týdeníku pod svou osobní kontrolou. Říšskému zvukovému týdeníku Ufa připadl monopol na týdeníky a uzavřený kontrolní systém se od přidělení filmového materiálu až po obrazovou a textovou cenzuru zaručoval, že Ufa-Wochenschau (od léta 1940 pod jménem Deutsche Wochenschau) šířil pouze to, co bylo vhodné a povolené.

Z nejdůležitějších týdeníků předválečné doby jako byly Deulig a Ufa se nedochovalo více než jedna třetina vydání. Přestože se dá odhadnout, že Hitler vystupoval přibližně v každém třetím vydání týdeníku. Týdeníky se připojovaly k osobnímu kultu kolem vůdce jen velmi váhavě. Nicméně koncem roku 1933 společnost Deulig představovala Badenweilerský pochod jako „nejoblíbenější vůdcův pochod“. Nahlédneme-li do roku 1934, zjistíme, že z osmi filmových zpravodajství Ufy byla již jen tři bez vůdce. Od roku 1935 patřilo ke kánonu zpravodajských rituálů přivítání nového roku, které pořádal Adolf Hitler jako hlava státu pro diplomatický sbor. Před svým novoročním příspěvkem roku 1935 nechala Ufa při černém blanku zaznít fanfáry. Začátek roku 1936 zahájila Ufa nadšeným davem před říšským kancléřstvím: „První pozdrav vůdci!“; o rok později recitačním sborem příslušníků říšské dráhy: „Děkujeme ti!“ V lednu 1938 se ohlédnutí za pěti lety Třetí říše stalo přehlídkou zásluh, za které je třeba vděčit samotnému vůdci.

7) Srov. Martin Loiperdinger – Klaus Schönekeas, *Krieg im Frieden. Die UFA-Wochenschau in den dreißigen Jahren*. In: Witich Roßmann – Joachim Schmitt-Sasse (Ed.), *AchtungFertigLos. Vorkrieg 1935 – 1939*. Berlin 1989, s. 101 – 103.

Státní akty a stranické ceremonie v každoročně se opakujícím cyklu byly pevnou součástí týdeníkových zpravodajství. Hitler, neustále v centru dění, se objevoval v roli vůdce lidstva a velekněze. Májové slavnosti, přehlídky, pokládání věnců v pamětní den hrdinů, impozantní pocta padlým při hitlerovském puči 9. 11. 1923 u mnichovské Feldhernhalle, poděkování za úrodu na Bückenbergu a v neposlední řadě dny říšského stranického sjezdu pravidelně poskytovaly příležitost uvádět v kině mistra ceremonií Adolfa Hitlera. V polovině třicátých let byly rituály, jakož i jejich filmové ztvárnění, inscenovány již tak stereotypně, že je velice obtížné

datovat záběry, které ve filmových archivech nacházíme bez jednoznačných úvodních údajů. Do této kategorie patří i každoroční návštěvy berlínské výstavy automobilů a stále znovu se opakující otvírání nových úseků dálnic.

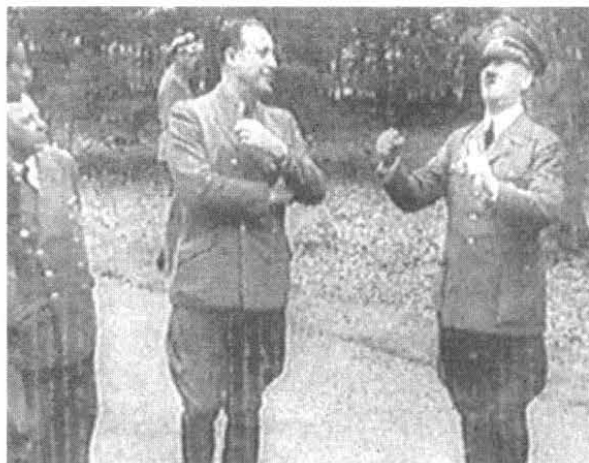
K vzácným příležitostem, které prolamovaly tento na čase zdánlivě nezávislý svět rituálů, patřily příležitostné zprávy o Hitlerově návštěvě slavnostních her v Bayreuthu. Ale ani zde Hitler nepůsobil nikdy soukromě. Neexistovala žádná první dáma, žádná Hitlerova rodina a jen zřídkavé byly výstupy s náhradními rodinami, jako byli manželé Goebbelsovi s jejich dětmi. Naproti tomu amatérské barevné filmy s Evou Braunovou otevíraly úplně jiný, intimní svět kolem Hitlera, ke kterému týdeníky neměly přístup. Oficiální zpráva s Hitlerem a jeho fenou Blondi ze září 1943 byla spíše kuriózní raritou.

Hitlerovy výstupy v týdenících se zpravidla konaly v uniformovaném světě mužů. Pokud se vůdce na plátně setkával se ženami, byly to ženy, které oděny do kroje reprezentovaly typ „ženy z lidu“. Obzvláště nápadná je v této souvislosti opět sekvence z TRIUMFU VŮLE Leni Riefenstahlové: záběry, v nichž Hitler třese rukou ženám z krojovaných skupin v polocelcích, se střídají s detaily a velkými detaily žen, které si jazykem zvlhčují rty nebo ustrnou při pohledu do očí. Psychologové se kloní k interpretaci zvlhčování rtů jako „agitačního chování“. Při analýze ve střížně vznikají pochyby, zda záběry vůbec vznikly v souvislosti, již stříh sugeruje. Pro interpretaci je nakonec rozhodující poselství, které má sled stříhů zprostředkovat: ženy horují pro vůdce. To, co TRIUMF VŮLE trapným způsobem explicitně zobrazuje stříhem, je později implicitně přítomno v nesčíslných, méně spektakulárních stříhových sekvencích Hitlera na jedné straně a nadšených žen na straně druhé. Zejména ve zpravodajstvích o anšlusu Rakouska, či ve zvukových týdenících Ufy z března téhož roku, jež byly vydány ke státní návštěvě Hitlera v Itálii.

V týdenících z předválečné doby zaujímají šoty s Hitlerem v pořadí příspěvků takřka vždy prominentní místo (obr. 3). Buď tvoří úvod k vydání týdeníku, nebo, a to je častější, závěrečný příspěvek. Příležitostně se vůdce objevuje hned v několika příspěvcích a obsadí dvě nebo dokonce tři poslední pozice týdeníku. Jen velmi málo vydání týdeníků



4. Zvukový týdeník Ufa č. 451
k Hitlerovým 50. narozeninám (1939):
Hitler a Himmler
Foto archiv



5. *Deutsche Wochenschau* č. 512 (červen 1940):
Hitler po hlášení o kapitulaci Francie
Foto archiv

krojované skupiny ze „všech koutů říše“. Po těchto rituálech, které zprostředkují určitou náladu, jde Ufa rovnou k věci: po vpádu do Československa a krátce před vrcholící krizí v Polsku signalizuje toto vydání týdeníku rozhodující obrat – Hitler se stává „největším vojevůdcem všech dob“. Důraz filmového ztvárnění není kladen na přípravy, zastavení a ovace, nýbrž na monstrózní prezentaci vojenského divadla, totiž na doposud největší vojenskou přehlídku Třetí říše. Týdeník Ufa čtyři minuty ukazuje Hitlerův průjezd kolem vojenských oddílů, nastoupených podél Via triumphalis, nové berlínské východozápadní osy; osm a půl minuty pak předvádí pochod oddílů před jejich nejvyšším velitelem. Zvuková mixáž a obrazový střih jsou vzájemně mistrovsky sladěny: jásot diváků zaznívá dramaturgicky efektně při Hitlerově průjezdu Brandenburskou branou, majestátní akordy provázejí Hitlera k čestné tribuně a zmlknou přesně v okamžiku, kdy zaujme své místo. Protože Ufa byla na toto narozeninové vydání pyšná, věnovala mu slavnostní článek, z něhož se dá usuzovat na neobvyklé náklady. Jenom pro vojenské záběry bylo nasazeno dvanáct kameramanů na doprovodných vozidlech, na plošinách omnibusů, na střeších veřejných budov, dokonce na Brandenburské bráně a Vítězném sloupu. Ze šesti hodin exponovaného filmového materiálu bylo použito dvacet minut – tento poměr natáčení 1:18 sice ještě zdaleka nedosahuje neuvěřitelného poměru 1:40 jako u TRIUMFU VŮLE, ale v oblasti aktuální týdeníkové produkce je ojedinělý. Peníze v tomto případě nehrály žádnou roli, protože Ufa již byla ve vlastnictví státu a oslavovat hlavu státu bylo jejím úkolem. S počátkem druhé světové války byl stereotypní kánon vůdcovských obrazů v týdnech rozšířen o některé nové rituály; patřily k nim především Hitlerovy návštěvy fronty. Pozorován nadšenými mladými vojáky, vždy v korektní uniformě, prohlíží nejmodernější válečný stroj, propůjčuje řád a demonstruje účast na osudu válečných invalidů. Během války týdeník velmi zřídka ukazoval výstupy, které by nebyly inscenovány pro kameru. Patřil k nim Hitlerův takzvaný tanec radosti z *Deutsche Wochenschau* z konce

zůstává zcela vyhrazeno obrazu vůdce: k nim patří např. zvukový týdeník Ufa z konce března 1938 k anšlusu Rakouska, či zvukový týdeník Ufy z téhož roku ke státní návštěvě Hitlera v Itálii.

Významné je především slavnostní vydání zvukového týdeníku Ufy k Hitlerovým padesátým narozeninám z roku 1939 (obr. 4).⁸⁾ Dvacet minut trvající týdeník začíná zdobením domů a výkladních skříní a ukazuje předávání dárků. Dokonce Hitlerovy narozeniny se slaví, taková je dikce kamery, jako státní akt. Vůdce, jenž rozhodně není uvolněný, si dopřeje ranní zastaveníčko, pozdraví se se způsobnými Goebbelsovými dětmi a přijme

8) Srov. edici Institutu pro vědecký film: Friedrich Terveen, *Ufa-Tonwoche Nr. 451/1939 – Hitlers 50. Geburtstag*. Göttingen 1960.

ILUMINACE

Stephan Doležel – Martin Loiperdinger: Adolf Hitler ve filmech o stranických sjezdech a v týdnech



6. *Deutsche Wochenschau* č. 754 (březen 1945)

Foto archiv



7. *Deutsche Wochenschau* č. 755 (konec března 1945)

Foto archiv

června 1940, když se dozvěděl o kapitulaci Francie (obr. 5), Walter Frenz, jenž byl během války jako zpravodajský kameraman neustále v Hitlerově blízkosti, se od vojenského posla zavčas dozvěděl, že na cestě k Hitlerovi je důležitá zpráva. Díky tomu mohl diktátora natočit ve chvíli, kdy zprávu obdržel. Týdeník tuto událost integroval ve významové souvislosti. Ukazuje Hitlera a Göringa při rozhovoru, potom štáb Hitlerových spolupracovníků, na konci znovu Göringa s Hitlerem. Tato souvislost byla vytvořena teprve ve střížně. Na začátku a na konci celého šotu má Hitler na sobě dlouhé kalhoty od uniformy, uprostřed má ale jezdecké kalhoty a holínky. Zejména díky zvukové stopě publikum vnímalo tyto kombinované záběry jako naprosto souvislé. Když komentátor oznamoval vojenské porady, diváci zároveň slyšeli hudební leitmotivy, které jim byly známe z příspěvků o bojovém nasazení. To, co bylo ve skutečnosti uměle vytvořeno, se tak stalo hodnověrným.

Kameramani, kteří byli ve válce nasazeni jako „filmoví zpravodajové“ u takzvaných propagandistických rot, stále znovu opakují, že při své filmové práci na frontě nemuseli dodržovat téměř žádné předpisy. Co se ale týkalo filmových záběrů Hitlera samotného, bylo tomu nejpozději od poloviny roku 1941 jinak. Nejnovější neurologické výzkumy, z nichž v Institutu pro vědecký film v Göttingen vznikl výzkumný film, ukázaly, že Hitler od roku 1941 jevil známky pokročilého Parkinsonova syndromu, s typickými anomáliemi držení těla, především s výrazným třesem rukou, takzvaným klidovým tremorem.⁹⁾ Walter Frentz jako kameraman ve vůdčově hlavním stanu měl na starosti umístit kameru vždy tak, aby se tyto symptomy nezdůrazňovaly (obr. 6). Potlačení ostatních nežádoucích detailů pak už bylo dílem cenzury zpravodajských filmů v Berlíně. Teprve ve zmatku posledních týdnů války tento kontrolní systém očividně správně nefungoval (obr. 7).

Podle vůle Goebbelsova ministerstva měl Hitler, viditelně poznamenán průběhem války a svou nemocí, v týdeníku motivovat k poslednímu nasazení za „konečné vítězství“, které se posunulo do nedohledna.¹⁰⁾ S pomocí komentátora a obratné kamery sugeruje Hitlerův poslední výstup pro zpravodajskou kameru, že mu hitlerovští hoši vyprávějí válečné zážitky a ubezpečují ho o statečnosti Hitlerjugend a o její víře v „konečné vítězství“. Při detailním prohlížení filmu ve strážně lze rozeznat, že ve skutečnosti nehovořili k Hitlerovi, ale na kameru, navíc před jiným pozadím, jindy a před jiným týmem kameramanů. Týdeníky se v počátcích Třetí říše teprve pomalu a zdráhavě učily, co Deutsche Wochenschau na jejím konci ovládla perfektně – totiž technické manipulaci obrazů. Vzhledem k beznadějně vojenské situaci je však vyloučeno, že se tímto způsobem dařilo manipulovat také diváky.

Přeložila Yveta Blovská

Přeloženo z německého originálu:

Stephan Doležel – Martin Loiperdinger, *Adolf Hitler in Parteitagfilm und Wochenschau*.

In: Martin Loiperdinger, Rudolf Herz, Ulrich Pohlmann (Ed.),

Führerbilder. Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film.

Piper Verlag, München 1995, s. 77 – 100.

Copyright © Piper Verlag GmbH, München, 1995

Citované filmy:

Hitler – jedna kariéra (Hitler – eine Karriere; Joachim C. Fest, 1977), *Moc obrazů* (Die Macht der Bilder; Ray Müller, 1993), *Soumrak bohů* (La caduta degli dei – Götterdämmerung – The Damned; Luchino Visconti, 1969), *Triumf vůle* (Triumph des Willens; Leni Riefenstahlová, 1935), *Vítězství víry* (Sieg des Glaubens; Leni Riefenstahlová, 1933).

9) Srov. Ellen Gibbels, *Hitlers Parkinson-Syndrom – Eine Analyse von Aufnahmen der Deutschen Wochenschau aus den Jahren 1940 – 1945*. Video-Produktion des Instituts für den Wissenschaftlichen Film. Göttingen 1992, 42 min., signatura IWF-G 254. Viz také Ellen Gibbels, *Hitlers Nervenkrankheit. – Eine neurologisch-psychiatrische Studie*. „Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte“ 42, 1994, č. 2.

10) Srov. edici Institutu pro vědecký film: Dietmar Watek a mp, *Die Deutsche Wochenschau č. 755/10/1945*. Göttingen 1977.

Články

EURÓPA

Slavena Pavlásková

Príbeh Európy

Na prvý, ľahkovážne nedečakavý pohľad by sa nám mohlo zdať, že film Larsa von Triera Európa zachytáva životný príbeh Leopolda Kesslera. Aká slabosť však zachváti tento prvotný dojem, keď sa jeho zjavnosť ocitne v spoločnosti otázok, či je Leopold Kessler skutočne nositeľom príbehu, a či sa vôbec o nejakom príbehu dá uvažovať? Je to slabosť podobajúca sa závratu, keď človek nahliada vlastnú smrť. A práve moment ohlasovania budúceho (smrti) v prítomnosti (strachu), vratkosť okamihu, ktorý sa prepadá do pamäte a zároveň je prekrývaný predstavou nastávajúceho, nám nedovoľuje hovoriť o príbehu. Filmové rozprávanie nahľadáva smerovanie časového vedomia, a tým aj naše tradičné chápanie životného príbehu ako homogénneho plynutia.

Obraz sa tu zvláštnym spôsobom križuje s anonymným hlasom zaznievajúcim z miesta, ktorého viditeľnosť ostáva pre diváka nedostupná. To on vstupuje do postupnosti deja, aby ostrými rezmi otváral rany v jeho, ako veríme, celistvom tele. Obracia sa späť, keď hovorí: „Cestoval si nemeckou nocou. Stretol si sa s nemeckým dievčaťom,“ zatiaľ čo vidíme Leopolda Kesslera nehybne ležať na posteli. A budúci zážitok vyjavuje v prítomnosti, keď ho slovami: „Ale v piatok sa vrátiš,“ zbavuje jeho časovej nedohľadonosti. Iné zakašľanie, prerušujúce plynutie času a zároveň ustanovujúce nové plynutie, predstavujú vety: „Miluješ ju. Je tak silná a zároveň tak zraniteľná.“ Hlas sa v tomto prípade ovíja okolo statického obrazu Leopoldovej tváre a vonkajšie vedomie času naráža na intímny čas vnemov a pocitov.

Napriek tomu všetkému podľehame ilúzii nepretržitosti a sledu obrazov sme ochotní prisudzovať spojitosť príbehu. Môžeme snád' tvrdiť, že sa mýlime? Následnosť okamihov a udalostí sa ponára do neustáleho prúdu vedomia diváka. Vedomie je to, čo zahŕňa izolované úseky do celku a tým presahuje akýkoľvek súbor jednotlivostí. Vnásame do medzier medzi prítomnosťami lepkavý tmel vedomia a odahľujeme život-projekt, ktorý má svoj smer, svoje trvanie a svoj zmysel.

Vníkala som chvíle bezmocnosti, podľahnutia, váhania aj rozhodnutia Leopolda Kesslera ako napĺňanie jeho životného zmyslu, ako chôdzu medzi začiatkom a koncom. Avšak predstavu života v podobe príbehu/priebehu som prijala len preto, aby jeho súdržnosť mohla byť vzápätí rozložená. Do syntagmatického reťazca EURÓPY som sa v miestach, ktorých výber podlieha mojim osobným zážitkom, pokúsila paradigmaticky vpisovať komentáre.

Rozplývavosť voľby „podstatného“ nech ospravedlní intenzita dojmov a náhle rozozvučnie hneď niekoľkých významov.

Nasledujúce stránky teda odkazujú k príbehu, ktorý stál na začiatku, a ktorý sa postupne vytratil, aby občas vydýchol vo viac- menej náhodných fragmentoch. Preto si myslím, že bude užitočné, keď tieto útržky uvedieme do vzájomných súvislostí a aspoň v hrubých rysoch načrtne to, čo nazývame dejom.

Je práve po druhej svetovej vojne, október roku 1945. Do Nemecka pod nútenou americkou správou prichádza Američan nemeckého pôvodu, Leopold Kessler. Napriek nezamestnanosti získava s pomocou strýka miesto sprievodcu v železničnej spoločnosti Zentropa. Tu sa zoznamuje s dcérou majiteľa železníc, Katarínou Hartmann. Onedlho dostane príležitosť spoznať celú rodinu vďaka pozvaniu, ktoré má vyvolávať zdanie ústretovosti voči internacionálnym vzťahom a vyvracať podozrenie z pretrvávajúcej sympatie k nacizmu. Leopold Kessler vyruší Hartmannovcov a rodinného spovedníka uprostred modlitby, ústiacej do rozhovoru prerastaného potláčanými napätiami. V ňom sa Leopold okrem iného dozvedá o homosexualite mladého Larryho Hartmanna. Ďalším hosťom je plukovník americkej armády, Alexander Harris, bývalý spolužiak Maxa Hartmanna, vlastníka Zentropy. Táto návšteva sleduje dva ciele. Prvý z nich sa opiera o doručenie dotazníka dlhodobému priateľovi, dotazníka, ktorý overí jeho vzťah k nacistickej strane. Osobná dôvera a verejná pochybnosť sa tak potácajú v akomsi zlovolnom tanci, kde sa tanečníci nedržia okolo pása, ale pod krkom. Druhým zámerom Alexandra Harrisa je získať Leopoldovu spoluprácu pri dohliadaní na nemeckých partizánov – werwolfov. Zmätok Američana na neprehľadnej spoločenskej scéne využíva však aj opačná strana. Leopold Kessler sa stáva účastníkom atentátu na spojeneckého starostu, keď mu muž, ktorý sa predstaví ako priateľ rodiny Hartmannovcov, zverí do opatery počas cesty vlakom dvoch chlapcov. Chlapci splnia svoju misiu a novovymenovaného starostu zabijú. Leopold začína pomaly prenikať do neznámeho prostredia a stáva sa jeho funkčnou súčasťou. Situácia sa ešte viac skomplikuje po samovražde Maxa Hartmanna¹⁾ a sobáší s Katarínou Hartmann. Katarína Hartmann je werwolf. Ona písala anonymné listy svojmu otcovi, obviňujúc ho zo spolupráce so spojencami, ona napokon súhlasila s vraždou svojho brata Larryho, no túto nacionalistickú vášeň na chvíľu prekryje vášeň k milovanému mužovi, ktorý verí, že partizánstvo jeho ženy spráchnivelo v dútnavom teple minulosti. Po prvej, nevedomej spolupráci s werwolfami je Leopoldovi Kesslerovi zverená druhá úloha. Má vyhodíť do vzduchu vlak, a to práve vo chvíli, keď prebiehajú postupové sprievodcovské skúšky. Na jednej strane sa tu ocitá dôvod jeho prítomnosti v Nemecku – ponuka priateľstva a tolerancie, a na druhej strane Katarína Hartmann ako údajný rukojemník. Leopold spočiatku nechá prehovoriť svoj strachu o ženu, no napokon sa rozhodne v prospech anonymných cestujúcich. Až keď americká armáda zatkne dcéru Maxa Hartmanna a plukovník Harris prizná, že Leopoldov vzťah s Katarínou Hartmann slúžil ako vstupný otvor pre dohľad nad werwolfom Katarínou Hartmann, zažije Leopold

1) Samovraždu Maxa Hartmanna by som chcela odporučiť diváckej pozornosti. Z koncepčných dôvodov som analýzu tohto momentu musela vylúčiť, čo pociťujem ako zlomyseľnosť textu voči autorovi. Ide o moment dvojitého poníženia, kde fašistické vedenie vstupuje do vzťahu s vonkajšou americkou mocou. To, čo ožíva v dennom svetle verejného, súčasne umiera v prítmí intímneho a naopak.

Kessler záblesk náhleho odhalenia. Toto precitnutie, vyplavenie prachu z očí doprevádza smrť ako svoju blízku príbuznú. Majú spoločnú cestu. Vlaku sa dá nezadržateľne do pohybu a uprostred mostu vybuchne. Ako výbuch súvisí s prítomnosťou toho istého chlapca, čo spáchal atentát na spojeneckého starostu, ostane zamlčané. Leopold sa utopí, avšak ani v smrti nenájde nehybnosť, ktorá by zodpovedala jeho predstave priateľstva, pasívneho a nadaného trpezlivou otvorenosťou. Je hnaný ďalej prúdom rieky.

Hlas zvonka

„Teraz budeš načúvať môjmu hlasu. Pomôže ti hlbšie preniknúť do Európy.“

Film Larsa von Triera EURÓPA sa pred divákom vyjavuje v rozpojenosti medzi hlasom a obrazom. Zatiaľ čo obraz zachytáva ustupujúce podvaly železničnej trate, odkiaľsi zvonka zaznieva neviditeľný hlas, oslobodený od svojho hovorcu. Hneď jeho prvá veta je príkazom. Ak odmietneme možnosť vyhnúť sa stretnutiu s týmto hlasom a rozhodneme sa vstúpiť do „príbehu“, vkročíme zároveň do mocenského poľa anonymnej reči, ktorá nám ponecháva príležitosť zvratu len kvôli tomu, aby v každom premárnenom úniku nanovo oživala.

Vzájomné prepojenie, líniu medzi hlasom a divákom tu umožňuje dôvernosť vysloveného TY. Chytáme sa do pasce oslovenia bez adresáta, odpovedáme na výzvu čiernej diery, a rovnako ako v prípade korešpondenčných hier (opíš tento list x-krát a pošli ďalším...) sa stávame súčasťou siete nie len všetkých aktuálnych, ale i potenciálnych účastníkov. Oprávnenie vtlačiť onomu TY svoju podobu, nám umožňuje práve ľahostajnosť obrazu. Tok obrazov, sledujúci ubiehajúce koľajnice, pohyb bez východiska a smerovania, sa ukladá vedľa hlasu ako jeho blízka, no predsa vzdorujúca podobnosť. Je metaforou nášho unášania rečou. Odstup podobnosti ho uchováva ako iné a bráni mu zasahovať do vzťahu ovládania.

Nakoľko sa ale zmení vzťah vizuálneho k jeho vonkajšku, keď sa tento rub, toto nedostupné miesto, kde sa hlas pretína s divákom, premietne dovnútra? Výzva: „Pristúp bližšie,“ akoby bola obzretím sa, ktoré nás mení na čistú priehľadnosť, prechádza nami a zanecháva nás nepovšimnutých. Vstupuje do nemého priestoru, do priestoru za hranicou hlasu a dolieha na obraz ako skrytý zákon. TY si oblečie tvár muža a zvrásnenie našej vlastnej tváre sa rozprestrie, zanikne v ploche reálneho obrazu. Chcelo by sa nám vzniesť sebaútočné obvinenie, že sme boli vyhostení, postavení za chrbát viditeľného aj počuteľného. Ale práve táto pozícia otvára líniu prechádzania. Práve zámena „pravého a falošného“ adresáta je príslubom otvorenosti, ktorá nás vyvádza mimo seba.

Postava muža pretína os nášho pohľadu a jeho pohľad tak splýva s naším. Puto nečakaného zdvojenia vyjavuje aj vzťah medzi pamäťovým obrazom vlastného portréту a prítomnou ne/podobou. Dištancia oddeľujúca virtuálne od aktuálneho je hranicou dvoch jednotlivostí, ktorým hrozí vzájomné prelínanie, no zároveň je výrazom ich obojstrannej neústupnosti. Identita sa triešti, prelamuje sa dovnútra. Vidíme a zároveň akoby sme nazerali sami seba odchrpta, pokrývame vlastnú tvár inou, ale toto zabúdanie nikdy nedôjde naplnenia. Sme sami sebe sprievodcom.

Hlas, oná vytrvalá výzva k TY, nás bezohľadne dvojznačným úsmevom neustále vŕhuje do svojho zovretia. Ku komu sa obracia, keď hovorí: „Opustil si ten dom. Nechal si tam nemeckú rodinu. Pozeráš sa na dotazník, ktorý má preukázať vinu tejto krajiny,“? Leopold Kessler opustil dom, Leopold Kessler nechal za sebou nemeckú rodinu, ale do dotazníku nikdy nenahliadne. Dotazník akoby vystupoval z obrazu a na pozadí kúpajúceho sa Maxa Hartmanna sa vykláňa smerom k divákovi. Dve podoby, dve tváre sa tak zmiešavajú a navzájom rozkladajú v neprehľadom víre neúplnosti.

Leopold Kessler

„Voláte sa Leopold Kessler.“

Slová vyslovené jedným z aktérov, teda už nie neutrálnym hlasom, ale hlasom závislým na obraze, sú rovnako ako prvá veta filmu príkazom. Reč sa tu z polohy konštatovania posúva do polohy performatívu. Postava podstupuje krst, čím jej je vnútená sociálna stabilita. Je to ale stabilita fiktívna, slepá k všetkému, čo do tohto ukotveného prázdna vniká. Vlastné meno vytvára kontinuitu tam, kde žiadna nie je. Ak vonkajší hlas zákona ešte pred samotným aktom nominácie hovorí: „Ideš cez koľajisko. Prišiel si z Brementenu. A predtým loďou z New Yorku,“ obracia sa práve na túto absenciu mena. Pretože ono je spojnicou jednotlivých vrstiev minulosti, prítomnosti, budúcnosti, a na rozdiel od tela a tváre ostáva vždy nulovou dimenziou. Telo vystupuje v rámci mena ako pokračovanie svojej predchádzajúcej podoby, je zahrňované, nie zahrňujúce. Leopold Kessler „vtedy“ a Leopold Kessler „teraz“ nemá spoločné telo, jeho identita je chránená vlastným menom.

Udalosť krstu nás upozorňuje ešte na jeden dôležitý fakt. Odhaľuje mocenský charakter sociálnych vzťahov. Prepojenie dvoch sociálnych priestorov, čerstvo povojnovej Ameriky a Nemecka však v tomto prípade nevyužíva koridor moci. Deje sa cez otvor vlastného mena, ktoré sa nevymedzuje ničím iným, než práve príslušnosťou k sebe samému. Priezvisko Kessler, meno jedinečné i všeobecné zároveň, kladie vedľa seba body na sociálnej mape nezmieriteľne vzdialené. Vytvára pevnú štruktúru príbuzností nad prechodným usporiadaním spoločenských vzťahov. Až z takto vystavaného observatória sa nám odhalí logika výpovede, ktorá na jednej strane cíti povinnosť voči inštitúcii brata, a súčasne ho ako konkrétnu osobu odmieta. Nemecký konduktor Kessler neprijíma svojho amerického synovca na základe zodpovednosti k jeho otcovi, k opovrhovanému nemeckému emigrantovi, či k nemu samému, ale na základe podriadenosti rodovému menu. Predpokladom takto rozštiepeného postoja je chápanie rodiny ako definitívnej, nespochybniteľnej jednoty, ktorá presahuje všetky svoje články v podobe zákona.

Rodová príbuznosť a národnosť tu stoja oproti sebe ako dvaja zápasníci. Jeden útočí na druhého, ale ich súboj sa rodí až v stretnutí, v dotykoch. Zatiaľ čo národnosť rozdeľuje, príbuzenstvo spája. Nemecký výkrik Leopoldovho strýka: „Nein, Ich bin für keinen Dank (Nestojím o žiadnu vďačnosť),“ je výrazom jeho bezmocného vzdoru voči vlastnému konaniu. Odhaľuje jeho postoj k sebe samému, k miestu, kde sa túžba nenávidieť preplieta s príkazom milovať.

Querencia

Film pred nami rozprestiera svet súvislostí, koexistenciu umiestnení, ktoré sú rozptyľované a súčasne prepájané vzájomnou vzdialenosťou, susedstvom, vťahmi dominancie, závislostí, kontroly... oným *medzi*. Práve pretínaním vždy ďalších *medzi* vzniká imaginárny priestor, ktorý nám vďaka svojej dynamickej povahe dovoľuje hovoriť o mechanizmoch, súbore jednaní a diania namiesto bytia. Každá nová možnosť istého typu vzťahov akoby ho zneisťovala, exkomunikovala z vlastnej predstavy o sebe a nútila ho utvárať sa nanovo. Priestor sa nesyntetizuje, jeho trvanie je len sledom nových a nových nastávaní.

„Američan v civilnom povolání nie je bežný jav. Čo tu robíte?“

Leopold Kessler predstavuje pre Nemecko potenciú celkom odlišnej dimenzie vzťahov, je možnou hranicou dvoch usporiadaní. Prečo odmietam opustiť pole virtuálneho a dotknúť sa pôdy fakticity? Pretože ide práve len o prísľub, nádej, ktorá necháva presvitnúť zaujatie niečím budúcim, no akonáhle sa k nej priblížime, mizne. Sily obracajúce sa k Leopoldovi Kesslerovi smerujú do prázdna vymedzeného vetou: „Nemecko potrebuje priateľstvo.“ O čom vypovedá toto zanietenie, toto zaujatie tým, čo ho obklopuje, čo ostáva na vonkajšej strane a práve preto ho láka? Slovo „priateľstvo“ tu odkazuje na sebazabudnutie, pripravenosť k pohybu, v ktorom strácame zvyšky samých seba, aby sme ponúkli najvyššiu mieru otvorenosti zbavenú akejkoľvek intimity, akéhokoľvek vnútra. Darom Leopolda Kesslera je jeho vlastná absencia, ktorá volá po naplnení. Ale ozývajúce sa volanie sa mení na klam, hlas lákajúci do vyprázdnenosti bez možnosti nasýtenia. Vytvára priestor prebytku, kde je všetko navyše, ponúka miesto prechodu.

Pri býčích zápasoch sa používa termín Querencia na označenie miesta, ktoré si býk vyberie pre súboj s toreádorom. Svojou nehybnosťou tak donúti muža prijať jeho vôľu. Čo sa ale stane, ak zistíme, že býk je iba fantómom, príznakom, do ktorého môžeme vložiť ruku? Meno Leopold Kessler vymedzuje práve toto územie, querenciu nútiacu druhého pristúpiť bližšie a vyvolávajúcu očakávanie stretnutia. Ten, koho privábi, sa však stretáva len s vlastnou fantazmou.

Vidina celkom odlišného, zatiaľ neznámeho vzťahu sa roztráca v potvrdení vzťahu k sebe samému, k svojej predstave. Ostáva však otázkou, či sa so vznikom tejto nulovej pozície, mení povaha priestoru? Novootvorené prázdno akoby v existujúcej mape prúdení vyvolalo prievan. Vykláňa toky z pôvodných dráh, odvádza ich ramená, aby ich na chvíľu vtiahlo do svojho stredu. Toto vybočenie je len obchádzkou, ktorá nakoncom opäť nadobudne stratený smer, ktorá svoj smer nikdy nestratila. Leopold Kessler priestor nemení, zdvojuje ho, nastavuje mu zrkadlo, kde sa nevyjavuje to, čo je viditeľné, ale práve odvrátená tvár viditeľného.

Poníženie

Spolu s Leopoldom Kesslerom (v Leopoldovi Kesslerovi) vstupujeme do tkaniva sociálnych vzťahov. Ak sa ale máme stať jeho legitímnou súčasťou, musíme zaujať pozíciu aj

v symbolickom poriadku, ktorý je zdrojom a zároveň výsledkom distribúcie moci. Udržovanie vnútornej diferenciacie tvorí predpoklad samotných mocenských súvislostí. Na jednej strane stoja ovládajúci, na druhej ovládaní. Aby tí prví mohli uplatňovať svoju moc prostredníctvom špecifických foriem donucovania, obmedzovania či zákazu, je nevyhnutné ponechať druhej z uvedených kategórií isté kompetencie, možnosť jednania. Len tak môžeme uchovať mocenský vzťah ako vzťah dvoch jednaní odlišnej hodnoty i dosahu a vyhnúť sa fyzickému násiliu, ktoré voľne obchádza symbolické a dotýka sa priamo tela (M. Foucault).

Leopold Kessler je posúvaný v reťazci rituálnych procedúr, ktorých cieľom je vytvoriť jeho symbolickú identitu. Nestačí ju však vytvoriť, treba ju zapojiť, uviesť do života, zviditeľniť pred zrakom sociálnej klasifikácie. Výrazom nadobudnutej pozície sa stáva sprievodcovská uniforma Zentropy. Uniforma patriaca firme, ale platená zamestnancom. Táto transakcia niečo za niečo nepredstavuje len obyčajnú výmenu, v ktorej finančný obnos ponúka protiváhu zakúpeného tovaru. Zaplatenie požadovanej sumy je daňou za *symbolický tovar* (P. Bourdieu), za spoločenskú váhu podmienenú aktom vymenovania. No presadzuje sa tu ešte ďalší, možno podstatnejší zmysel celej operácie, a tým je legitimizácia výkonu moci. Leopold Kessler spolu s peniazmi odovzdáva (prostredníctvom strýka, čím ostáva neporušená jeho pasivita) svoj súhlas mocenským inštitúciám, uznáva ich nadržanosť a prijíma uniformu nie len ako znak svojej kompetencie, ale zároveň ako manifest svojej poslušnosti.

Získanie oficiálne potvrdenej kvalifikácie, a s tým spätého spoločenského postavenia, podlieha prísnemu mechanizmu vstupu. Odlíšenie tých, ktorí budú prizvaní od tých, ktorí budú vylúčení, sa opiera o absolvovanie akýchsi byrokratických iníciačných obrádov. Branie mier na uniformu, lekárska prehliadka, strihanie vlasov, kontrola rúk a výplach úst. Séria týchto zásahov verejnej moci do súkromia končí vetou: „Poníženie nesmie byť zabudnuté“. A práve oná veta nám odhaľuje dvojakú povahu integrácie Leopolda Kesslera do symbolického poriadku Nemecka. Na pozadí vonkajšieho rituálu sa vynára priestor fantázie, transgresia, ktorá potvrdzuje skúsenosť vlastného obmedzenia, vlastnej nemožnosti.

„Všetci Nemci ťa budú nenávidieť. A podľa mňa, majú svojím spôsobom pravdu.“

Vnútorňou príčinou tejto nenávisť je pocit prehry, ktorý neustále naráža na obrysy nedosiahnuteľného víťazstva v druhej svetovej vojne. Nemci nenávidia Leopolda Kesslera napriek (vďaka) tomu, že nevyužíva svoju moc, ktorá mu ako Američanovi prináleží. Ktorá je v istom zmysle povinná. Až táto pasivita dovoľuje aktualizovať tichú nemeckú agresiu a prevádza ju na konkrétnu stratégiu, stratégiu poníženia. Americká prevaha je vypudená do otvoreného priestoru Leopolda Kesslera, aby tu bola zlomená, aby tak potvrdila fantazijné víťazstvo porazených.

Súboj dvoch protichodných síl sa neuzavrel spolu s koncom vojny, naopak. Presunul sa do zamlčivanej, implicitnej zóny, do nerovnovážneho priestoru moci. Nemecký anti-amerikanizmus sa stáva *obscénnym zákonom* (S. Žižek) spoločnosti, prekročovaním verejného predpisu, ktoré nie je jeho excesom, ale triumfom. Vzťah medzi zákonom a jeho tieňom rozkladá vzťah následnosti, pretože jedno predpokladá druhé. Trvanie moci vytryskuje v sérii vždy nových udalostí, kde reč oficiálnej moci odpovedá nevšímavosti a nevšímavosť je počiatkom zatiaľ nepoznanej reči zákona.

Oslepenie

Leopold Kessler nastúpil do vlaku. Je situovaný v priestore, ako v tom viditeľnom, tak v neviditeľnej skutočnosti sociálneho priestoru. Obe sféry sa stretávajú, nachádzajú polohy vzájomnej blízkosti, vzájomne sa prijímajú v znakoch, no predsa si zachovávajú vnútornú nezávislosť. Budem teda sledovať tok obrazov a neskôr sa pokúsim nahmatať miesto, kde je viditeľné rozložené tým, čo ostáva pohľadu zapovedané.

„Nemáte vychovanie? Roleta musí byť stiahnutá. To je predpis.“

Zákon určuje, čo môže byť videné, a čo videné byť nesmie. Hranica viditeľnosti je jednou z línií vyznačujúcich normu a zakladajúcich moc zákona v geste prekročenia. Zatemnený vlak, ktorý unáša a zároveň nehybne obklopuje Leopolda Kesslera, mu vymedzuje priestor pohľadu. To neznamena, že by veciam vonku bola odňatá možnosť byť videnými. Keď Leo vytiahne roletu na okne (ploche bez vlastnej viditeľnosti), naskýta sa mu obraz žobrajúceho davu, bežiaceho pozdĺž vlaku. Pohyb vedľa pohybu, prúd vedľa prúdu. Tieto dve viditeľnosti sa však nemôžu prelnúť inak, ako v krátkom mihnutí, ktoré uniká pozornosti inštitúcií, pretože sa odohráva v prázdne onoho *medzi*. Cestujúci nastupujú a vystupujú, no akonáhle sa ocitnú na jednej alebo druhej strane prahu, dvere sa za nimi zatvoria a svojou nepriehľadnosťou ich nútia prijať nové podmienky viditeľnosti. Dôležitý teda nie je pohľad ani objekt nazerania, ale aktuálna situácia, usporiadanie svetla (M. Foucault).

Svetlo je princípom diferenciacie, no na to, aby mohlo byť zdrojom odlišností, musí byť samo odlišené. Až na protiklade svetla a tmy, dňa a noci sa ustanovuje sféra vizuálneho, až keď sa naučíme rozoznávať temné od jasného, budeme schopní postihnúť svet vecí zrakom. Zatiahnutá roleta necháva priestory po stranách okna vo vzájomnej neviditeľnosti. Neskrýva, ruší svetlo a tým uzatvára možnosť videnia. „Skutočnosť“ tam vonku, až do momentu osvetlenia, nie je pre Leopolda Kesslera skrytá, je neprítomná, pretože nevnímateľná (zvuk sa objaví takmer súčasne s momentom vytiahnutia žalúzií).

Akýmsi zavrhnutím naznačenej neviditeľnosti je záblesk prezrádzajúci, no práve tak zahľadájúci udalosť demolácie. Svetlo, ktoré z vecí vyníma viditeľnosti a privádza ich k pohľadu, sa im tu stavia do cesty. Rozpúšťa pohľad v oslepení, vŕhne viditeľnosti do bezhlavého jasu. To, čo nám bráni vidieť, nie je však svetlo samotné, ale jeho hutnosť, nenásytnosť pohlcujúca každú tmavú plochu. Až v objatí osvetlenia s čiernymi miestami nachádzajú veci svoje telo, tvar a rozmery.

„Podťe, budú demolovať.“

Výzva stať sa pozorovateľom predchádza onomu uspatiu očí svetlom. Je to výzva k chvíľkovej slepote. Ale aj napriek tomu sme schopní viditeľnosť vnímať, a to v rovine sluchu. Záblesk zvuku a slová, ohlasujúce udalosť demolácie, rozoznávajú krátke švihnutie jasu ako symptóm. Teda ako priznanie priestoru evidencie, v ktorom nemusí byť všetko bezprostredne videné. Možno by stačilo zatieniť si tvár a postavili by sme sa na stranu očitých svedkov zničenia budovy, chrámu alebo žeriovov.

Nedokážeme rozhodnúť, či postavy hľadiace z okna vidia viac, ako nám dovoľuje pozícia diváka. Ich rozprávanie nehovorí o tom, čo priťahuje ich pohľady. Stíha síce akt demolácie, vysvetľuje, popisuje, ale stíha ho v reči, a preto stojí mimo obrazu. Odkazuje,

neukazuje. Vizuálne je tu podkopávané iným vizuálnym, obkružovaným rečou, ktoré uviazlo v jedinom neurčiteľnom preblesknutí.

Unášanie

„Moja choroba. Choroba, ktorú otec nikdy nepochopil. Bol som vraj chorý preto, že ma matka príliš hýčkala.“

Vety, vzpierajúce sa chápaniu homosexuality ako choroby, ktorá sa dá a musí liečiť, ukazujú odlišné orezávanie skúsenosti videného a počutého. Tú istú vec môžeme vnímať z rôznych miest, ale z každého miesta sa ukazuje ako iná. Až podmienky prepožičiavajú viditeľnostiam a reči ich evidenciu, charakter a spôsob začlenenia do systému nášho myslenia. Larryho citlivosť, ktorá nahmatala rozpojenie priestoru ne-zdravia a priestoru homosexuality, ostáva pre jeho otca nepostrehnuteľnou, utopenou v oveľa hrubšie diferencovanom svete. Rovnako ako Leopold Kessler nevie nič o tom vonku, o odrazoch svetla za nepriesvitným povlakom vlaku.

Tieto krátkozrakosti, ktoré narážajú na neoblomné susedstvá, vytvárajú pestrosť prechodne uzavretých celkov, kanálov s pevným rozpätím brehov, pásy zeme určené k zaľudneniu. Nemecká skutočnosť sa rozpadá na množstvo subkultúrnych vnímaní. Hnutie werwolfov, americký dohľad, kresťanstvo, homosexualita, peristaltika rúk unášajúca truhlu napriek verejnému zákazu zhromažďovania sa, rieka vlečúca telo Leopolda Kesslera... To všetko sú územia, ktoré si vynucujú určité konanie, určité princípy klasifikácie a zároveň ustanovujú špecifické mechanizmy pri utváraní významov. Nejde o nehybné línie sociálneho poľa, ale o prúdenia, zosuvy, výbuchy, o blúdenia a krivky pohybov.

„Nie si studený, ani horúci, preto vyvrhnem ťa z úst svojich.“

V biblickom citáte, ktorým kňaz odpovedá na Leopoldovu otázku, sa ozývajú aspoň dve melódie. Jedna necháva zaznievať vieru, povinnosť prijať nejakú „skupinovú pravdu“ a druhá varuje pred ustrnutím pohybu, pred bezvetrím slov. Ako tieto smerovania spolu súvisia?

Larry sa oddáva svojej homosexualite, zatiaľ čo jeho sestra, Katarina Hartmann, sa necháva unášať vlnou nemeckého partizánstva. Obaja prilnuli k povrchu istého vedenia, k istému typu zážitkov. Takýto popis akoby ale niečo strácal, akoby mu vždy niečo unikalo. A uniká mu práve preto, že ono „niečo“ nezapadá do statického modelu archívu, je zbesilosťou živlu, dorážajúcou, vzdorujúcou silou prúdu. Rozdielna pravda súrodencových svetov existuje iba v pohybe.

Nepísaný zákon werwolfov vznikol ako protipohyb. Neútočí priamo na americkú nadvládu, ale na predstavu podrobeného nemeckého národa. Túžba, udeľujúca ľudskému konaniu hybnosť, smeruje k fantázii. Sľubuje slasť z prežívania vznešenosti, ktorá bola Nemcom po druhej svetovej vojne odňatá. Rovnako diskurz, ktorým rozpráva Larry, sa konštituoval až v odpovedi na heterosexuálnu kolonizáciu. Slavoj Žižek v tejto súvislosti hovorí o *ukradnutých radoostiach*, radoostiach nikdy nevlastnených, pretože vznikajú a prežívajú práve ako odcudzené až v radoostiach druhých.

Jednotlivé sociálne toky sa odštepujú od iných tokov, stávajú sa ich křčom, aby im tak zabránili v ďalšom rozpínaní. Ak chceme hovoriť o pravde homosexuálnej lásky alebo

pravde nemeckého šovinizmu, musíme sem zahrnúť proces neúnavného vytvárania fantazmy a jej oživovania aj v tých „najsponťanejších“ úkonoch. Povinnosť veriť sa mení na nutnosť. Strata tohto fantazijného tieňa „skutočnosti“ by nás uviedla do zlovestného sveta bez vlastnej organizácie. Obklopil by nás nekonečný chaos.

Kňazom sprostredkovaná hrozba „vyvrhnutia z úst“ sa obracia práve k smrteľnému úderu, ktorý by sme „realite“ zasadili zrieknutím sa fantazijnej predstavy. Jej porážkou sa končí skutočnosť, tak ako jej rozumieme. Zároveň ústa, miesto prúdení, riečisko reči, ktorá popisuje udalosti, no prepúšťa i naše fantázie, pohrdajú nehybnosťou. Pravda nie je, pravda sa zakaždým deje pod poručníctvom presných procedúr a postupov.

Dychtivosť a odstup

Aká je pravda Leopolda Kesslera?

„Nič som neurobil! Pre nikoho nepracujem!“

Nemá vlastnú vieru. To ale neznamená, že sa jej zriekol, aby do nej vnikol z opačnej strany a nechal sa utíšiť zdanlivou neviazanosťou bezbožnosti. Pretože bezbožnosť nie je ničím iným, než vierou vo svoje neverectvo, vierou rovnako nástojčivou a zotročujúcou. Leopold Kessler odpočívá v závetrí, na mieste, ktoré je pre akúkoľvek pravdu nedostupné, kde sa slovo „pravda“ rozpadá na zhuk náhodných písmen. A predsa je strhávaný rôznymi sociálnymi vzdormi a zúrivosťami, dopomáha k atentátu na novovymenovaného starostu Ravensteina, otávrá dvere verejnej moci, aby prostredníctvom neho dozerala na werwofa Katarinu Hartmann, zastavuje vlak, čím umožňuje vykonať nelegálny pohreb... To všetko sa deje akoby samovoľne, cez prázdnotu jeho ľahostajnosti k viere. No až vďaka týmto nevedomým podľahnutiam ho môžeme vnímať ako súčasť priestoru.

Umiestnenie Leopolda Kesslera v rámci nemeckej skutočnosti by sa dalo prirovnať k tvrdeniu „hovorí sa“ v rámci reči. Ono bezmenné „hovorí sa“ je dôraznou otvorenosťou, pripravenou prijať akúkoľvek skupinovú pravdu. Chce, vyžaduje, vyzýva k vstupu každé vedenie, ktoré považujeme za nepochybné, ktoré rámujeme do uzavretosti samozrejmeho. Ponúka svoju nahotu tak nemeckému partizánstvu ako americkej nadradenosti. Cena, ktorú však musí zaplatiť za svoju rozkoš z toho, že sa stáva korytom, je jeho zvrchovanosť. Vzťah „hovorí sa“ k pretekajúcej reči je vždy dvojznačný. Na jednej strane tu prebýva závislosť, túžba po úplnosti, na druhej irónia. Dychtivosť a odstup.

Leopold Kessler je dutinou, do ktorej sa vkladajú viery iných, ktorý je dokonca nevedomým prostredníkom týchto prúdov, ktorý koná akoby túžil, no zároveň ostáva na vonkajšej strane, pretože nevidí ich fantazmy. Jeho konanie nemá inú intenciu, než plniť príkazy bez toho, aby si uvedomoval odkiaľ prichádzajú a kam smerujú. Chýba mu práve oná zcelujúca pravda, udeľujúca zhukom nahodilostí povahu celku. Nie, nehovorím o uzavretosti, nastavujem tvár plynutiu, prechádzaniu, šíreniu vlny strhávajúcej tie najrozličnejšie úlomky do jediného toku.

„Prepáč, že to poviem, ale mám taký pocit, že ma všetci zneužívajú. A to ma šťve!“

Žalujúci výkrik v závere filmu predstavuje moment precitnutia. Namiesto uspokojenia sa dostavuje triaška hnsu. Ono „hovorí sa“ tu nahliada svoju bezobsažnosť, dotýka sa

samé seba a v tejto výške, v mieste odkiaľ sa k sebe skláňa, rozoznáva vlastné črty. Prázdnota Leopolda Kesslera je vysotená pochybnosťou Leopolda Kesslera. Fantázia milostného aktu sa mení na znásilnenie. Leova jediná predstava, predstava pochopenia Nemecka, kde sa JA zachytáva len v tenkosti akejsi telesnej škrupiny, sa náhle rozpadá a ostáva po nej vyprahnutosť nezmyslu.

Ako je ale možné vytrhnúť sa niečomu, o čom neviem, že existuje? Ak bol Leopold Kessler necitlivý k prúdom a pohybom, ktoré ho unášali, ak sa mu pred očami drobili na triešť jednotlivostí, aký odstup, od čoho, tu máme potom na mysli?

Chcela by som pripomenúť jeden z obrazov filmu, ktorý je prerezávaný pohybom vlaku, rútiaceho sa tunelom. Hrozivosť tohto obrazu sa odráža v nezadržateľnosti, v bezmocnosti voči rozbehnutému stroju. No pri pozornom vnímaní, by sme mohli objaviť ďalšiu prímes. Tou je spokojná nehybnosť vnútrajšku. Napätie, ktoré vzniká pri zdvojenom pohľade, pohľade obsahujúcom ako vnútro tak vonkajšok vlaku, hrozí explóziou, prepuknutím do plaču. Alebo hnusu.

Identita

Leopold Kessler je schopný odhaliť pohyb len v priesečníkoch jeho rôznobežných dráh. Akoby svoju postavu, obklopenú interiérom kupé, zahliadol na trase Frankfurt–Berlín z vlaku idúceho do Hamburgu. Až vo vzájomnom spochybňovaní skupinových právd začína tušiť jednotlivé sociálne toky, v momente, keď podľahne jednému z nich, a tým preruší smerovanie iného. Zrážka dvoch protichodných síl odkrýva ustanovujúce viery a robí ich pre Leopolda Kesslera viditeľnými.

Svadobnú noc s Katarínou Hartmann trávi v súkromnom kupé jej rodiny. Vtedy sa opäť ozýva hlas, ujíma sa slova a vyjavuje Leopoldove, dovtedy mlčanlivé vedomie cesty, pohybu.

„Prvýkrát zažíváš strach z toho, že si vo vlaku a nemôžeš z neho vystúpiť. A ani nevieš, kde cesta končí.“

Leopold Kessler nadobudol identitu manžela a priestor vymedzený vlastným menom náhle stratil neutralitu. Práve tento akt symbolickej straty alebo nadobudnutia tvorí námet jeho strachu. Strachu z toho, že bude vytrhnutý kódu ustanovujúcemu rodinnú prax, kódu, ktorému odteraz chce podliehať. To, čo predtým slúžilo ako miesto prechodu, sa mení na miesto možného zasiahnutia cudzou silou. Pretože už pozná svoju plnosť, pretože sa pripútalo k istej pravde. Leopold si začína uvedomovať rôzne sociálne prúdenia až v podobe nebezpečenstva. Rozoznáva ich ako vojská nepriateľských predpisov, ohrozujúce všetko, čím sa stal.

Ono zaryté kolísanie medzi jazykmi (prechádzanie z nemčiny do angličtiny), prúdmi a identitami, kolísanie spôsobujúce nevolnosť, prezrádza naše odsúdenie k pohybu. Sme súčasťou priestoru, sme teda nútení k nekonečnému behu a každé zaváhanie vyvoláva len ďalší príliv v podobe trestu. Ak nevyužijeme vlnu cudzieho pohybu, budeme jej musieť vzdorovať s o to väčším úsilím.

„A Larry...?“

„Špehoval ma, keď som šla do vily. Buď on, alebo my.“

Katarina Hartmann nesie spoluvinu za smrť svojho brata Larryho. O akej vine hovorím? Prečo je jej hlas lámaný na kolese kajúcnosti a aká moc vykonáva túto tichú tortúru? Východisko predstavuje práve prekročenie hraníc teritória, porušenie jedného zákona v mene iného. Vražda Larryho spochybňuje postavenie Katariny Hartmann ako sestry, pretože nie je v súlade so statusom súrodenca. Priestor rodiny, vyžadujúci si isté praktiky, stratégie poslušné špecifickej logike, bol znesvätený vpádom barbarskej sily werwolfizmu. No ľútosť, ktorá sprevádza Katarinino konanie, je prejavom jej trvajúcej podriadenosti Rodine, je protiúderom uctievanej a porušenej viery. Uctievanej práve preto, že akt prekročenia existuje len v myslení hranice, normy. Pocit previnenia ju vrhá späť do silového poľa rodinných vzťahov. Identita sa vyškiera svojou mnohvrstevnatosťou a pri každej príležitosti nás verejne vyhlasuje za zločincov. Sme objektami jej sadistickej slasti. Vždy je tu nejaké „my“ a nejaké „oni“. Vzdialenosť, čo sa medzi ne kladie, však nepredstavuje suverénnu rozpojenosť, práve naopak. Potrebujú sa tak, ako každá sila potrebuje vzdorujúcu protisilu, na ktorú by mohla pôsobiť, voči ktorej by sa mohla vymedzovať. Hranica je miestom ich odlišností, vzájomných nedorozumení, no zároveň miestom vzájomného prenikania, nadväzovania jedného na mlčanie druhého. My sme touto bolestnou líniou zápasu. Katarina Hartmann predlžuje tertórium víťaza, podriaďuje sa identite werwolfa a zrádza svoje súrodenectvo.

„Sme Nemci, ale sme židia, ale sme Nemci...“

Stávame sa nositeľmi identít, prevozníkmi právd a šerpami jednaní, podliehame raz tej, raz onej moci. Naše túžby sú spravované rôznymi morálkami. V momente, keď sa stretnú, keď si začnú nárokovať to isté gesto, ocitáme sa v karanténe škandálu. Sme vohnaní do vylúčenia zo všetkých strán, postavení za dvere, prinútení k úniku neznámym smerom. Stojíme mimo akejkolvek morálky a súčasne podliehame všetkým práve natoľko, aby si každá z nich osobovala právo vymáhať odpustky.

Hra

Ešte raz sa vrátim k onomu hlasu bez tela, k hlasu zákona doliehajúcemu z nedostupnej blízkosti vedľajšej miestnosti, z bezvedomia pohľadu.

„Vlak klesá ku dnu. Utopíš sa. Keď poviem desať, budeš mŕtvy. Jeden, dva...“

Nechali sme sa spútať týmto hlasom, trpezlivo sme prijímali jeho podmienky a teraz by sme sa ho chceli zriecť. Radosť z prežívania fantázie filmu pretrhne predstava smrti, čo nás prinúti posunúť celý zážitok do sféry hry, z ktorej, ako veríme, sa dá kedykoľvek vystúpiť. S bujarou samopašou sa neprestávame uisťovať o tom, že my sme strojcami hry, že naše gesto vztýčeného alebo spusteného palca dokáže zastaviť celú mašinériu, pretože sa deje výhradne pre naše potešenie. No každá záplava hnevu, každý plač alebo závislosť, do ktorých sa prepadáme pri hre, nás usvedčuje z omylu. Skôr ako rola manipulátorov, zákonodarcov, nám je vnútená pozícia pútnikov hľadajúcich odpovede na hádanky Sfingy, trestajúcej každé zlyhanie zabitím. Hra je tým, čo zabíja, čo prijíma smrť za svoju súčasť, Sfinga spolu s nami len podlieha jej zákonu.

Línia prechádzania medzi Leopoldom Kesslerom a divákom, ktorú hneď v úvode prehrýzla nahota vysloveného TY, predstavuje reťaz, náhubok, náradie určené k nášmu ovládaniu

vonkajším hlasom. To on nám nedovoľuje prerušiť vzájomnosť s Leopoldom Kesslerom, zlúčenie dvoch síl tvoriace akýsi obvod, zapojený príliš dlho, než aby sme dokázali pre-môcť jeho zotrvačnosť. Núti nás hľadiť na vlastnú smrť. Zbytočne nafukujeme líca a žiadame pokutu za zneužitú dôveru, sme ďalej vlečení pravidlami hry. Naša dôvera chce byť vždy obmedzená, uzavretá do výhodných podmienok, no hra nie je niečo, čomu sa môžeme v ľubovlný moment vzoprieť. Je pohybom, ktorý nás unáša dokonca aj vtedy, keď už nie sme schopní ani myslieť, ani konať. Prúd rieky nesie mŕtve telo Leopolda Kesslera a hlas ešte vždy vydáva príkazy. Hra pretrváva aj v neprítomnosti hráčov, alebo práve v nej. Vyčkáva v tichosti prstokladu, aby sa náhle vynorila v novom zvuku, v novom prevedení, ktoré vzápätí znovu opustí.

„Chceš se prebudiť, aby si sa zbavil obrazu Európy. To ale nie je možné.“

Východ z hry teda neponúka smrť, s ktorou sa počíta, ktorá je jedným z herných políčok, ale definitívne zabudnutie. Tu sa otvára možnosť nášho oslobodenia sa od Leopolda Kesslera. Leopold Kessler je vleptaný do pamäte obrazu, zatiaľ čo my sme odovzdaní iba práci vlastnej, intímnej pamäte. Ak sa nám podarí zabudnúť, zabudnúť na zabúdanie, podarí sa nám zároveň vyšmyknúť zo zovretia hry, na konci ktorej stojí smrť. No s každou spomienkou ju budeme nanovo prežívať.

Telo obrazu

Napokon by som chcela prejsť od priestoru k modulácii, previesť sociálny svet Nemecka do matérie obrazu. Vizuálna rovina poskytuje filmovému rozprávaniu tvár, ktorá sa v slede označujúcich neustále mení. Zabudnime na zobrazovanie, ostaňme nevšímaví k re-fazcom znakov a pokúsme sa cez otvory našich zreničiek prefiltrovať čistú farebnosť, kompozíciu a perspektívu.

Farba tu nie je imanentnou vlastnosťou obrazu, ale ho zvláštnym spôsobom presahuje. Tok čierno-bielych obrazov akoby sa v istých momentoch rozbil na dve hladiny. Časť obrazu náhle vystúpi z dvojfarebného spektra a vpustí do svojej svetelnej choreografie červené plošky. Ide o akési neočakávané tehotenstvo, o odkaz na niečo, čo je mojou súčasťou a zároveň sa odo mňa odkláňa, nadané svojím vlastným životom. Červená farba vkladá jednotlivé miesta do úvodzoviek, čím ich síce uchová ako fragment obrazu, no tým istým gestom ich z neho vyobcuje, pretože sa zároveň stávajú článkom iného celku. Aký zážitok nám ponúkajú tieto opelené obrazy, tieto predzvesti zachytávajúce celú sériu virtuálnych podôb plodu, títo zvestovatelia interpretácie?

Zoznámenie, bozk, výzva, sobáš... To všetko sú akty začiatku, prahy rôznych usporiadaní vzťahov, čo je naviac posilnené zdvojením perspektívy, rozlomením obrazu na popredie a pozadie, ktoré stráži hranica dvoch samostatných režimov. Červená farba vystupuje vo filme ako varovný signál, ako výstraha nastávajúceho, ešte nevy povedaného. Vynucuje si pozornosť, pestuje voči sebe zvláštnu citlivosť, vychováva v nás fetišistu. Sme uväznení v očakávaní opakujúcej sa výzvy a akonáhle sa objaví, prechádzame jej otovrom do iného priestoru, zapájame sa do iného okruhu. Stačí, aby sme zahliadli červené svetlo a pocíťujeme ohrozenie, strach, vzrušenie... Červená záchranná brzda vlaku, krv, alebo dotazník overujúci sympatie k nacizmu nás uvádzajú na novú obežnú

dráhu, sú prestupnými stanicami z verejného do súkromného, z politiky do intimity, z bežnej účelovosti k excesu.

Okrem farebnosti obrazu nás zasahuje aj jeho zdvojenie. Ak som pri uvažovaní o priestore používala označenia ako tok, prúd, sila, pohyb; obraz tento slovník iba doprevádza. Zároveň so sociálnymi tokmi sa pretínajú aj vizuálne toky. Vidíme Leopolda Kesslera odvádzaného pohybom vlaku, no odrazu sa vlak stratí a na jeho mieste sa objaví písmo, kolmo pretínajúce predchádzajúce smerovanie. Leopold Kessler sa tak ocitá uprostred sledu písmen ERWOL, ktorý ešte nie je slovom, no napriek tomu už lapá po význame, vdychuje ho z kontextu. Obraz sa na jednej ploche stretáva s textom, a predsa sa míňajú. Sú to proti-prúdy, prepádajúce sa jeden do druhého práve v obrysoch Leopolda Kesslera.

V úvode som spomínala anonymný hlas, ktorý podtína kontinuitu časového vedomia a strháva nás do nekonečného pádu z osi minulosť – budúcnosť. Rovnakou schopnosťou sú obdarované aj rozlomené, zdvojené obrazy Európy. Obrazy rozvirujúce usadeninu reality, obrazy, ktoré s hlasným praskotom lámu sémantickú väzbu medzi „skutočnosťou“ a filmom. Ak imaginárny svet filmu roztvára uzavretosť našej „reálnej skúsenosti“, obrazy-blíženci dosahujú ešte ďalej. Prekračujú hranicu v rámci fikcie. Nenachádzajú sa v aute priestoru žitého sveta, ale na trávniku mimo ihriska skutočnosti, na vonkajšej strane vonkajšieho územia.

Nestabilita, rozklad jedného v zrode iného, zpochybňovanie totožností, tento neutíchajúci zápas síl môžeme považovať za jeden z kľúčov k filmu Larsa von Triera EURÓPA. Akoby každý pohyb bol vyzývaný a zároveň hatený tým istým pokynutím ruky. Akoby utváranie bolo zároveň narušovaním.

Európa

„Ráno leží spací vozeň na dne rieky. Prúd otvoril dvere a ženie ňa ďalej. Nad tebou ešte žijú ľudia. Plávaj po prúde rieky...“

Slavena Pavlásková (1977)

Studentka scenáristiky a dramaturgie na Filmové fakulte Vysoké školy múzických umění v Bratislavě. Pravidelne prispívá do mesačníku OS – Fórum občianskej spoločnosti.

(Adresa: Lazaretská 34, 811 09 Bratislava)

ILUMINACE

Slavena Pavlásková: Příběh Evropy

Evropa

(Europa)

Nordisk Film Production A/S

Gunnar Obel, Gerard Mital Production, PCC, WMG / The Swedish Film Institute, 1991

Režie: Lars von Trier. **Scénář:** Lars von Trier, Niels Vørsel, Tomas Gislason. **Kamera:** Henning Bendtsen, Jean-Paul Meurisse, Edward Klosinsky. **Střih:** Herve Schneid. **Hudba:** Joakim Holbek. **Kostýmy:** Manon Rasmussen. **Produkce:** Peter Aalbaek Jensen, Bo Christensen.

Hrají: Jean-Marc Barr (Leopold Kessler), Barbara Sukowa (Katharina Hartmann), Udo Kier (Lawrence Hartmann), Ernst-Hugo Jaregard (strýc Kessler), Erik Merk (páter), Jorgen Reenberg (Max Hartmann), Henning Jensen (Siggy), Eddie Constantine (plukovník Harris), Max von Sydow (vypravěč) ad.

Literatura:

BOURDIEU, Pierre: *Teorie jednání*. Karolinum, nakladatelství Univerzity Karlovy, Praha 1998.

DELEUZE, Gilles: *Foucault*. Herrmann a synové, Praha 1996.

DELEUZE, Gilles: *Rokovania 1972 – 1990*. Archa, Bratislava 1998.

FOUCAULT, Michel: *Myšlení vnějšku*. Herrmann a synové, Praha 1996.

GADAMER, Hans-Georg: *Pravda a metoda*. In: *Myšlení o divadle II*. Herrmann a synové, Praha 1993.

GRIGGERS, Cathy: *Film Thelma a Louise a kulturná generácia novej mužatky*. In: *Opakovanie a odlišnosti*. Almanach 98, SCCA, Archa, Bratislava 1999.

ŽIŽEK, Slavoj: *Raduj sa z národa svojho ako zo seba samého*. GG, Archa, Bratislava 1995.

ŽIŽEK, Slavoj: *Mor fantázií*. Kalligram, Bratislava 1998.

SUMMARY

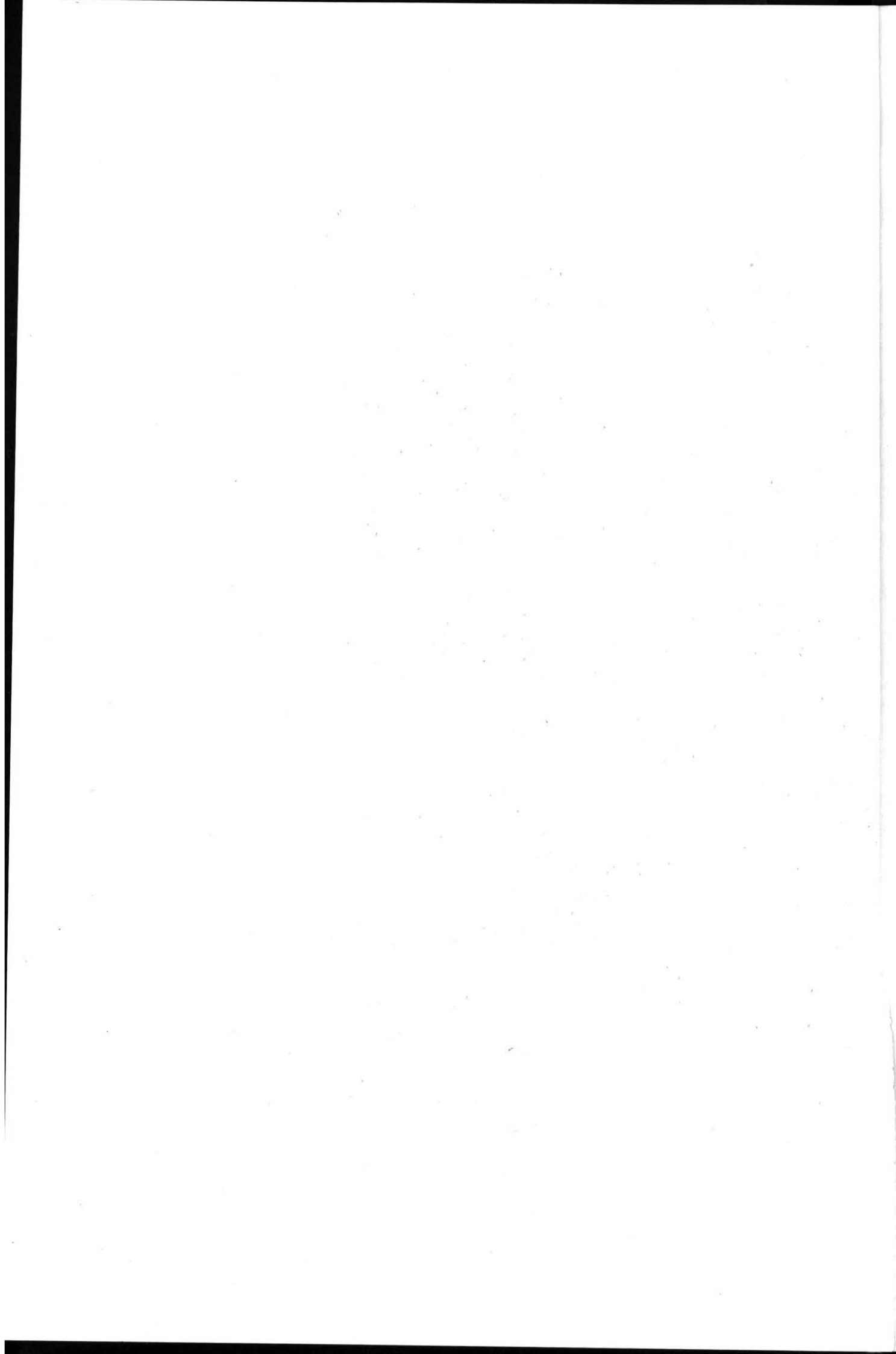
EUROPA

Slavena Pavlásková

The present study deals with director Lars von Trier's film *EUROPA*. The author has focused especially on the film's imaginary space. The departure point for the reflection on space was its liberation from the disciplining uniform of the single Truth. Reality diverges into a number of local, sub-cultural leads which enter into a state of mutual tension. And it is namely the cutting-across of relations between social positions that forms the nature of the symbolic space. It is therefore not a description of a rigid situational layout, but of flows, streams, landslides and eruptions. Reflection by space is reflection by an element which is in a permanent state of flux.

In the midst of these events of the film reality, the text ascribes movement to the main character, Leopold Kessler, and attaches its commentaries to the places of accumulated meaning.

Translated by Naďa Abdallaová



Články

**OSUDY
SPOLKOVÝCH BIOGRAFŮ
V POVÁLEČNÉM
ČESKOSLOVENSKU**

Šimon Eismann

Následující text vznikl jako součást rozsáhlejší práce o vývoji československé kinematografie po květnové revoluci roku 1945. Domnívám se, že následující, byť „vytržený“ úryvek má svou vypovídací hodnotu. Ukazuje snad poválečnou výstavbu struktury státního filmového oboru v poněkud hlubším pohledu a rozšiřuje tak naše dosavadní poznání o vztazích státu jako instituce a filmu. O poválečném zestátnění kinematografie se dosud mluvilo jako o aktu veskrze pozitivním. Tento postoj nechci v žádném případě napadat, pro uměleckou úroveň bylo převzetí všech prostředků státem nepochybně přínosem. Je dobré si však uvědomit, že vše, co tvořilo výrobní základnu domácího filmu někomu konkrétnímu patřilo, a ten někdo toho v krátké době pozbyl. Nejednalo se přitom jen o „kapitalistické“ podnikatele.

Na příkladu spolkových kin, tj. biografů vlastněných různými spolky a korporacemi se odráží proces zestátnování ve své konkrétní podobě. Jak postupoval stát, resp. jeho zástupci vůči majitelům kin, jak byly státní struktury provázány se zájmy politických stran, jakou roli hráli v především hospodářské proměně takzvaní „tvůrčí pracovníci“ a umělci.

Říká se, že stát je (jen) natolik demokratický, nakolik demokraticky se chová vůči každému jedinému občanovi. V tomto směru jsou následující řádky a fakta snad příznačná v jisté vyšší rovině a vypovídají možná i o úrovni demokracie v naší poválečné republice.

Historické kořeny

V době existence první republiky byl provoz biografů založen na systému licencí. Stát propůjčoval licence soukromým osobám, přičemž tento systém byl vlastně dědictvím úpravy z dob Rakousko-Uherska. Po skončení první světové války nastala hospodářská konjunktura filmového podnikání. Vzniklo velké množství půjčoven, které dovážely především americkou produkci. Provoz biografů byl ovšem stále zakotven výnosem ministerstva vnitra v dohodě s ministerstvem veřejných prací „o pořádání veřejných představení kinematografem“, ze dne 18. 9. 1912. V odpověď na požadavky socializace kin,

kteří se vyskytly již na konci roku 1919, využila vláda stavu, kdy se licence přidělovaly na dobu tří let a to poté, co v listopadu 1920 vznesly veřejné korporace požadavek, aby hmotného zisku z promítání bylo využito k prospěchu „ne jednotlivce“, ale „celé kultury“ a „celého národa“.¹⁾ Licence pak byly do konce roku 1922 přerozděleny kulturním, tělovýchovným a humanitárním korporacím a organizacím.²⁾

Noví držitelé licencí ovšem většinou pronajímali své právo k provozu buď původním majitelům objektů, nebo vypisovali konkursy pro takzvané provozovatele. Ti pak kino vedli a za „propachtování“ licence odváděli určitou částku. Původní myšlenkou bylo převést provoz biografů do rukou domácích veřejných organizací, které by se staly zárukou úrovně promítaných programů a jejichž finanční situaci by provozování kin zároveň zlepšilo. Šlo v podstatě o jakousi formu nepřímé státní podpory těchto spolků. Praktické pronajímání licencí ovšem brzy vytvořilo komplikovaný stav, zvláště v okamžiku, kdy byly vůči kinu uplatňovány ze strany půjčoven nějaké pohledávky. Z hlediska zákona totiž odpovědnost za závazky kina jako takového měl držitel licence.

Přes zjevné nedostatky takového uspořádání se tato praxe udržela po celou dobu trvání první republiky. Během této doby se měnily podmínky pro dovoz filmů z ciziny, od volného trhu k systému kontingentnímu (v letech 1932 – 1934) a registračnímu (od listopadu 1934). Ty se však týkaly hlavně podpory domácí filmové produkce. Na licencionáře pamatoval ve dvou paragrafech návrh zákona z roku 1928 – 1929.³⁾ Měl jim ukládat povinnost uvádění určitého poměrného dílu domácích filmů, nakonec však nebyl vydán, to i přes to, že návrh podpořila jedna z nejnápadnějších organizací držitelů licencí – Biografický odbor Československé obce sokolské.

Ten byl při ČOS zřízen již v roce 1924 a vyvíjel jednak vlastní činnost, produkci krátkých instruktážních filmů pro účely sokolské organizace, jednak fungoval jako poradní sbor sokolských kin, jejichž počet dosáhl ještě ve dvacátých letech několika set. Kina vznikala při jednotlivých tělocvičných jednotách. Zařízení byla jejich majetkem, většinou pořízením na dluh. Za ten ručily buď jednoty, nebo dokonce sami obětaví členové spolků. Ti také zpravidla kino provozovali, na rozdíl od např. Čsl. červeného kříže, Charity a dalších korporací, jež se držely zmíněné praxe „pronájmu“ licence.

Jako širší organizace vznikl v roce 1928 „Svaz sokolských a jiných biografů“, jako společnost s ručením omezeným. Ten již fungoval jako článek mezi půjčovnami a biografy, a měl za úkol chránit drobné provozovatele kin v době hospodářské krize společným postupem při nákupech, jednáních s úřady a podobně. Licencionáři (i nesokolští) se stávali jeho členy složením vkladu do společnosti. Ta si pak strhávala za poskytované distribuční a poradní služby provizi kolem pěti procent. Koncem první republiky bylo členy této společnosti s ručením omezeným asi 200 právnických osob – tělocvičných jednot, přičemž před 15. březnem 1939 bylo v Čechách a na Moravě asi 750 sokolských kin.

Tělocvičné jednoty byly vždy samostatnými právními subjekty. Peníze vybrané na vstupném byly určeny po zaplacení dávek a půjčovného na provoz spolku, umořování

1) Podrobně viz Ivan Klimeš, *Kinozákon 1919*. „Iluminace“ 10, 1998, č. 4, s. 119.

2) Luboš Bartošek, *Náš film. Kapitoly z dějin (1896 – 1945)*. Praha 1985, s. 60.

3) Viz Ivan Klimeš, *Stát a filmová politika ve dvacátých letech*. „Iluminace“ 9, 1997, č. 4, s. 153.

dluhů a na kulturní činnost. V rámci Sokola (ale i dalších organizací) pracovaly totiž tzv. vzdělávací odbory, do jejichž kompetence spadalo mimo jiné i uvádění kulturně-výchovných filmů vlastní i cizí produkce. Ty byly vládním nařízením osvobozeny od dávek ze zábav,⁴⁾ šířeny biografickým odborem a bezplatně promítány členům jednot. Po březnu 1939 byly všechny biografy, patřící organizacím, sdruženy pod jednotnou německou správu, tzv. „Vermögensamt“, a do kin byli dosazeni správci. Sám Sokol byl zrušen výnosem říšského protektora dne 8. 10. 1941, organizace Orel 23. 9. 1942.⁵⁾ Personál kin podléhal od roku 1941, jako ostatně všichni pracovníci ve filmovém oboru povinnému členství v Českomoravském filmovém ústředí. Od 1. 11. 1944 převzala provoz kin nově vzniklá Českomoravská kinematografická společnost, založená podobně jako ČMfÚ pro českou správu zabraného majetku bývalých jednot. Jako v případě Ústředí i zde byl záměr ustavit správní orgán především český, který by chránil zájmy domácích kin a zabráňoval jejich rušení, převodům na jiné osoby a v poslední fázi války i fyzickému zničení nebo odvozu zařízení do Říše. Tato společnost (rovněž akciová) se po květnu 1945 změnila názvem opět ve Svaz sokolských a jiných biografů. Její porevoluční činnost však netrvala dlouho. V podstatě jen po uvedení dekretu č. 50 v platnost, tj. do 28. 8. 1945. Jako společnost byla vymazána podle zákona č. 22/48 Sb. ze společenstevního rejstříku rozhodnutím Krajského obchodního soudu v Praze 10 dne 10. 12. 1948. Plný název, objasňující šíři zamýšlené činnosti, zněl: „Svaz sokolských a jiných biografů, nákupní, výrobní, půjčovní a úvěrní družstvo, zapsané s. s. r. o.“⁶⁾

Po květnu 1945

Mnoho sokolských kin bylo na jaře 1945 mimo provoz. Seznam „Vermögensamtu“ udává k přelomu let 1944 – 1945 počet 735 míst na území Protektorátu, která mají vlastní kina. Z dalších položek ovšem vyplývá, že většina kin hrála i přes válečné nasazení – a tedy snahu o co nejvyšší počet představení – pouze jednou až třikrát týdně.⁷⁾ Mnoho sokoloven bylo za války poškozeno, materiál byl rozkraden nebo konfiskován německými správci. Za Protektorátu byly rovněž prováděny majetkové převody, které sice pozbyly obnovením republiky platnosti, ale jejich výsledky působily mnohdy problematické situace. Například v Sokolské jednotě v Praze-Zbraslavi bylo zařízení pro provoz kina v roce 1944 demontováno ze sokolovny. V té byl zřízen sklad a technické vybavení bylo instalováno do nedalekého hostince. Po osvobození se sokolové pochopitelně o svůj majetek přihlásili. Nový, český majitel hostince jim ale projektory a další příslušenství odmítl vydat s tím, že je to nyní jeho majetek. Členové jednoty se ovšem nerozpakovali, a „revoluční cestou“ si zařízení zkrátka vzali zpět.⁸⁾

4) Vládní nařízení č. 15/1928 Sb., tamtéž, s. 146.

5) Dekrety presidenta republiky, s. 463.

6) SÚA, f. „ČOS“, 1945 – 1948, kart. 349, Komise pro biografy 1945 – 1948 (dále jen Komise pro biografy).

7) Tamtéž, Komise pro biografy – korespondence.

8) Vylíčení události viz výpověď člena TJ Sokol Zbraslav, týkající se osudu spolkového praporu, rkp. Historie Sokolských zástav, Sokolské museum Praha.

Mimo Prahu obnovovala spolková kina svůj provoz jen pozvolna. Spolu se špatným technickým stavem zde hrál roli i nedostatek filmů, které by bylo možné promítat. Členové jednot se snažili obnovit provoz v předválečném obsazení. Biograf měl na starosti zpravidla tzv. sokolník, tedy člen jednoty. Pečoval o objekty a majetek sokolovny, mnohdy v ní i bydlel a býval jediným zaměstnancem spolku.

Již počátkem června 1945 dorazil ke všem provozovatelům kin oběžník zplnomocněnce pro kina Emila Sirotky, který je informoval o novém stavu, ve kterém podléhají zplnomocněnci pro kina, resp. jeho regionálním zástupcům. Druhý oběžník ze dne 23. 6. 1945 předepisoval postup, jakým se mají provést volby důvěrníků, udělal instrukce, týkající se uvádění kin do provozu a jejich styku s půjčovnou. Přílohou oběžníku byly výměry dávek ze zábav, zakotvené na obdobném principu jako předpisy protektorátní. Filmy byly rozděleny do sedmi kategorií podle svého obsahu.⁹⁾ Kategorie byly určovány cenzurou ministerstva informací (zřízenou 28. 5. 1945), pouze kategorie první byla od dávky zcela osvobozena¹⁰⁾. (Tato klasifikace byla v dubnu 1947 zrušena, resp. stanovena na pevnou hodnotu, závislou na výši vstupného, s jeho výší stoupající až po čtyřicet procent.) Kina byla také povinna oznámit ústředí jakýkoliv neschválený film, který by zůstal po revoluci v jejich držení. Všechny prostředky z tržby měly být použity k úhradě dávek, mezd a služného zaměstnanců kina. Dále měly být uhrazeny provozní režie a půjčovné. Zbytek peněz pak měl být poukázán u Živnobanky na účet zplnomocněnce Emila Sirotky.¹¹⁾

Ještě v době, kdy se připravoval dekret, se snažili zástupci Svazu sokolských a jiných biografů ovlivnit jednání o podobě dekretálního vymezení. Svůj vliv uplatňovali zejména po linii Čs. strany socialistické (národních socialistů). Do znění dekretu se však podařilo prosadit pouze klauzuli o správě kin Národními výbory. Širší odpor proti postátňování vlastních kin se mohl rozvíjet až později. Sokol jako celonárodní organizace se totiž oficiálně obnovil až po 25. 9. 1945. K tomuto dni vyšel dekret, jenž umožňoval jednotám obnovení činnosti z hlediska zákona, ke kterému se vztahovalo i právo na vrácení veškerého majetku.¹²⁾ Jednoty byly pouhým oznámením svých starostů státní správě opět *de iure* uvedeny do stavu před březnem 1939.

Původní vlastníci tak z hlediska práva nabyli svého majetku až po 25. 9. 1945. Přitom ovšem státní správa, ministerstvo informací a naposled zplnomocněnci a jejich místní zástupci požadovali předání kin již od srpna. Až na výjimky jednot, které měly kina v oddělených budovách, k předávání biografů nedošlo. Sokolové se rozhodli vesměs vyčkat věcí příštích. Věřili, že zákonná úprava jim dá možnost buď si provoz kin udržet ve vlastní správě, nebo že budou spolková kina ze znárodnění vůbec vypuštěna. I do té doby převzaté biografy byly oficiálně ve státní správě – majetkově však náležely (kromě konfiskátů) původním majitelům. Těm měly být také vypláceny prostředky za pronájem místností a zařízení. K tomu ovšem docházelo mnohdy jen liknavě a v některých případech zvláště

9) Komise pro biografy – korespondence 1945 – 1948, oběžníky č. 1 a 2.

10) Dalších šest kategorií bylo zdaněno 4 až 15 % z výnosu představení. Viz též Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1945 – 1950*. Praha 1970, s. 230 – 231.

11) Komise pro biografy, „Informace správám kin“, nedatováno.

12) Dekret presidenta republiky č. 81/1945 Sb., o některých opatřeních v oboru spolkovém.

nově dosazení, porevoluční správci, nevypláceli zákonným vlastníkům náhrady vůbec. Původní majitelé tak byli přímo hospodářsky poškozováni.

Na význam provozu kin pro organizace ostatně upozorňoval při vládních jednáních o dekretu ministr František Hála. Ministr informací Václav Kopecký si byl dobře vědom, že na základě prozatímního opatření těžko může „zlomit odpor“ provozovatelů biografů. On sám byl autorem návrhu, aby se v klauzuli o provozu biografů „dala možnost“ provozu Národními výbory. Nešlo tedy o návrh národních socialistů či lidovců, jak se později v tisku tvrdilo, ale o kompromis politické povahy.¹³⁾

O míře skutečných intervencí ze strany jednot se lze jen dohadovat. Zatímco majitelé kin se snažili oddálit či zabránit vydání dekretu postávajícího jejich majetky intervencemi cestou stranickou, prosazovatelé dekretu vládli pozicemi mnohem pevnějšími. Měli přístup přímo k ministrovi informací, kterého mohli jako neodborníka, avšak milovníka umění přímo ovlivňovat. Byli to dosavadní odborní pracovníci v oboru – konečně jejich záměry, založené na ekonomických výpočtech, se kryly s politikou nejsilnější strany Národní fronty – Komunistické strany. A tak zatímco filmoví pracovníci intervenovali ve prospěch integrace kin u presidenta Beneše (2. 8. 1945), na problematičnost znárodnění poukazovaly jen články Lidové demokracie a ve svých jednotlivých námitkách nekomunističtí ministři. Zástupci nesocialistických stran se nezmohli na podstatnější protesty, tím spíše, že o základní otázce – znárodnění filmu ano, či ne – panovala shoda v kladném smyslu. Byli ve vleku událostí a spoléhali na literu dekretu, který *de iure* legální vyvlastnění spolkových prostředků neumožňoval.

Faktická centralizace správy kin přitom pokračovala. Kina si sama zvolila své vedoucí podle pokynů z června 1945. Ti však museli být pro svou funkci schváleni krajskými vedoucími státních kin. Na mnoha místech došlo k tomu, že původní sokolští činitelé nebyli zástupcem zplnomocněnce akceptováni. Na místo vedoucího kina byl pak jmenován člověk podle volby zástupců Emila Sirotky, jehož jménem se vše dělo. Postupem času byli pak původní vedoucí kin odvoláváni a vedení předávána lidem jmenovaným z ústředí. Vlastní správa kin byla tím odpojována z vazeb na vlastní jednotu. Ta zůstávala sice majitelem kina, ale na jeho provoz postupně ztrácela jakýkoliv vliv.

Oběžník č. 5 ze dne 2. 10. 1945 určoval správcům kin zavedení jednotného účetnictví počínaje 28. srpnem, pro počátek se určovalo nulové saldo. Měly být vyplňovány výkazy pokladny, denní tržby a dokonce i tržby z provozu šaten (platily se zvlášť), musely být denně vykazovány a jako celek pak týdně zasílány do Ústřední správy kin. Příkaz se týkal také povinného hlášení tzv. vázaných vkladů jednot. Šlo o peněžní konta u bankovních ústavů přesahující určitý limit. Z těch mohly být prostředky čerpány jen na určité účely, a to po schválení státními orgány. Aparát zplnomocněnce tak měl poměrně přesný přehled o majetcích jednotlivých spolků.¹⁴⁾ Do ústředí musely být poukazovány týdně i tzv. pokladní přebytky. Ty byly definovány jako částka, „která v hotovosti pokladní

13) Viz zmíněná anketa ke dvacetiletí znárodnění „Film a doba“ 11, 1965, č. 3, zvláště výpověď L. Linharty (část II) a periodika Filmová práce a Filmové noviny.

14) Komise pro biografii, oběžník č. 5 ze 2. října 1945, čj. 1786 Zplnomocněnce ministra informací pro správu státních kin v zemi České a Moravskoslezské.

převyšuje Vaše týdenní vydání pro příští týden“.¹⁵⁾ Kina byla zbavena možnosti s výtěžky z provozu jakkoliv disponovat, vyjma přímých nákladů na mzdy zaměstnanců.

I když stát *de facto* spravoval všechna spolková kina, závislá ostatně na monopolní státní půjčovně, v tisku se periodicky opakovaly útočné články.

Příkladem za všechny (argumentace se totiž neměnila) budiž výpad Filmové práce. „Ing. J. B.“ zde uveřejnil v říjnu 1945 článek nadepsaný Sokolská kina v rozporu se státními zájmy. Aby nebylo pochyb o zaměření stati, zněl podtitul Budeme podkopávat půdu správě státních kin na všech stranách. Obvinil jednoty a soukromé provozovatele vůbec z pouze komerčních zájmů a hledisek. Za viníky tohoto postoje označil centrální orgány – Biografický odbor ČOS a Svaz sokolských biografů. Tvrdil, že sokolské podniky hrály i nacistickou propagandu, funkcionáře Sokola pak označil za „služebníky reakce“. Vyzdvihoval čtvrtý paragraf dekretu: „[...] ministr informací se zmocňuje, aby do doby, než budou vydány předpisy k provedení, činil přechodná opatření k zajištění jeho provedení nezbytných [...]“. Celou záležitost popsal jako „sabotáž a podlamování autority státu“. Odvolával se při tom na zařazení Sokola do systému státních tělovýchovných organizací. Jednoty si tak údajně nemusí vydělávat na provoz kiny. Toto počínání je „špiněním ušlechtilých cílů sokolstva“.¹⁶⁾

Článek je ukázkovým příkladem zcela účelové argumentace a překrucování faktů. Nevůle Sokolských jednot nechat si zasahovat zcela svévolně do vnitřního provozu je zde prezentována jako úmyslná škůdcovská činnost. Aby se však autor vyhnul přímé konfrontaci, označuje za viníky stavu vyšší instituce, jako jakási centra organizovaného, podvrtného odporu. Ten měl být navíc veden proti celému státu. Že ale spolky měly právní subjektivitu a ústředí podléhaly jen v podstatě dobrovolně, již zmíněno není. Že sokolské biografie hrály za protektorátu německé filmy – těžko mohly jinak, to dělaly biografie všechny. Nehledě na to, že v té době nebyly ani pod sokolskou správou! Opět je připomínán čtvrtý paragraf dekretu, představující pro zplnomocněnce jediný zdroj legitimacy podnikání. Sokolská organizace je zde ale podána jako v podstatě státoporná. Ušlechtilé cíle (ty bylo těžko napadnout) jsou jen jaksi „špiněny“. Zde je již patrná snaha „odpojit“ „pocitivé členstvo“ od „zrádného vedení“. Ve spojení pojmů peníze = mamon se již odráží posuzování nastupující socialistické epochy, spatřující v jakémkoli nezávislém podnikání škodlivý a dezintegrující element. Organizace si navíc nemusely údajně pomáhat provozováním výdělečného podniku, poněvadž je stát převzal do rozpočtu v rámci tělovýchovy.

Pravda byla opět poněkud odlišná – stát sice poskytoval příspěvky na obnovu válkou zničeného zařízení, nicméně financování ze zdrojů rozpočtu připadalo v úvahu až po vytvoření jednotné tělovýchovné organizace. O té se vedly vzrušené debaty, nebyla ovšem ještě po několik dalších let vytvořena.

Argumentace tohoto druhu nic neměnila na stavu, že právo bylo na straně spolků, leč faktická moc na straně zplnomocněnců.

O otázce zestátnění jednal 16. 12. 1945 výbor Československé obce sokolské. Ten představoval nejvyšší orgán Sokola a reprezentoval vedení sdružující organizace jednotlivých

15) Tamtéž, opis oběžníku pro kina od krajského vedoucího státních kin Vojtěcha Matulíka (oblast Zlína a okolí).

16) Ing. J. B., *Sokolská kina v rozporu se státními zájmy*. „Filmová práce“ 1, 1945, č. 23 (26. 10.), s. 2.

jednot – obce. Poněvadž samo předsednictvo a někteří jeho činovníci byli stále napadáni v tisku a posléze i rozhlasem, vydal výbor následující prohlášení:

„Výbor ČOS rozhodně odmítá tyto neodůvodněné, jednostranné a z jediného zdroje vycházející útoky a nesouhlasí s opatřeními ministerstva informací, která tvrdě zasahují do sokolského života a pro která před vydáním prováděcího nařízení k dekretu č. 50/45 Sb. není žádných důvodů. Sokolstvo jest bezpečnou zárukou, že až do splnění podmínek dekretu není třeba, aby ministr informací činil svými zplnomocněnci přechodná opatření, nezbytná k zajištění provádění dekretu, zejména zabavováním sokolského majetku a jmenováním nových nesokolských vedoucích sokolských biografů.“¹⁷⁾

Předsednictvo ČOS již dříve reagovalo na situaci, žádný deník však toto prohlášení neuveřejnil. A tak se vysvětlující články objevovaly nadále jen v Sokolském věstníku.

Krajší vedoucí pro správu kin se stále pokoušeli přebírat „biografický“ majetek. Zásílali kinům výzvy ke komisionálnímu odevzdání majetku. Tato akce ale byla podmíněna dohodou mezi ČOS a ministerstvem informací. Dohoda byla rozpracována již počátkem roku 1946, jednání ovšem vázla. Zástupci ČOS totiž trvali na požadavku, aby vedoucím kina byl jmenován člen jednoty, navržený výborem a schválený správou státních kin v dohodě s ČOS. Začaly se také vyskytovat problémy s obsazováním termínů promítání v kinech, provozovaných v sokolských tělocvičnách.¹⁸⁾

Jednoty stále vyčkávaly s odevzdáváním kin, s uzavíráním nájemních smluv a podobně. Příslušelo jim, jako právoplatným vlastníkům, právo k pronájmu sokoloven a určování termínů, ve kterých má kino hrát. Zákon sám je nijak neomezoval v jejich vlastnických právech, státní správa se mohla stát nejvýše nájemcem. Právo určit lhůty provozu biografu bylo jasně na straně Sokolů. Praxe však vypadala jinak.

V jednom případě byla například nucena jednota žádat dokonce ministerstvo informací o přiděl dřevěného baráku s odůvodněním, že v sále sokolovny je kino, které hraje tak často, že znemožňuje jakoukoli tělesnou výchovu. „Došli jsme už tak daleko, že tělesná a mravní výchova musí se kvůli kinu stěhovati do dřevěné boudy!“ V jiném přípise se uvádělo: „Z hlavní účtárny min. informací Praha XII., Jugoslávská 1, dostavil se k nám úředník a předložil nám průklep přípisu, v němž se doporučuje předání kina do státní správy na základě dohody mezi ČOS a ministerstvem informací. Na konci dopisu bylo strojem vypsáno Československá obec sokolská. Po několika dnech dostavili se do kina 2 úředníci ministerstva informací, představili se jako členové Sokola a kino převzali. Druhý den nato přivedli si svého nového vedoucího.“¹⁹⁾

Sokolové se cítili takovým jednáním dotčeni. Argumentovali tím, že vybuďovali svá kina i na místech, kde by se bez jejich obětavé péče nemohla jako komerční podniky udržet. Věc totiž spočívala ve faktu, že kino samo bylo obsluhováno téměř výlučně sokoly, a to zdarma, jako práce pro jednotu. Jen nejbohatší spolky si mohly dovolit postavit pro promítání zvláštní budovu. Ale i malá kina mohla fungovat jen díky dobrovolné práci činovníků. To byl nesporný fakt, který si odborníci, připravující znárodnění, zřejmě

17) *O sokolských biografech*. „Sokolský věstník“ 44, 1946, č. 1 (3. 1.), s. 6.

18) Dr. B e n e š, *Ještě k těm kinům*. „Sokolský věstník“ 44, 1946, č. 17 (29. 4.), s. 207.

19) Tamtéž.

neuvědomili. Lze říci, že ležel v základě všech dalších sporů, byť sebeobratněji maskován frázemi nebo verbálními útoky.

Sokolům nelze také upřít zásluhy o rozšíření filmu do míst, kam by se podnikatel neodvážil. A i když by bylo možné namítat, že sami sokolové pak promítali všemožný filmový brak, je nesporné, že výtěžky z biografů podporovaly skutečně všelidové účely. Sokolovny mnohdy tvořily v obcích jediné centrum kultury a společenského života. Provozem byla zároveň financována rozsáhlá tělesná výchova. Sokolské činitele jistě velmi iritovala rétorika ministerských úředníků, kteří s pojmy „zájem státu“ a „národ“ nakládali utilitárně, neboť sami sokolové se cítili jako lidé pracující v drobném, právě ku prospěchu lidu. A ve jménu tohoto lidu byli nyní ostouzeni a označováni za nepřátele státu.

Právem vznášeli otázku, unese-li státní rozpočet financování tělesné výchovy v takovém rozsahu, v jakém ji vykonávaly dobrovolné organizace. Bystře pochopili, že mají co do činění se snahou o zavedení nového systému tělesné výchovy vůbec. Tento systém označovali za věc „naší mentalitě nevyhovující“. Volali: „Chceme totiž [pro znárodňování kin] věcný a spravedlivý důvod, nikoliv propagační frázi!“²⁰⁾

Rok 1946

Vypjatá situace místy propukla v otevřený konflikt. V kině Sokol na Proseku (tehdy obvod Velké Prahy) žádali jednatel a pokladník jednoty na vedoucím kina vyúčtování za uplynulý rok, jak jim bylo doporučeno přípisem ČOS z 11. 2. 1946. Zároveň se chtěli domoci vyplacení náhrady za propůjčení sálu za zmíněné období. Nic však nedostali – vedoucí se vymlouval na příkaz zmocněnce státních kin. Když po něm sokolové chtěli, aby jim příkaz předložil, dokument „se nenašel“. Odešli tedy s prázdnou, za provoz kina ve svém vlastním objektu nedostali za téměř rok ani korunu. Další kolize s provozovatelem nastala 9. května. Sál byl zapůjčen Svazu národní revoluce k oslavě výročí osvobození. Na tento den bylo sice rovněž původně ohlášeno promítání, avšak podle správy sokolů „na národní svaz si vedoucí netroufl“. Spory se týkaly hlavně židlí, které byly pro projekce umístěny ve cvičebním sále. Dne 30. 5. 1946 měl být další cvičební den a sokolové si sami uklidili židle ze sálu, když tak předtím odmítl učinit vedoucí kina. Byl povolán „předseda obvodové rady“ pan Diringr. Ten po rozčilené výměně názorů zavolal policii. Na starostu sokolské obce bylo podáno trestní oznámení, nakonec se toho dne nehrálo, a v dopise, popisujícím celou událost je i zmínka o provokující komunistické mládeži, dožadující se filmu.²¹⁾

Nahlédněme podstatný aspekt celého konfliktu. Správa kin měla zájem na co nejčastějším promítání. Zaměstnanci kin byli již placenými pracovními silami a podniky byly ve své většině (zákonitě) ztrátové. Každodenní projekce ale rušily provoz jednot – docházelo tak k opakovaným střetům, kdy se ale Sokolové svého zákonného práva domohli jen zřídka. I samotná kina byla přebírána zástupci ministerstva jen zvolna, a docházelo při tom ke střetům. Například Bio Dagmar v Novém Bydžově přebírali zmocněnci až 26. 4. 1946,

20) Tamtéž.

21) Komise pro biografy – korepondence, opis listu ze 7. června 1946.

k tomuto datu byl též dosazen nový vedoucí kina. Převzetí se ovšem událo bez řádného pověření a hlavně bez přejímacího protokolu, úředníci vyhrožovali asistencí policie a zákonnou mocí místního národního výboru.²²⁾

Ještě při zahajování činnosti Čs. filmové společnosti na počátku dubna 1946 vytýkal údajně Lubomír Linhart zmocněnci Emilu Sirotkovi, že dosud byla zestátněna pouze asi jedna osmina všech kin.²³⁾

Na jaře 1946 dorazil ke správčům kin oběžník, jenž označoval dosavadní názvy biografů za nevhodné a doporučoval jejich změnu. To vyvolalo mezi sokoly opět pozdvižení. Dokument měl totiž formu, nápadně se podobající tónu „opatření“ z doby protektorátu. Vyžadováno bylo zpětné hlášení o změně jména na přiloženém dotazníku. Kina sama však již v té době dala plnou moc Čs. obci sokolské, která byla nadále jediná povolána jednat jejich jménem. Sokolové a další vlastníci nechtěli změny už jen proto, že původní prvorepublikové názvy jako Kino Sokol byly užívány jen o něco více než jeden rok. V nařízení byl spatřován nátlak, vyvíjený navíc ze strany nájemníka bez jakékoliv řádné smlouvy. Tam, kde kino vedl dosazený vedoucí, se vzájemné vztahy čím dál více zhoršovaly. Sokolští zástupci předávali vedoucím kin přehledy volných termínů k promítání posléze doporučenými dopisy nebo proti osobním potvrzením. Ale ani tam, kde vedli kina dále sokolští vedoucí, nebyl provoz bez problémů. Správa kin žádala, aby jí byly s vyúčtováním tržby zasílány i všechny doklady. Mnohdy se ale stalo, že se dokumenty ztratily, a vedoucí volaný k odpovědnosti pak neměl v následných sporech své stanovisko čím doložit. Praxe se pak ustálila na tom, že veškeré materiály byly předávány doporučeně do rukou zplnomocněnce spolu s prohlášeními, že se neručí za jejich případnou ztrátu.²⁴⁾

I když k dohodě mezi Sokolem a ministrem informací nedošlo, pokoušeli se krajší vedoucí státní správy stále o předání co největšího počtu kin. Sokolům předkládali dokonce k podpisům předávací protokoly, údajně předem schválené ČOS (tj. ústředím v Praze). Snažili se dotlačit jednoty k samostatnému vyjednávání případ od případu a atomizovat tak poměrně jednolitou rezistenci sokolstva dokonce pomocí podvržených průklepů dopisů a oběžníků ČOS. Docházelo i k případům, kdy dosazení vedoucí chtěli kino sami předávat Národním výborům a odvolávali se při tom na znění dekretu. Činili tak ale z pozice pouhých zaměstnanců toho, kdo chtěl majetek teprve převzít – státní správy kin.²⁵⁾

Ze strany zplnomocněnců byla celá záležitost vnímána jako sice závažná, ale časem překonatelná překážka na cestě k centralizaci a samofinancování filmového oboru. František Pilát, zplnomocněnec pro technickou správu a kinofikaci: „Nebo jak se znárodněvala sokolská kina... V jednom takovém případě udělali Sokolové špalír, zkřížili hole a my jsme šli do biografu pod těmi holemi. Tím ten biograf jaksi symbolicky bránili, na nás ovšem ty hole neúčinkovaly.“²⁶⁾

22) SÚA, f. „ČOS“, kart. 350, Zákon o filmu 1946 – 47 (dále jen Zákon o filmu).

23) *Jak byl zestátněn čs. film (II)*. „Film a doba“ 11, 1965, č. 3, s. 130. Tento odhad se jeví jako reálný. Mnohé další údaje z rozhovoru s Ing. Linhartem jsou ovšem zcela zavádějící a nepravdivé. (Sám E. Sirotek odevzdal svá kina pod státní správu jako jeden z prvních, přičemž Linhart tvrdí opak atd.), viz *Jak byl zestátněn čs. film (III)*. „Film a doba“ 11, 1965, č. 4, s. 184.

24) T.Ú., *Co nového v kinech*. „Sokolský věstník“ 44, 1946, č. 26 (1. 7.), s. 319.

25) Tamtéž.

26) *Jak byl znárodněn československý film (I)*. „Film a doba“ 11, 1965, č. 2, s. 74.

Nátlak na předávání kin se někde snažili starostové jednot vyřešit smírně. Kino předali zplnomocněncům a vypracovali přitom předávací protokol. V něm si ale vyměnili, že bude dodatečně předložen ke schválení ČOS, aby tak byla zachována zásada plné moci ke všem jednáním, delegované právě na Čs. obec sokolskou. Tak se zachovali v kině ve Starém Kolíně – správa kin však protokol k podpisu ČOS nepředložila.²⁷⁾

Po kinech byly také požadovány kompletní seznamy majetků, včetně celého zařízení. Tyto soupisy vycházely ale z válečných seznamů, sestavovaných účelově, a snažících se mnohdy chránit soukromý majetek před konfiskací nebo arizací. Zněním dekretu bylo určeno, že odevzdání podléhají všechny provozní prostředky kin, což se ovšem týkalo až fáze provádění dekretu, o kterou ale, jak již bylo řečeno, nešlo. Celá činnost správy kin měla *de iure* ráz přechodných opatření. Navíc byla kladena otázka, co vlastně slouží v jednotách výhradně k veřejnému promítání filmů. Sál nikoli, protože ten byl využíván i k ostatní činnosti sokolské jednoty. Cvičilo se v něm, byla v něm pořádána ochotnická divadelní představení, koncerty, přednášky, tělocvičné a vzdělávací večery. K těmto účelům bylo užíváno samozřejmě i vnitřní zařízení sálu – sedadla nebo židle. Kanceláře a jejich zařízení sloužily především provozu jednoty samé, až potom kinu. A konečně i vlastní projektory, zesilovače a podobně využívali sokolové i k projekcím soukromým, v rámci organizace totiž fungovala půjčovna vlastních filmů. Protože však veškerá práva k promítání byla dekretem přiručena státu, docházelo k paradoxní situaci, že když chtěli sokolové použít vlastní zařízení, potřebovali k tomu povolení správce kina.

Přitom finanční situace jednot se mnohde čím dál více komplikovala. Státní správa určila platby za pronájem provozoven na podíl pět až deset procent z hrubé tržby. Většina kin měla obrat malý – 50 až 500 tisíc korun. I při obratu půl milionu to tedy činilo 50 tisíc ročně. Vzorová kalkulace²⁸⁾ vypočítávala, že z jednoho tisíce korun musí být na činžovní daň, obecní dávky, daň z obratu a daň rentovou odevzdáno celkem 533 Kčs. Jednota tedy obdržela pouze 47 % z částky nájemného. Nepočítaje v to ještě amortizaci (kterou státní správa nehradila a která činila až 10 % z ceny zařízení). Výnos za jedno propůjčení sálu se tak pohyboval okolo dvaceti korun. Příznačné bylo, že stejná výše náhrady byla stanovena již v době okupace německou správou pro české majitele provozoven.

Vedoucí kina (byť sokol) neměl podle stížností možnost ovlivňovat skladbu programu. Státní správa tak nepřímou kontrolovala z 90 % prosperitu kina, ve výsledku byl biograf navázáním na 10% podíl na hrubém příjmu poškozován. Daně z nemovitostí tlačily jednoty do situace, kdy nemohly splácet ani daně, natož dluhy z budov a opravy. Za tohoto stavu pak jednoty musely odprodávat své majetky státu.

Na podzim 1946, kdy mělo dojít k definitivní úpravě filmu slibovaným vládním nařízením, sokolské vedení shrnulo dosavadní vývoj. Po více jak roce uplatňování dekretu konstatovalo zásadní problematičnost celého řízení. Se strany Sokola byla celá záležitost více než jasná. Mnoho jednot nemohlo zahájit činnost ve své tělocvičně vůbec (Náchod, Poříčí nad Sázavou aj.) další byly ve své činnosti omezovány (příklad

27) Dr. B e n e š, *Majetkové poměry sokolských biografů*. „Sokolský věstník“ 44, 1946, č. 29 (19. 8.), s. 359.

28) Zákon o filmu, dopis starosty Tj. Sokol Plzeň A. Hřebíkovi ze 25. 3. 1946.

Prosek), nebo se urputně bránily (Týnec nad Labem). Do jednot byli dosazováni vedoucí „kteří nesmyslejší s jednotou právě přátelsky a jimž vlastní kapsa je nad prospěch lidu“²⁹⁾. Pochopitelně, neboť byli placeni v závislosti na počtu představení. Proto kina hrála co nejčastěji, bez ohledu na počet návštěvníků.³⁰⁾ Mnohé jednoty nedostaly navíc za pronájem sálu peníze vůbec žádné, a to za více jak rok provozu. Státní správa dokonce zhruba od poloviny roku 1946 vyžadovala od jednot za „propůjčení“ sálu na cvičení odměnu ve výši vyprodaného představení, které se kvůli cvičení nemohlo konat.

Vznikala pak celkem oprávněná otázka, kdo má z celého systému vlastně prospěch. Stát to ve výsledku nebyl (ačkoliv ministr Kopecký vehementně tvrdil opak). Na daních obor sám neplatil nic, protože jeho bilance byla pasivní, obrátovou daň odváděla pouze kina. Jako zvláště negativní byly vyzdviženy dva momenty: pokles návštěvnosti publika, které bylo zvyklé navštěvovat kina z doby okupace, kdy jiné zábavy bylo málo, a fakt, že zestátnění ubralo státu „po stránce mravní“ množství dobrovolných pracovníků, „a na jejich místa dosadilo často vyslovené prospěcháře“.³¹⁾

Nefunkčnost dekretu byla spatřována ve skutečnosti, že se nepodařilo vypracovat vládní nařízení, které by splňovalo zásady demokratického zákonodárství, které by dekret jen provádělo a nebylo novým zákonem. Po vydání dekretů o znárodnění klíčového průmyslu byl požadován zákon nový, „který by chránil jak zájmy státní, kulturně-politické, hospodářské, umělecké, tak i zájmy všech ostatních složek, plnicích veřejné úkoly a na tomto oboru zčásti závislých“³²⁾. Výbor Čs. obce sokolské v tomto okamžiku reprezentoval již nejen svá, sokolská kina, ale i biografy dalších jednot. Ty udělily ČOS plnou moc k jednání se státem, vyjádřenou slovy: „Věříme, že společnou akcí všech složek, národních, kulturních i sociálních, které vlastnily biografickou licenci, z jejíhož výtěžku vykonaly velký kus práce na poli kulturním i sociálním, podaří se přesvědčiti příslušné činitele, že postátněním biografických licencí těchto korporací stala se veliká křivda.“³³⁾

Změny v organizaci zplnomocněnců byly pociťovány jako pouhé přesuny v neefektivním aparátu. Sokolský tisk napsal: „V našem zestátněném film. podnikání je to opravdu podivné. Je na mizině, stamiliony byly spotřebovány neodborným vedením, které se neosvědčilo. Aby se však všechny ty kulturní a hospodářské zmatky přikryly, najmenovalo min. informací k deseti dosavadním zplnomocněncům (jak sympaticky zní našemu lidově demokratickému sluchu tyto funkce) a jednomu ústřednímu řediteli další čtyři náměstky, z nichž jeden věrný je stálým zástupcem ústředního ředitele nové „Čs. filmové společnosti“, druhý je jeho náhodným brněnským známým a také úředníkem nemocenské pojišťovny [šlo o Oldřicha Macháčka], další je cizozemec, jemuž je

29) Dr. B e n e š, *Sokolská kina*. „Sokolský věstník“ 44, 1946, č. 41 (11. 11.), s. 528.

30) Na neúnosnou výši osobní režie si ostatně stěžoval již v dubnu 1946 generální ředitel Ing. Linhart, viz pozn. 23., s. 130.

31) Viz pozn. 29.

32) Tamtéž.

33) SÚA, f. „Svaz DTJČ“, kart. 31, 1919 – 1948, č. 161, opis dopisu ČOS ze 19. 9. 1945, ve kterém Svaz Dělnických tělocvičných jednot československých zplnomocňuje ČOS k jednání v záležitosti spolkových biografů.

svěřen dohled na českou (!) – filmovou výrobou, a poslední – darmo mluvit. Přibyly nové funkce, nové reprezentační diety a s novými auty se jezdí ve starých kolejích. A tomu se říká znárodněný film.³⁴⁾

ČOS přitom vyvíjela i vlastní činnost. Již v roce 1945 se ustavila tzv. Foto-kino komise. Navrhovala a řídila vlastní sokolskou filmovou aktivitu, její hlavní náplní byly tzv. „tělovýchovné filmy“. V této práci dokonce chtěla navazovat na provoz filmového odboru min. informací. Návrh z podzimu 1946³⁵⁾ počítal se spoluprací s ministerskými složkami a státním filmem na díle „ve službách sokolské idee, po zhroutilí starého stranicví“. Plán počítal se spoluprací s Čs. filmovou společností:

1. na vytvoření filmu z XI. všesokolského sletu v roce 1948, počítalo se s barevným materiálem,
2. na Čs. filmové kronice,
3. v krátkém filmu.

V rámci Sokola samého mělo být vytvořeno technické oddělení pro výrobu instrukčních a doplňkových filmů, nákup a škola pro sokolské dobrovolníky, dále půjčovna promítaček a filmů a konečně archiv.

Ve svém celém rozsahu nebyl tento projekt realizován, nicméně ČOS měla k dispozici několik filmových kamer, střížnu a archiv krátkých filmů (většinou 16mm). Rovněž půjčovna pro jednoty fungovala, ty si mohly levně vybírat z desítek krátkometrážních filmů.

Rok 1947

Po definitivním konci pokusů o vydání nařízení, navazujících a provádějících dekret č. 50, varovalo v lednu 1947 ústředí ČOS všechny jednoty s kiny, že chybí jasný právní základ pro všechny zásahy: „Kina ani jiný biografický majetek nikomu nepředávejte, ani nevydávejte, přejímací ani jiné protokoly nepodepisujte, ani s výhradou dodatečného schválení ČOS nebo župou, nájemní ani jiné smlouvy neuzavírejte. [...] Majitelkou sálu je jednotka, nájemních smluv není a proto o půjčování sálu komukoliv rozhoduje výbor jednoty, který stanoví též úplatu.“³⁶⁾

Pro orientaci – seznam uváděl v té době počet 685 biografů, působících pod hlavičkou Sokola, resp. jeho tělocvičných jednot.³⁷⁾

Nicméně ani jednoty, ve kterých se podařilo zachovat původní sokolské osazenstvo podniku, neměly vyhráno. Při dvou až třech představeních týdně představoval výnos asi 170 korun. I když mzdy, které vyplácela státní správa personálu, byly odevzdávány povětšinou jednotě, byly biografy pro stát pasivní. Krajští vedoucí proto začali ztrátové podniky posléze uzavírat. Tento stav byl údajně zaviněn poklesem návštěvnosti,

34) *Ve filmu se rozhazuje*. „Svobodné slovo“ 3. 12. 1946, souhlasný komentář viz též „Sokolský věstník“ 44, 1946, č. 45 (16. 12), s. 588.

35) Návrh na Program sokolské filmové činnosti, SÚA, f. „ČOS“, kart. 396, 1945 – 1948, Foto-kino komise.

36) Komise pro biografy, oběžník ze 2. 1. 1947 podepsaný Dr. Benešem a A. Hřebíkem.

37) Tamtéž, abecedně řazený „Seznam sokolských biografů“.

za jehož příčinu byl sokoly označován „diktátorský systém zadávání programů“. Diváci si stěžovali na špatnou kvalitu zvuku a nestálost kopií.³⁸⁾ Sokolové navíc viděli, že určitým kruhům je poskytována ze strany státu pomoc, resp. jsou za loajálnost vůči státním úředníkům (nikoli státu jako takovému – to bylo rozlišováno) zvýhodňováni. Byl zmiňován příklad SČM, kterému připadla redakce a tiskárna Mladé fronty. Byla údajně „slíbena za odboj“. Pisatel jednoho zvláště rozhořčeného článku volal: „[...] sokolové nechtějí nic za svoji odbojovou činnost, ani si nedali nic přislíbit. Ale pěkně prosíme: nechte nám naše sokolské biografy!“³⁹⁾

Další peripetie nastala, když úřad zplnomocněnce vydal počátkem roku 1947 příkaz vedoucím, aby propláceli jednotám zálohy jen za propůjčení sálů, nikoli za pronájem zařízení a přístrojů. Záloha byla vyplácena ve výši 7 % z čisté tržby (!) kina. Na dotaz odpověděl zplnomocněnec Emil Sirotek následovně: „Počátkem roku 1947 byl dán kinům všeobecný zákaz [sic!] k proplácení 3% záloh na inventář, neboť byla obava, aby takto vyplacené zálohy nepřevýšily celkovou náhradu, zvláště u staršího méně hodnotného zařízení. Váš přípis [...] předkládám současně k rozhodnutí správnímu sboru pro hospodářské a finanční věci filmového podnikání s návrhem, aby náhrada za převzatý býv. sokolský majetek byla řešena vcelku, jakmile budou vydány náhradové směrnice podle par. 2. odst. 3 dekretu č. 50/45 Sb.“⁴⁰⁾

Záloha 3 % činila při ročním obratu 500 tisíc částku 15 tis. korun. Mimo kina ve větších městech při obratu do 100 tisíc to však byly již jen 3 tisíce. Jednalo se navíc o zálohu, jež musela být při vyrovnání, stále ohlašované definitivní úpravě zúčtována. Přípis hovořil o „bývalém sokolském majetku“. I podle litery dekretu přecházel ale majetek na ministerstvo teprve odevzdáním.

Z uvedeného jednání státních úředníků se vnucuje jen jeden dojem – zplnomocněnec patrně se skutečnou náhradou do budoucna nepočítal.

Dne 20. 6. 1947 zmocnil ČOS k jednání i druhý největší tělovýchovný spolek, Československý Orel. Jeho zástupci byli pozváni na koordinační schůzku (27. 5. 1947), na které se projednával návrh na definitivní úpravu filmového oboru, paralelně vypracovávaný několika organizacemi. Orelský návrh byl pozoruhodný tím, že co do navrhované struktury dosti připomíná pozdější skutečnou organizaci.

Navrhovalo se především oddělení půjčoven a výrobců filmů. Předpokládalo se zachování pěti domácích půjčoven, fungujících jako s.r.o., a dále všech cizích zastoupení. Koncese k promítání měl udělovat stát, přičemž měl vybírat 5 % z obratu půjčoven a 4 až 7 % u kin. Proponovaná instituce, Filmová rada, se měla stát zárukou demokratického vedení v soulase s politikou vlády, čímž by se zabránilo „ovlivňování klikami a směry“. Navíc měly být zavedeny registrační poplatky asi 32 tisíc korun za film. Struktura byla navrhována následující:

38) *Osud sokolských biografů*. „Sokolský věstník“ 45, 1947, č. 10 (10. 3.), s. 133; a sdělení Jiřího Krejčíka o podmínkách promítání v pohraničí autorovi dne 21. 6. 1999.

39) V. C í z l, *Osud sokolských biografů*. „Sokolský věstník“ 45, 1947, č. 19 (12. 5.), s. 277.

40) Přípis ČOS ze dne 7. 5. 1947, č. j. 11401, viz Dr. B e n e š, *Sokolská kina*. „Sokolský věstník“ 45, 1947, č. 20 (19. 5.), s. 284.



Hospodářská organizace filmového oboru:

Ústřední svaz čs. filmu
gen. ředitel n. p.: ateliéry a laboratoře
kina n. p.
státní půjčovny a výroby⁴¹⁾

Svaz nestátních film. podniků:
půjčovny a producenti
sekce kin

Orelským jednotám patřilo v Čechách a na Moravě asi 72 biografů. Zmíněný návrh byl posláze při jednáních včleněn do společného konceptu s návrhy ČOS a dalších organizací.

Orel, jako sdružení katolické orientace, byl u státních úředníků patrně v nemilosti již pro svou základní ideu. Množily se dokonce případy, kdy státní úřadovna přímo zakazovala jednotám promítání vlastních filmů pro jakékoliv účely. Tento zákaz byl poté obcházen tak, že na představení docházeli jen členové jednoty a vstupné bylo označováno jako dobrovolný příspěvek na činnost spolku.⁴²⁾

Hnutí proti zestátnění kin se začalo rozšiřovat. Jak jsme již zmínili, na legislativních návrzích se podílel i Svaz dělnických tělocvičných jednot. Protože šlo o organizaci, jejíž členstvo tvořili většinou lidé z proletářských vrstev, působil zde autoritativní a často až arogantní postup úřadů (ohánějících se prospěchem dělného lidu) zvláště křiklavě. Vedení Svazu si stěžovalo už v září 1945 ministrově na nespravedlivý a rušivý postup státních úředníků. Poukazovalo na to, že si ministerstvo vynucuje bez ohledu na Svaz sokolských a jiných biografů předání kin případ od případu (jednalo se o 25 podniků) a že státní správa stanovuje promítání na sedm dní v týdnu bez ohledu na potřeby jednot. Nižší počet představení musí totiž „údajně odůvodňovat v Rusku“! Stížnost konstatovala kolizi zájmů jednot a správ kin. A konečně vyličila stav, kdy biograf provozují placení činovníci – z čehož ovšem jednota nemá žádný prospěch. Zaměstnanec by tak ztratil „pocit sounáležitosti biografu k jednotě a tím i pocit zodpovědnosti za řádné hospodaření“.⁴³⁾

Dopis zůstal, jako ostatně všechny stížnosti adresované ministrově Kopeckému, bez odpovědi.

41) SÚA, f. „Čsl. Orel“, kart. 91, Orelská kina 1946 – 1947.

42) Tamtéž, dopis starosty Jednoty Čs. Orla v Lipově a další varianty téhož.

43) SÚA, f. „Svaz DTJČ“, kart. 31, 1919 – 1948, dopis MI z 26. 9. 1945, s. 2.

Popisovat potíže dělnických jednot by bylo celkem zbytečné – tatáž účelová rétorika ze strany úředníků, totéž prisvojování si cizího majetku a pravomocí. V tomto případě ovšem vstupoval do hry fakt, že mnozí členové jednot byli členy KSČ, a obviňování z rozvratnictví a hájení stranických zájmů ze strany ministra (rovněž komunistického) tak poněkud postrádalo reálný „třídní“ základ.

Již zde lze patrně vystopovat rozmáhající se vládu frází, manipulací s fakty a vyložených nepravd, kryjících jen chabě centralistické, mocensko-stranické a často jen osobní zájmy státního aparátu, resp. jeho představitelů – v tom spočíval právě omyl vedení jednot, jimž byl stát nejvyšší autoritou, a těžce nesli, že se k nim chová podle jejich soudu tak příkře. Stát (jako idea) byl ztotožňován s úředníky. A členové spolků přece pracovali pro stejný lid, jehož jménem se celé zestátnění dělo. Byl zde tedy těžko vysvětlitelný rozpor mezi slovy a činy.

K řešení celé situace se snažily přispět svým návrhem i dělnické jednoty. V jejich argumentaci proti zaváděnému systému se objevuje nový prvek, a sice odvolávka na nezávislost Národního shromáždění. Elaborát orelského návrhu připomínal, že podle ústavního dekretu ze 3. 8. 1945 (č. 11) pozbývají dekrety presidenta republiky vydané podle dekretu č. 2 účinnosti šest měsíců po dni, kdy se sejde Národní shromáždění.⁴⁴⁾ Preambule dekretu č. 50 praví „[...] byly umožněny řádné přípravy a včasné provedení trvalé úpravy v oboru výroby, rozšiřování a veřejného promítání filmů“. K tomu dělnické jednoty podotýkají, že „převzetím do vlastnictví nebo jinými podstatnými zásahy podobného druhu byla by činnosti parlamentu odňata svoboda rozhodování. Parlament by byl postaven před hotovou věc, kterou by byl nucen schváliti, nechtěl-li by uvrhnouti celý filmový obor znovu do zmatku.“⁴⁵⁾

Opět se tu připomínají známá fakta – „dekret slouží jen ku přípravě trvalé úpravy a není tedy úpravou trvalou“, „ministr informací se zmocňuje, aby [...] činil přechodná opatření k jeho provedení nezbytná“, konstatuje se, že se ale jedná o opatření „rázu trvalého“, které odporuje jak preambuli, tak § 4 dekretu „a není ani k zajištění provedení dekretu nezbytné“.

Autoři namítají, že nařízení vydáno nebylo, „via facti je ale organizace prováděna, [...] a jde tudíž o ovlivňování příslušného vládního nařízení“⁴⁶⁾.

„Sokolský“ návrh zákona o kinematografii

V ústředí Československé obce sokolské se zjara roku 1947 začalo pracovat na definitivní podobě návrhu filmového zákona. Jednoty byly svědky dalšího odsouvání jednání o právní úpravě a rozhodly se proto k vlastní iniciativě. Jak vypadal návrh ve své rané podobě, ještě nezpracován do formy podání pro sněmovnu, lze soudit z dopisu, zasláného Václavu Kopeckému, Blažejí Vilímovi (generálnímu tajemníku strany sociálně demokratické) a patrně i dalším politickým činitelům v rozmezí května až června 1947.

44) Tamtéž, „Zpráva o situaci kin“.

45) Tamtéž, s. 2.

46) Tamtéž, s. 3.

Jeho obsah lze shrnout do několika bodů, pregnantně popisujících stav věci:

- kina se nacházejí v tělocvičnách, byla dekretem zestátněna a do sálů se tak dostávají podniky s různým vedením (kino a sokolská jednota),
- četní vedoucí kin jsou proti Sokolu „velmi zahroceni“, státní správa stanovuje termíny projekcí, sály jsou špatně čištěny a odměna 4 až 10 % tržby je nízká, pro malá kina ztrátová,
- v důsledku toho byl mnohde provoz zrušen, nebo vůbec neobnoven,
- většina kin je i nadále pasivních, poněvadž nejsou provozována dobrovolnými silami, k tomu ještě přistupuje „neúnosná režie“ ústředí,
- velká většina kin byla ve vlastnictví a provozu celostátních korporací tělovýchovných (Sokol, Orel, DTJ), sociálních (Čs. červený kříž, invalidé, legionáři), národních (Národní obranná jednota), obcí apod., jen „nepatrná část byla v rukou soukromníků“,
- úpravou utrpěly také místní zájmy, neboť i výtěžky byly používány k rozvoji místa.⁴⁷⁾

Jako řešení bylo navrhováno:

1. znárodnit zestátněním ateliéry a laboratoře;
2. výrobu rovněž zestátnit;
3. z konfiskovaných podniků vytvořit silnou půjčovnu s odděleními pro export a import, „byla by organizována jako národní podnik. Kromě toho se doporučuje ponechat omezený počet nestátních půjčoven vybudovaných na podkladě společenstevním při splnění nutných kautel“;
4. z konfiskací větších kin Němců, kolaborantů a zrádců a z velkých reprezentačních kin (DTJ měla např. kino Lido na Příkopech v Praze) soukromých osob fyzických vytvořit národní podnik, státní kina měla být ponechána ve vlastnictví korporací, jimž náležela před okupací: „je to spravedlivé a účelné“.

Státní zájem by byl dle návrhu zaručen řádnou preventivní cenzurou vyrobeného a dovezeného zboží. Podpora výroby by se děla výnosem dávek (licenční poplatky, dovozní poplatky, přírážky k ceně lístků) a výnosem národních podniků, které „při této úpravě musí být aktivní, neboť odpadne balast ztrátových podniků a zbytečná ústřední režie. [...] Film neustrne ani po stránce umělecké hodnoty, ani po stránce technické, neboť bude vytvořena zdravá konkurence mezi národními podniky a podniky ostatními. [...] Nestátní kina bez nestátní půjčovny jsou těžko možná, neboť již dnes jsme svědky četných šikan jednotlivých kin, ač celý obor je spravován jednotně.“

V březnu se k jednání přidal i Spolek slovenských kinomajitelů, který zároveň zaslal o celé otázce memorandum Slovenské národní radě.⁴⁸⁾ Odpor proti znárodnění kin začínal mít ráz koordinované akce, v jejímž čele stála sokolská organizace. Ani její nesporná autorita v očích veřejnosti však nedonutila ministerstvo k sebemenším ústupkům. To se rozhodlo, posílono festivalovými úspěchy českého filmu v cizině, nesnažit se o další úpravu věci a zaujalo vyčkávací postoj s nadějí, že časem bude možno prosadit centralizaci i po právní stránce.

47) Komise pro biografy, průklep dopisu „O situaci Sokolských kin, návrh nového uspořádání“; totéž s jiným úvodním dopisem kart. 350, Zákon o filmu 1946 – 47.

48) Komise pro biografy, korespondence, list z 18. 3. 1947 předsedy Spolku M. Mitošinky.

Aktivitu převzala sokolská obec. V květnu uložil výbor ČOS předsednictvu, aby se zaslalo o novelizaci práva v oblasti filmu.⁴⁹⁾ Vznikl definitivní návrh zákona, který měl tuto oblast upravovat. Vycházelo se z programu vlády, která již 16. 7. 1946 pověřila ministerstvo informací, aby dalo filmovým podnikům (poněvadž o ty šlo především) řádný právní základ podle zásad dekretu č. 100/1945 Sb.

Jednou z hlavních zásad osnovy byla úprava rozsahu oprávnění státu v oboru. Jak je zřejmé z předchozích variant, šlo o ponechání kin v majetku a správě tělovýchovných, charitativních nebo národních veřejných korporací nebo o jejich navrácení podle zákona č. 128/46 Sb., tzv. restitučního zákona.

Návrh byl zaslán všem ministrům a poslancům, kteří byli známi jako členové sokolských jednot. (Tento zdánlivě nevýznamný moment si zapamatujme, je pro další vývoj důležitý.) Osnova byla provázena vysvětlujícím dopisem, ve kterém se pravilo:

„Výbor Československé obce sokolské, nejvyšší volený představitel všeho československého Sokolstva, přikázal na své schůzi jednomyslným usnesením všech svých členů předsednictvu Čs. obce sokolské, aby se plnou vahou významu Sokolstva zasadilo o novelizaci dekretu č. 50/45 Sb. o opatřeních v oblasti filmu, který tak nepříznivým a rušivým způsobem zasáhl do života mnoha set sokolských jednot. Předsednictvo ČOS plní tento příkaz výboru, vypracovalo návrh zákona o dalších opatřeních v oblasti filmu, který řeší nejen otázky sokolských kin, ale i další otázky filmové organizace, neboť Sokolstvo, které po desetiletí zúčastňovalo se svým kladným přínosem na budování čs. filmovnictví, cítí se povinno i dnes přispěti svými silami a zkušenostmi k povznesení tohoto důležitého oboru kulturního podnikání.“

Adresáti byli jako členové Sokola vyzváni k podpoře návrhu zákona ve jménu Československého Sokolstva. Pod návrh se podepsala řada organizací⁵⁰⁾ a mezi oslovenými byli členové všech stran Národní fronty. Mimo jiné vládní rada Vojta Beneš (bratr presidenta Beneše), universitní profesor Bělehrádek, Josef David (předseda Národního shromáždění), ministr spravedlnosti Prokop Drtina, Milada Horáková a hlavní prosazovatel návrhu ve sněmovně Antonín Hřebík, zbraslavský advokát a starosta ČOS.⁵¹⁾

Do parlamentu se návrh vzhledem k prázdninám dostal až na podzim, ministr Kopecký jeho text ale obdržel již v květnu a čekalo se jen na příležitost, při které na něj bude reagovat.

Ta přišla ještě před prvním podzimním parlamentním zasedáním. Na druhém filmovém festivalu v Mariánských Lázních proslovil Václav Kopecký v Městském divadle řeč, věnovanou druhému výročí podpisu dekretu. Měla ráz programový a zásadní. Všimněme si nyní její části, týkající se Sokola.

49) *Sokolská kina*. „Sokolský věstník“ 45, 1947, č. 26, s. 389.

50) Byly to Československá obec legionářská, Československý tělovýchovný svaz, Svaz dělnických těl. jednot československých, Ústředí Čs. Orla, Společnost Čs. červeného kříže, Slovenská Matica, Ústřední správa slovenskej ligy, Ústřední výbor Národní ligy pošumavské, Ústřední výbor Národní jednoty severočeské, Slezská Maticе osvěty lidu se sídlem ve Slezské Ostravě, Národní jednota pro jihozápadní Moravu v Brně a Družina československých válečných poškozenců.

51) Zákon o filmu, „Návrh na vydání zákona o dalších opatřeních v oblasti filmu“, průvodní dopis ze 17. 6. 1947. Autory návrhu byli v konečné fázi JUDr. František Beneš a JUDr. Karel Šauer, spolupracovali na konceptu filmový odborník (a patrně se tak vzhledem k detailnosti návrhu stalo) není doložitelné.

Ministr ostře napadl vymezení subjektů, kterým by měla být ponechána kina. „Bylo jasno, že konec konců má být spolu se spolky, aspirujícími na držbu kin, prokletěná cesta soukromým nájemcům, soukromým podnikatelům k tomu, aby mohli na promítání filmů opět kapitalisticky vydělávat.“ Iniciativu ČOS označil Kopecký za „nájezd proti principu znárodnění vůbec“ a za „nájezd proti celému znárodněvacímu revolučnímu zákonodárství“.⁵²⁾

Všimněme si zde významného a v projevech Václava Kopeckého stále se opakujícího spojení pojmů filmového podnikání a vysokého výdělku. Již v roce 1945 mluvil při zestátněvacím jednání o 400 milionech, které z filmu ročně plynou. To, že skutečnost byla mnohem skromnější, nehrálo roli. Ministr ostatně mluvil o „nadmíru ziskovém“ a vyrovnaném rozpočtu filmu v letech 1945 – 1946, kdy byl obor zcela prokazatelně pasivní. Jakkoli ministerstvo nehodlalo jednat o jakýchkoliv změnách s jednotlivci, organizovaný odpor muselo brát v potaz. V duchu zavedené komunistické politiky byla tedy zahájena kampaň proti Sokolu. Jejými hlavními zbraněmi byly paušalizace a demagogické přeručování faktů.

Sokolové byli ovšem mocným odpůrcem. A z pohledu komunistického ministra zde navíc vystupovala jejich převážně národně socialistická nebo lidovecká orientace. Ministr měl tak vlastně pravdu – šlo o něco více než „jen“ několik set kin. A je poučné sledovat, jak byl celý spor ze strany ministerstva chápán. Totiž především jako boj, ve kterém je třeba protivníka bezpodmínečně porazit a v němž k jednání může dojít jen v případě zvlášť nepříznivého (pro státní moc) vývoje. Příznačné je také pronikání „vojenských“ termínů do argumentace. Čím méně ověřitelných faktů bylo uváděno, tím více se útočilo, napadalo, proklesťovalo a najíždělo.

Václav Kopecký si ovšem nebyl zcela jistý svou pozicí a neodvážil se proto zaútočit na Sokoly přímo: „Je nutno hluboce litovat toho, že národní autorita Československé obce sokolské má sloužiti takovýmto snahám“ (s. 20). Tedy nikoli celá organizace, ale někteří její členové jsou proti. Co bylo vlastním proviněním? Sokolové „dali podnět k iniciativnímu návrhu zákona, jímž má být dekret novelizován a filmové věci upraveny“.

Na takovou troufalost odpovídal ministr skrytou výhrůžkou: „Je nesporné, že by pokus o takový čin byl s to vyvolat jen všeobecné elementární pobouření.“

Mohli bychom se ptát koho? Návštěvníků kin? Nikdo nebyl nechán na pochybách: „A já neváhám prohlásit, že bychom se v takovém případě, jak se to již stalo v jiných případech, obrátili na nejširší masy lidu, aby nám pomohly útok na znárodněný film odrazit.“ Operování anonymním „lidem“ a „veřejností“, to byl osvědčený nástroj. Nekonkrétní, ale přisvojující si znak převahy a spontánní vůle, kterou nelze beztrestně napadat! „Jsme přesvědčeni, že všechno dělnictvo a celé Revoluční odborové hnutí by se svou mohutnou silou postavilo za znárodněný film a nedopustilo by, aby se někdo této revoluční vymoženosti dotýkal“ (s. 21).

Sokolu, jako organizaci, film i „přes to“ bude nápomocen. Přípravoval se všesokolský slet. Na Strahově rostl obrovský stadion a film byl „oddaně ve službách příprav“.

52) Václav Kopecký, *Myšlenkou a prací vítězí znárodněný film, projev ministra informací na filmovém festivalu v Mar. Lázních*. Svazek 1. sbírky Filmových aktualit. ČSN Praha 1947, s.18n.

Připomeňme, že Československo v té době odmítlo účast na Marshallově plánu (10. 7. 1947) a potvrdilo tak svou pozici v zájmové oblasti SSSR. Komunistická strana se navíc připravovala na podzimní mocenské střetnutí, na Slovensku se připravovalo odhalení „protistátní skupiny“ v Demokratické straně, jejímž členem byl také pověřenec pro informace Samuel Belluš, do jehož působnosti film spadal.

Ministr proto mohl prohlásit, že „po nedávné politické akci se otázka Východu či Západu jeví již jinak“ a zakončil další skrytou hrozbou: „věříme, že ČOS nenechá dospět věci tak daleko“.

Sokolská obec zůstala však jednotná. Na projev reagovala protestem u vlády a vydáním prohlášení, v němž odmítla ministrova slova o „nebezpečných úkladech proti znárodnovacímu systému“. Dokazovala, že se obrátila ústavní cestou na zákonodárny sbor s návrhem na úpravu prozatímního opatření. Dožaduje se jen ponechání kin tělovýchovným a celonárodním organizacím (tedy nikoli soukromníkům). Znovu byly vypočítány všechny organizace, které připojily svůj souhlas pod návrh zákona. Byly vyřčeny dva základní body: „S největším rozhořčením zjišťujeme, že poprvé v dějinách Sokolstva i svobodného státu použil veřejný činitel – odpovědný ministr republiky – výroku, jímž organizaci, dosahující dnes plného milionu příslušníků a sloužící jedině národu a státu, hrozí masami lidu, tj. právě těmi, jež tvoří základní kádr sokolské organizace.“ Kopecký ovšem dobře věděl, co říká – vedení ROH bylo pevně v rukou komunistické strany a jiné odborové a zájmové organizace byly likvidovány či postupně pohlcovány Ústřední radou odborů.

„Sokolstvo nešlo, nejde a nepůjde nikdy jinými cestami než cestami zákonnými, a proto i ve věci sokolských kin hledá nápravu cestou zákonnou, tj. prostřednictvím Národního shromáždění. Je proto nuceno, co nejdůrazněji odmítnouti ničím nepodložený, nevěčný a nespravedlivý útok pana ministra informací.“⁵³⁾

Zmatek do celé záležitosti vnášelo navíc svévolné používání pojmů. Kritické hlasy poukazyvaly vcelku správně na to, že „znárodniti lze něco, co nebylo národní, to se však nemůže týkat sokolských kin, která vždy vše, co ‚vydělala‘, obrátila ku prospěchu tělovýchovy, a tím i ku prospěchu celého národa i státu“⁵⁴⁾.

Jednoty stály na svém a ministerstvo nemělo pro další postup legální podklad. Jakákoliv legislativní snaha již podléhala demokratickému parlamentnímu postupu, ve kterém se nekomunistické strany konečně vzbouřily přinejmenším k rezistenci vůči nátlaku KSČ. Z tohoto úhlu je nutné chápat snahu ministra zastavit jakoukoliv jinou než vlastní iniciativu ještě před parlamentním prahem.

Ministr se proto uchýlil k dalšímu kroku – nabídl peníze. V dopise zaslaném ČOS 26. 9. 1947 označoval věc jako „zálohu na náhradu za zařízení kin dříve sokolských“. Nabídka zněla „ve snaze uspokojit před XI. všesokolským sletem materiální nároky Sokola“ na 25 milionů korun. Šlo o vyrovnání za „převzatá zařízení [...] aniž by ovšem princip státního vlastnictví nad veškerým filmovým majetkem byl dotčen“⁵⁵⁾.

Opět stejný postoj – ministerstvo se tvářilo, jako že zařízení převzalo (což nebyla pravda) a že provádí vlastní dekret (což rovněž neodpovídalo skutečnosti). Nesporné samozřejmě

53) *Prohlášení Čs. obce sokolské*. „Sokolský věstník“ 45, 1947, č. 32 – 33 (25. 8.), s. 459.

54) *Projev proti znárodnění sokolských kin*. „Sokolský věstník“ 45, 1947, č. 38 (30. 9.), s. 554.

55) *O sokolské biografy*. „Sokolský věstník“ 45, 1947, č. 40 (14. 10.), s. 579.

bylo vlastní obsazení kin – tento stav však žádné dokumenty nepodchycovaly. Záloha zněla na náhradní nároky 722 sokolských jednot a měla pokrýt jak strojní, tak ostatní zařízení kin. Tedy nikoliv budovy, ve kterých kina pracovala.

Sokolové odpověděli jasně – nabídku odmítli: „Sokolstvo [...] má tak neochvějnou důvěru ve svůj stát, že nehodlá předem žádných záloh přijímat, a to ani tehdy, kdyby se na dnešním stavu úpravy kin nic nezměnilo [...] vyčká s uspokojením svých nároků do vydání směrnic o náhradě [...] případně do definitivní úpravy této otázky.“⁵⁶⁾

Sokolští činitelé počítali s tím, že o kinech bude jednat ústavodárné Národní shromáždění, a nechtěli proto jeho rozhodnutí (pokládané za svrchované) předbíhat. Ke své smůle se zkrátka sokolové drželi zákonného postupu. Věřili, že stát je zákon a že spravedlivé řešení je jen otázkou času. Navíc správně namítali, že zařízení jsou majetkem jednot, nikoli Čs. obce sokolské. Ta byla sice zmocněna k jednání, ale nic více. Byla sice pořadatelkou sletu, ale jeho samofinancování pokládali sokolové za prestižní otázku a již z principu by od státu přímo žádnou částku nepřijali.

Podobnou nabídku udělal ministr Kopecký i Svazu DTJ. Zde nabízel milion korun jako zálohu za 25 dělnických kin. Opět s pokryteckou odvolávkou na směrnice, které ještě nebyly vydány (příčemž tento úkol mělo samo ministerstvo!). Rovněž předsednictvo DTJ nabídku odmítlo s odkazem na „čekání na zákonnou úpravu spravedlivou“.⁵⁷⁾

Vztahy mezi sokoly a vedoucími kin, dosazenými státní správou klesly na bod mrazu. Seběmenší stížnosti se vyřizovaly přes nadřízené orgány. (V Ostravě vedoucí kina zabral místnosti v sokolovně a nechtěl je jednotě vrátit k dalšímu pronájmu. Stížnost jednoty šla na ČOS, odtud na krajské ředitelství kin a zpět do Vítkovic.⁵⁸⁾ Zálohy za pronájmy byly vypláceny se zpožděními, někde vůbec.⁵⁹⁾

Další oběžník zplnomocněnce nařizoval v kinech nové soupisy majetku (ačkoliv ministr již v srpnu tvrdil, že majetek je odhadnut).⁶⁰⁾ Instrukce ČOS ho komentovaly tak, že ustanovení se netýká majetku, který neslouží výhradně k veřejnému promítání filmů. Jednotám bylo doporučeno, aby soupisy provedly, ale správě kin je nepředávaly.

Na druhé straně se začaly objevovat i články, ve kterých se autoři prezentovali jako dlouholetí sokolové, kteří nicméně nesouhlasí s postupem svého vedení. Operovalo se opět s výrazy „kapitalismus“ (s negativní konotací), „průlom do znárodnění“ atd.⁶¹⁾

Jeden z autorů dokonce argumentoval tím, kolik musel jako vedoucí kina vydávat volných lístků (ty *de facto* rozpočet nijak nezatěžovaly). Kolik však stál provoz s placenými zaměstnanci, to již neuváděl. (Rozpočty na mzdy a služné činily např. pro čtyři zaměstnance okolo dvou tisíc korun.)

V říjnu 1947 podnikla ČOS rozsáhlou dotazníkovou akci, zachycující poměry ve všech jednotách, spravujících biografy. Byl rozeslán dotazník ve kterém se zjišťovalo:

56) Tamtéž, přetisk listu MI ze dne 8. 10. 1947.

57) SÚA, f. „Svaz DTJČ“, kart. 31.

58) Komise pro biografy.

59) Tamtéž, viz stížnosti jednoty Sokol Klobouky, Sokol Votice.

60) Tamtéž, oběžník č. 38, instrukce od ČOS z 23. 12. 1947.

61) A. S. J., „Filmové noviny“ III, 1947, č. 45 (1. 11.), s. 2.

- jména sokolských vedoucích, kteří byli od 28. 8. 1945 nebo i dříve ze sokolských kin odstraněni a nahrazeni novými lidmi, kým a jak se to stalo,
- jména jednot, kde vedoucí měli být odstraněni, ale podařilo se je udržet a jak,
- ve kterých kinech byl odstraněn sokolský personál,
- ve kterých kinech jsou odváděny mzdy jednotě a v jaké výši.⁶²⁾

Z výsledků akce měla obec reálný podklad pro další jednání. VIII. valný sjezd ČOS v listopadu manifestačním způsobem schválil postup předsednictva. Jelikož v té době dospěl sokolský návrh do parlamentu, mohly se jednoty dobrovolně připojit k hromadným projevům, zasílaným Národnímu shromáždění, Ministerstvu informací, předsednictvům ČOS a žup.⁶³⁾ Učinily tak v hojné míře, odpovědí jim bylo opět jen mlčení.

Naopak pokusem ministerstva o získání nadvlády se stala na počátku února 1948 šířená výzva, aby jednoty zažádaly o vyplacení zálohy na náhradu za převzatý inventář. To ve výši 3 % z tržby kina. Součástí předtištěné žádosti ale byla i klauzule o tom, že kino i jeho zařízení jednota předala. (Dosavadní předávací smlouvy nesly podpisy jen ze stran státních úředníků, byly tedy neplatné.) Navíc zde figurovala věta „toto zařízení přešlo dnem nabytí účinnosti dekretu do vlastnictví čs. státu a nemohou tedy býti žádané (!) platby pokládány za nájemné, ale za splátky náhrady § 2. odst. 3. dekretu.“

V té době se ale o osudech Sokola rozhodovalo už jinde. Únor uřadil veškeré tiskové debaty na téma kin. Vedení ČOS bylo reorganizováno, dosavadní zastánci samostatnosti odešli do ústraní nebo emigrovali. V kinech byly zakládány akční výbory, které prováděly okamžité personální změny, dosavadní sokolští vedoucí byli zbaveni svých funkcí, celé vedení obce bylo vyměněno, z nižších orgánů odešlo na 15 tisíc činovníků.

Dne 30. 4. 1948 státní správa zastavila jakékoliv platby ve prospěch knihovních vlastníků účelových budov sloužících výhradnímu provozu kin. Veškeré platby po 28. 8. 1945 složené na účty nájemného byly prohlášeny za splátky na účet náhradového řízení. Tím byla otázka náhrad definitivně „vyřešena“.

(Příklad za všechny: jednota v Českých Budějovicích tak přišla o nominální příjem asi 120 tisíc ročně. Takto jí byla odebrána budova v odhadní ceně půl milionu. V Kopřivnici přišla jednota o kino, dluhy za stavební práce ve výši 600 tisíc jí však zůstaly.⁶⁴⁾)

Všichni zaměstnanci kin byli prověřováni akčními výbory, které se řídily oficiálně oběžníkem ministerstva vnitra, který pravil že: „Nespolehlivost se nemusí projevat jedine v trestných činech, nýbrž i v jinak trestně nezávadném postoji, jež je možno označit za neloyální. [...] Z tohoto stanoviska je nespolehlivý ten, který neprojevil dostatečné pochopení pro nové lidově-demokratické uspořádání státu nebo jeho závazky vůči slovanickým státům, svým postojem brzdil snahy a rozvoj tohoto uspořádání neb těchto závazků, neb dokonce projevoval myšlenky, příčící se těmto závazkům.“⁶⁵⁾

Po únoru byl také Sokol zařazen do systému jednotné tělovýchovy – a zbaven tak autonomie ideové i hospodářské, poněvadž se stal závislým na prostředcích poskytovaných státem.

62) Komise pro biografy, vrácené dotazníky a průvodní dopis ze 27. 10. 1947.

63) Tamtéž, předlohy pro rezoluce a opisy.

64) Tamtéž, dokumenty k oběma případům.

65) Tamtéž, oběžník MV ze 3. 3. 1948 ČB-3244-2-348-IV.

„Dohoda o náhradě“ byla uzavřena s novým vedením Sokola až na počátku roku 1950.⁶⁶⁾ Generální ředitel Oldřich Macháček se dohodl s starostou Josefem Truhlářem na vyrovnání „dle odhadu“. Kromě toho byla Sokolu poukázána údajně jistá částka „v uznání kulturně politického poslání sjednocené tělovýchovy“. O výši úhrad se již zprávy nezmiňují.

Dodejme jen, že přepisování v katastrech nemovitostí, tj. vlastnických práv, se táhlo do poloviny padesátých let. Tedy do doby, kdy byla kina opět rozdělována do regionální a místní správy.

Postup státních úřadů se, jak jsme měli možnost poznat, nevyznačoval přílišnými ohledy. I filmoví pracovníci zaujali k problému znárodnění majetku jednot jednoznačný postoj, podpořený hospodářskou kalkulací.⁶⁷⁾ Celá záležitost měla ovšem paralelu v jednání parlamentu o navržené právní úpravě, předložené Československou obcí sokolskou.

Další osudy „Sokolského“ návrhu zákona

V červnu byl, jak bylo popsáno v předchozí kapitole, dokončen návrh na nový filmový zákon, a začal tak, zprvu nenápadně, rozhodující střet o budoucí podobu zestátněné kinematografie.

Návrh byl rozeslán poslancům, u kterých se buď vědělo, že podporují „sokolskou myšlenku“, nebo vystupovali na obranu zájmů jednot již dříve. Ti využili svého práva na podávání iniciativních návrhů a pod vedením poslance JUDr. Antonína Hřebíka osnovu zákona předložili v červnu 1947 iniciativnímu výboru Ústavodárného národního shromáždění. Z pohledu pozdějšího vývoje udělali možná chybu, vzápětí přišly parlamentní prázdniny, a ministerstvo tak mělo dost času na protitah. Lépe řečeno protiofenzívu ve stylu osvědčených nátlakových metod.

Než se však pustíme do popisu boje o zákon, věnujme pozornost návrhu samotnému. Jde o dokument závažný. Obsahuje totiž ucelený návrh na uspořádání státní kinematografie, který by patrně měl, nebýt odporu ministerstva, šanci ke schválení. Na první pohled se může zdát, že šlo o jakýsi samostatný, čistě zájmový akt. Že sokolové si chtěli podržet své podniky. Realita však byla poněkud složitější. Pro začátek stačí vzít v úvahu, že struktura kinematografie, navrhovaná zákonem, se postupně, po mnohých reorganizacích, v podstatě naplnila, a to včetně kin, provozovaných nejen národními výbory, ale i organizacemi.

Návrh nebyl v žádném případě „útokem na znárodnění“. Hned ve svém prvním paragrafu, první části označené jako Rozsah oprávnění příslušejících státu v oblasti filmu stanovil:

66) Viz *Dohoda o náhradě za převzatá kina t. jednot.* „Kino“ 5, 1950, č. 6, s. 1.

67) „Byla absolutní jednota v tom, že jestliže má hospodářsky a umělecky český film existovat, musí mít ekonomickou základnu v kinech, čili že musí být znárodněna jak kina, tak výroba a všechny prostředky, které k výrobě a její exploataci vedou. V tom byla absolutní jednota. Tady jsme měli přesné propočty, že nejsme s to být soběstační, pokud nebudeme mít všechny příjmy.“ Viz Elmar Kloš, *Jak byl znárodněn Čs. film (I)*. „Film a doba“ 11, 1965, č. 2, s. 76n.

„Ustanovení § 1 dekretu pres. republiky ze dne 11. srpna 1945 č. 50 Sb., o opatřeních v oblasti filmu (dále jen dekret) se nevztahuje také na:

1. podniky sloužící veřejnému promítání filmu, které dne 28. srpna 1945 náležely českým nebo slovenským korporacím tělovýchovným, charitativním nebo národním anebo byly těmito korporacemi provozovány nebo stran kterých přísluší takovým korporacím nárok podle zákona č. 128/46 Sb., o neplatnosti některých majetkově-právních jednání z doby nesvobody a o nárocích z této neplatnosti a z jiných zásahů do majetku vzcházejících;

2. podniky, které vláda ve zvlášť odůvodněných případech na návrh ministerstva informací, učiněných podle návrhů Československé filmové rady, na Slovensku též po vyjádření pověřence informací, vyjme z rozsahu dekretu;

3. filmovou činnost v rámci ministerstva školství a osvěty.⁶⁸⁾

Platnost dekretu se tedy nerušila, jen doplňovala a zpřesňovala. Novela tak přesně navazovala na vládní nařízení z 16. 6. 1946, ukládající ministru informací vypracování podobné osnovy a vymezující jí zásadami oddílu II. dekretu č. 100/45 (týkal se vyměření náhrad za převzaté podniky u subjektů, sloužícím veřejným účelům).

Následovala část, ke které se nejvíc obracely protesty ze strany ministerstva:

„§ 2 (1) Odchytkou od § 1 dekretu může býti uděleno:

1. tělovýchovným organizacím povolení k výrobě filmů, sloužících výhradně tělesné výchově, a k půjčování těchto filmů členskými organizacím za účelem školení příslušníků;
2. korporacím uvedeným v § 1, č. 1, povolení provozovati ve vlastní režii podniky, sloužící veřejnému promítání filmů.

(2) Povolení uděluje ministr informací na návrh Československé filmové rady, na Slovensku též po vyjádření pověřence informací. Vládním nařízením mohou býti stanoveny podrobnosti o podmínkách, za kterých lze povolení udělití.“

Sokol stejně půjčování filmů v rámci organizace provozoval, tato činnost byla převedena na státní film až v roce 1953 – 1954. Ministerstvu dával pak druhý odstavec plnou moc k výběru organizací, nijak tedy nesnižoval jeho pravomoci v řízení oboru, jak tvrdili odpůrci zákona.

„§ 3 (1) Ustanovení § 2 odst. 1 dekretu platí také o veškerém majetku na Slovensku.

(2) Nesplnil-li provozovatel podniku, na který se vztahuje §1 dekretu, dosud povinnost uloženou mu v § 2 odst. 1 dekretu, uloží mu tuto povinnost ministerstvo informací; jeho rozhodnutí je vykonatelné soudní nebo správní exekucí.“

Byla upravena platnost zákona i pro oblast Slovenska, což byla další z věcí, vytýkaná dekretu č. 50. Ministerstvu byla dokonce dána možnost přebírat majetky soudní cestou, jeho pravomoc by se tak ve výsledku posílila! Bylo předpokládáno zřízení národních podniků, na dobu přechodnou měl závazky převzít stát:

„§4 (4) Dokud nebudou zřízeny národní podniky podle § 8 a násl., vztahují se ustanovení předchozích odstavců a jejich právech a závazcích přiměřeně pro stát. Po zřízení národních podniků ručí stát nadále jen za závazky, které vznikly v době mezi dnem

68) ÚNS, tisk č. 815, Návrh poslanců Dr. Hřebíka, Dr. Bláhy, Charváta, Žiaka, Beneše, Dr. Štefánika, Dr. Šípa, Dr. Chytila, Dr. Hobzy a druhů (podepsáno 64 poslanci) na vydání zákona o dalších opatřeních v oblasti filmu, 24. 9. 1947.

rozhodným podle odstavce 1 a dnem zřízení národního podniku, a to i když dojde k vy-
pořádání podle odstavce 2. Zajištění závazků zůstává nedotčeno.“

Po zřízení podniků by totiž veškeré závazky přešly na ně, a stát by tak byl oddělen od fil-
mového hospodaření. Tak by byla splněna podmínka, vehementně prosazovaná odborní-
ky, aby výtěžky z exploatace filmů plynuly zpět do domácí výroby. (Kina sice mohla být
samostatná, ale půjčovna, a tedy i půjčovné, by připadlo oboru, nehledě na nerentabil-
nost většiny podniků.)

Podniky spravující celý obor měly být zřízeny čtyři:

1. Československé filmové ateliery a laboratoře, národní podnik v Praze,
2. Československá výroba filmů, národní podnik v Praze,
3. Československý obchod s filmy, národní podnik,
4. Československé kinematografické podniky, nár. podnik.

Měly být majetkem státu s postavením právnických osob a vedeny podle zásad obchod-
ního podnikání. Paragraf 13 pamatoval dokonce na – dnes bychom řekli, „střet zájmů“ –
když stanovil, že: „Člen představenstva národního podniku nesmí provozovati jiný výdě-
lečný podnik, ani nesmí vykonávat funkci nebo činnost, která je v rozporu se zájmy ná-
rodního podniku a filmového podnikání vůbec.“

K ústřednímu vedení všech podniků měla být zřízena tzv. Československá filmová rada
s úkoly:

- „1. dozíratí na veškerou činnost v oblasti filmu po stránce kulturně politické,
2. pečovati o uměleckou hodnotu vyráběných filmů a dozíratí na uměleckou hodnotu fil-
mů dovážených,
3. určovati zásady pro plánování v oblasti filmu,
4. stanoviti směrnice pro dovoz a vývoz filmů,
5. stanoviti směrnice pro zakládání, provoz a rušení filmových podniků a pro výkon čin-
nosti filmových pracovníků,
6. usměrňovati činnost národních podniků k povznesení filmového podnikání,
7. pečovati o hladkou spolupráci národních podniků a vyrovnávati jejich zájmy,
8. spolupůsobiti při dozoru na hospodaření národních podniků,
9. podávati posudky a návrhy ve věcech f. národních podniků a vůbec v oblasti filmu,
zejména při udílení povolení podle § 2, odst. 2 a při rozhodování podle § 1, č. 1, § 8,
odst. 2, § 10 a § 16, odst. 1,
10. jmenovati členy (náhradníky) představenstva národních podniků a přijímati jejich
slib,
11. jmenovati generálního sekretáře Čs. filmové rady.“

Šlo v podstatě o centrální správu, jakou prosazovali zástupci filmu, patrně neprůchodný
byl ale § 22, stanovící:

„(1) Československá filmová rada se skládá z předsedy, tří místopředsedů, 20 dalších
členů a 20 náhradníků.

(2) Předsedu, místopředsedu, 20 členů a jejich náhradníky jmenuje a odvolává vláda.
Složení Čs. filmové rady musí odpovídati politickému složení Národního shromáždění.

(3) Funkční období členů trvá 4 roky; po projití funkčního období mohou svou funkci
vykonávat dále, pokud nebudou jmenováni noví funkcionáři. Opětné jmenování se
dopouští.“

Druhý odstavec by sice komunistickému vedení zajišťoval v radě rozhodující pozici, jenže proč by na takovou úpravu ministr přistupoval, měl-li v rukou rozhodovací moc celou, byť závislou na jediném provizorním paragrafu?

K návrhu byla připojena důvodová zpráva, vysvětlující situaci velmi pregnantně: „Tato úprava (dekret) nemůže být uznána za vyhovující. Zejména se pocituje těžce, že si stát vyhradil i právo na biografy tělovýchovných, charitativních a národních organizací. Uvedené organizace jsou připraveny o významný zdroj příjmů, jichž dosahovaly, protože práci z největší části obstarávali členové dobrovolně a zadarmo, kdežto stát musí funkce platit a režie takových podniků je pro stát těžkým břemenem. Organizacím tělovýchovným to působí potíže i potud, že provoz biografů zabírá pro sebe potřebné místnosti (tělocvičny atd.) větší měrou, než tomu bývalo dříve, a tím ve prospěch kin odsunuje do pozadí se složka tělovýchovná, jistě na škodu zdraví lidu a jeho branné výchovy. [...] Stejně jde příliš daleko, jestliže i školský film je podřízen dekretu a nemá mít podobné postavení jako filmová činnost v rámci MNO.“⁶⁹⁾

Pamatováno bylo i na případy, kdy byly podniky přebrány státní správou jen fakticky, i na možné hrazení náhrad fondovými dluhopisy, aby nebyl zatěžován rozpočet ani státní, ani podnikový.

Nastalo krátké ticho před bouří. Na druhém mezinárodním filmovém festivalu v Mariánských Lázních byl závěrečný projev Václava Kopeckého očekáván jako významný okamžik, určující směr dalšího vývoje oboru.

Ministr odpověděl: „Útoky nepřátel znárodněného filmu“, nejvíce jsou vinni „zarytí odpůrci na půdě ÚNS, poslanci Lesák a Charvát...“ Ve své řeči k druhému výročí znárodnění mluvil o úspěších státního filmu, jejichž jedinou brzdou je „rozdílnost návštěvy na amerických a sovětských a nových českých filmech“. O příčinách měl však jasno: je to „organizovaný odpor vlivů, organizovaná nevraživost“. Menší návštěvnost v kinech se tak stala dílem div ne spiknutí: „byli jsme ustoupeni z pozice zaujaté k sovětské filmové tvorbě...“⁷⁰⁾ (Rozuměj tlakem nevyspělého diváka, majícího v oblibě americký kých a manipulovaného k tomu nezodpovědnou kritikou.)

Vyjádřil se také k otázce vstupného do kin, od 4. 7. 1946 podstatně zvýšeného. Vyzdvihl, že filmová ekonomika funguje bez dotací ze strany státu. Filmaři sami navrhovali údajně zvýšení o 25 %, až předsednictvo vlády schválilo jednomyslně zvýšení o 50 %. Stát prý na filmu vždy prodělával, to se však nyní změnilo. Oproti předválečným subvencím soukromým výrobcům ve výši až 80 milionů korun je film „vysoce ziskový“.⁷¹⁾ (Realita byla opět jiná – předválečné subvence plynuly z registračních poplatků, hrazených dovozcí, tj. nešlo o peníze ze státního rozpočtu.)

Dalším krokem ministerstva bylo vydání brožury *Znárodněný film a pokusy o jeho „odnárodnění“* v Čs. filmovém nakladatelství. Již sám název implikoval představu, že se kdosi snaží film „odnárodnit“, tedy jaksi odtrhnout od národa, dát do rukou někomu cizímu. Co je v přítomné době národa (nikoli státu), má přijít do rukou „nenárodních“.

69) Ministerstvo národní obrany, spolu s amatérským filmem jediné výjimky ze státního monopolu k produkci a promítání, zakotvené již v dekretu. Viz ÚNS, tisk č. 815, část Důvodová zpráva.

70) V. K o p e c k ý, *Myšlenkou a prací...*, s.12.

71) Tamtéž, s. 13.

Vidíme, jak již výběrem názvu byl problém posunut do roviny zásadního sporu. Výraz „odnárodnění“ nebyl zvolen náhodně – jde o symbol s konotacemi zápornými (odcizení se národu), nehledě na to, že opozice znárodnění – od-národnění je uměle vytvořena.⁷²⁾

Svazek⁷³⁾ obsahoval výňatek z citované srpnové řeči ministra Kopeckého, pasáž týkající se sokolských kin, na kterou potom navazovala předmluva o „smělém útoku na podstatu znárodnění“. V rámci bojovné terminologie volala po „odražení“ takových „snah“, po jejich rázném odmítnutí.

Jako další následoval, pod titulkem Předsednictvo ČOS si připravilo pro ÚNS, text návrhu zákona i s připojenou důvodovou zprávou, označenou jako „zpráva Československé obce sokolské“. Iniciativa tím byla uvedena jako výlučná akce Sokola a fakt, že na návrhu se podílely i organizace další (a tedy že nespokojených je více než hrstka), byl zamlčen.

Následovala pátá kapitolka pod názvem Líc a rub navrhovaného zákona. O líci se čtenář nedozvěděl nic, zato rubu bylo věnováno osm stran. Kritika vycházela z předpokladu, že družstva, která měla biografy provozovat, sledují jen hmotný prospěch, což bylo odvozeno z jejich účelu daného literou zákona. Tyto instituce měly jen „podporovat výdělek nebo hospodářství svých členů“. Z toho bylo pak odvozeno, že veškeré korporace tělovýchovné, charitativní a jiné nemají „žádný vztah ke státu“. „Ve vztahu ke státu v důsledku ustanovení o koncesi a dovozu, dle spolkového zákona“ byly veškeré spolky prohlášeny za „pouhé soukromníky v porovnání se státem a znárodněním.“⁷⁴⁾ Neznámý autor argumentoval zněním zákonů, podle kterých odvozoval samotnou náplň činnosti organizací, svazy s celkovým počtem členů přes jeden a půl milionu byly tak prohlášeny za sdružení, chránící zájmy „jen“ svých členů. Nehledě na prapodivnou a nic neříkající formulaci „v porovnání se státem“, by podle stejného induktivního⁷⁵⁾ přístupu byla podobně komerční společnosti i ČEFIS, podle zákona navíc vůbec neexistující! Nerentabilita malých kin se dala ovšem jen těžko popřít, stejně jako jejich závislost na dobrovolné a bezplatné správě, a tak pisatel navrhoval členům jednot, aby z titulu „služby lidu“ věnovali svou práci kinům zdarma. Půl strany poté, co je označil za členy výdělečných spolků!

Na podporu takového požadavku komentář říkal, že film byl zestátněn proto, aby „sám sebou, svou vlastní podstatou sloužil lidu. A to lidu všemu“⁷⁶⁾. Navrhované zřízení několika národních podniků údajně znamenalo „přímé hospodářské zruinování“. Oddělení výroby od distribuce bylo striktně odmítnuto, jako důvod se uvádělo nutné financování domácí výroby výtěžky z promítání cizích titulů. (To však návrh zákona nerušil, instituce jediné státní půjčovny měla zůstat zachována – námitka byla proto bezpředmětná.)

72) Dá se zde pozorovat, kromě utilitárního použití výrazů resp. jejich širších vazeb, i pomalý nástup nového výraziva, newspeaku, používaného ve veřejných projevech. Příkladně: „vylikvidovat“ (problém, např. Němců, president Beneš), „vícepráce“ (přesčasová práce, V. Kopecký).

73) *Znárodněný film a pokusy o jeho „odnárodnění“*. Čs. filmové nakladatelství, Praha 1947.

74) Tamtéž, s. 37.

75) Což se dá pokládat za nesmyslné kladení rovnítka mezi zákon, vymezující jen statut spolků a náplň jejich činnosti.

76) *Znárodněný film...*, s. 39.

Nutnost státní správy kin odůvodňoval autor textu, v dalším oddíle nadepsaném Minulost kin dříve sokolských⁷⁷⁾, tím, že ze 732 sokolských kin bylo údajně pasivních jen 74, zrušeno bylo 10 a ostatní převáděna na 16mm formát. Průměrná režie dosahovala 20 % při 7 % nájemného. Z čísel samotných tedy vyplývá, že provoz téměř poloviny všech kin širokého formátu byl pro státní správu nerentabilní – jen na mzdách bylo vyplaceno 30 – 35 milionů korun.

K protestu proti novelizaci dekretu se v brožuře připojily také odborné svazy: podniková rada ČEFISu psala o aktu, který jde „proti duchu naší národní a sociální revoluce a proti pokroku, jehož obhájcem je ROH“, o „ohrožení sociálního míru a pokojného vývoje nejen ve filmu, ale i v celém státě“, a opět se opakoval požadavek, aby návrh nejen byl zamítnut, ale vůbec se ve sněmovně neprojednával. Šlo prý o zneužití Sokola pro zájmy soukromníků (evidentní nesmysl, mělo-li ministerstvo právo nejvyššího arbitra). Jako celek protestoval i 22. svaz ROH, tj. zaměstnanci umělecké a kulturní služby.⁷⁸⁾

Správa kin nelenila a rozeslala padesátistránkovou brožuru všem biografům, tak zatvrzele trvajícím na svém odporu (mohli bychom říci na dodržení zákonného postupu). Sokolové se nařčením bránili, zvláště obviňování ze zjištnosti, zájmů protilidových a dokonce protistátních. Jednota Sokolská v Počátkách dokonce knihu projednala ve výboru a správě kin ji vrátila „protože se neztotožňuje zejména s textem na str. 11“. Stěžovala si současně, že rozsah provozu kina se má řídit stavem roku 1938, tedy hrát se má třikrát týdně, ve skutečnosti je ale kino v provozu šestkrát atd.⁷⁹⁾ Takový projev však byl ojedinělý a neměl žádnou publicitu. Na druhé straně se k odporu vůči návrhu připojil i odborný tisk. Jaroslav Brož psal ve Filmových novinách o zestátnění jako o „základním předpokladu hospodářského i kulturního rozvoje“.⁸⁰⁾ To je nyní ohroženo návrhem zákona (předpokládalo se snad jeho schválení?), přičemž „prosperitu zajišťuje jen jednotný nedílný národní podnik“. Protestovali i zaměstnanci ateliérů, citovali presidenta Beneše: „[Film] musí tvořit nedílný celek a je proto nutno jej jednotně organizovat, řídit a spravovat.“ Sokolská akce byla označena za „útok na košický [vládní] program“, vlada vyzývána, aby nepřipustila jednání „o tom, co je zpátečnické a protinárodní“.⁸¹⁾

Plenární schůze ÚRO 16. října vydala prohlášení, ve kterém hrozila „využitím všech prostředků, které má ROH po ruce k obraně postátněného filmu jako nedílného celku“.⁸²⁾

Další rezoluci vydala i podniková rada zpravodajského filmu – trvala na dekretu.⁸³⁾ Jiný hlas vytýkal Sokolu překvapivě i nedemokratičnost – když chtějí vrátit kina jen do rukou jednot – a odvolával se na jejich morální zásady, úctu k ideálům a lojalitu k státu.⁸⁴⁾

Návrh zákona byl mezitím 30. října schválen iniciativním výborem Národního shromáždění a přikázán výborům legislativnímu, rozpočtovému, brannostnímu a informačnímu k dalšímu projednání.

77) Tamtéž, s. 44.

78) Tamtéž, s. 49.

79) Přetisk dopisu: *Správě státních kin*. „Sokolský věstník“ 45, 1947, č. 42 (28. 10.), s. 614.

80) Jaroslav Brož, *O smyslu znárodnění diskutovat nebudeme!* „Filmové noviny“ 1, 1947, č. 39 (27. 9.), s. 1.

81) *Zaměstnanci ateliérů pro nedílné filmové podnikání*. „Filmové noviny“ 1, 1947, č. 39 (27. 9.), s. 4.

82) Tamtéž.

83) *Dekrety presidenta republiky platí!* „Filmové noviny“ 1, 1947, č. 41 (11. 9.), s. 4.

84) Václav Kaiser, *Ni zisk-ni slávu*. Tamtéž.

Dne 6. 11. 1947 proslovl Václav Kopecký v informačním výboru obsáhlé expozé, které celou záležitost shrnulo, objasnilo stanovisko ministerstva jako vedoucího orgánu a definitivně udalo i směr stranické politiky KSČ v tomto směru.⁸⁵⁾ (Celý text ministerova vystoupení na parlamentní půdě je předmětem následující edice.) Jak se dalo očekávat, ministr nejenže z nekompromisního postoje neustoupil, ale snažil se celou kauzu podat jako výpad proti bohubilé práci svého úřadu a vyslovil i několik skrytých výhrůžek na adresu ČOS. Zatímco patrně jediní, kteří měli možnost něco změnit, poslanci nekomunistických stran v Národním shromáždění se rozhodli jen k verbálním výpadům proti ministerstvu informací, Kopeckého expozé bylo opět promptně vydáno tiskem a rozšiřováno ministerskými a filmovými orgány.

Když přišlo další projednávání rozpočtu, tentokrát na rok 1948, poslanec Lesák se nechal slyšet, že ministerstvo informací nepovažují lidovečtí poslanci za nezbytné a že by jeho funkce mohlo převzít ministerstvo školství a předsednictvo vlády. Existuje-li už, požadoval od něj, aby sloužilo „nejen jedině složce národa a jedné politické ideologii“. Kritizoval zejména personální politiku: „[...] a jsou to zejména staří osvědčení pracovníci a filmoví odborníci, kteří stále žijí v neklidu a nejistotě, neboť vidí, že nejsou hodnoceni podle svých odborných zkušeností a vědomostí, nýbrž především podle politické legitimace.“⁸⁶⁾ Je pravda, že si kromě KSČ stěžovaly všechny strany na persekuci svých příslušníků. Dělo se tak v ovzduší, kde téměř každý byl členem některé strany, a spory se s postupujícím časem skutečně řešily na úrovni stran. Lesák požadoval odstranění ředitelství ČEFISu a ustavení filmové rady, ve které by zasedli zástupci všech politických stran.

Na požadavek zrušení ministerstva se ozval komunistický poslanec Jura Sosnar. Obvinil kritiky ze zaujatosti, nepřátelského postoje k umělcům, napadl ministerstvo školství a spravedlnosti a dotkl se i postoje příslušníků jiných stran, kteří „jdou tak daleko, že jsou u vytržení nad slabomyslnými výtvoři západního filmu, ať se jmenuje *Modelka*, *Gilda* nebo *Bellita*, a nevidí a bagatelizují *Sirénu*, která dostala sedm mezinárodních cen, která dostala světovou cenu v Benátkách, nevidí úspěchy našeho filmu jenom proto, že jsou v něm komunisté a že ti komunisté to dělají dobře“. Vyslovil podezření, že vše je plánováno: články o deficitním hospodaření, lidé kteří sabotují filmovou výrobu, záměrně překračují rozpočty filmů, aby pak poslanci mohli interpelovat ministra informací. „Myslím že je tu podezření ze spojitých nádob; na jedné straně se překračují [rozpočty] a na druhé se z toho dělá velký kravál.“ O návrhu prohlásil, že mluví „jen o otázce výdělečného podniku“, jednotlivci prý chtějí zneužít sokolského bratrství. Opakoval ministerova slova o „jablku sváru“ právě v době před sletem a obvinil celou akci z krytí soukromých zájmů. Tirádu zakončil slovy, která jako by předznamenávala příští argumentaci: „Ti nenávistní kritikové, kteří nic českého už dnes neuznávají, kteří ve své nenávisti jdou i proti vlastnímu národu a kteří z příkazu zahraniční reakce a z příkazu zahraničních paličů války bojují nejen proti komunistům, nýbrž proti celé řadě kulturních a jiných pracovníků tohoto státu, by se měli smířit s tím, že na těchto věcech a tomto vývoji se nedá nic změnit.“⁸⁷⁾

85) Archiv PSP ČR, *Exposé ministra informací V. K. v informačním výboru ÚNS 6. listopadu 1947*, 14. schůze výboru; reference též „Filmové noviny“ 1, 1947, č. 46 (15. 11.), s. 4 – 6.

86) ÚNS, 86. schůze, 12. 12. 1947, poslanec Lesák.

87) ÚNS, 87. schůze, 16. 12. 1947, poslanec Sosnar.

Lesák se hájil. Bránil režiséra Františka Čápa, že sice jeden jeho film stál přes jedenáct milionů, ale připomínal také MUŽE BEZ KŘÍDEL, kteří byli oceněni i v Sovětském svazu. „Bylo by zajímavé slyšet z úst pana kolegy Sosnara, kteří to byli režiséři, kteří vyrobili [...] řadu filmů nikoliv za 11 a půl milionu Kčs, ale za 14, 16, až 21 milionů, na nichž se prodělalo daleko více, než na tomto jediném výrobku národně socialistického režiséra, přičemž druhý národní socialista vyrábí filmy hluboko pod průměrem 7 a půl milionu korun, vypočteným na jeden hraný celovečerní film, a přičemž na jeho výrobcích vydělává čs. filmové podnikání velké částky.“⁸⁸⁾

Na Sosnarův proslov reagoval i poslanec Dr. František Bláha (nár. socialista). Jako místopředseda ČOS se ohrazoval proti tvrzení, že vůdcové Sokola jsou v rozporu se sokolskou organizací a členstvem, kterému prý navíc nerozumějí. Odmítl, že by dělali nějakou jinou, stranickou politiku. Odkazoval všechny, kdo mluvili o rozdělení sokolstva na valný sjezd, na kterém „800 delegátů více než milionu sokolských příslušníků, bez rozdílu politického vyznání (!), včetně našich bratří a sester, členů komunistické strany, se v této otázce manifestačně postavilo za náš požadavek“.⁸⁹⁾ Diskriminaci mezi sokoly označil za nebezpečnou, dokazoval, jak činovníci si musí „své ostruhy vysloužit od píky“ cílevědomou a dlouholetou činností. Dělení organizace předvedl jako věc škodlivou, která oslabuje i politické strany. A vytáhl vůči komunistickému poslanci vysoký trumf (nebo si to alespoň myslel): „Pan poslanec se patrně zapomněl informovat o tom, jaký docela odlišný názor má na tyto a sokolské otázky vůbec ministerský předseda, bratr Klement Gottwald, u něhož jsme právě včera byli [tj. 15. prosince] a taky s ním rozprávěli o otázce sokolských biografů.“⁹⁰⁾

Návrh zákona se nedá prý považovat za „průlom do znárodnování“ protože „tam jde pouze o distribuci, tak jako v družstvech, konsumech, hokynářstvích, obchodech, v kterýchkoliv jiných podnicích, u nichž nikoho nenapadá, aby je chtěl zestátnovat a znárodnovat“. Bezděky se tak dotkl jednoho z tragických momentů celé diskuse – sokolové vycházeli z předpokladu, že komunističtí zástupci budou konat to, co proklamují. A KSČ se v té době tvářila, že k dalšímu znárodnování nedojde, že strana podporuje drobné živnostníky atd.

Naivně (z dnešního pohledu) argumentoval, že přece „dobročinná kina jsou typickým a nejkrásnějším projevem socialistického, veřejně užitečného družstevnictví“. Snahu po kompletním znárodnění vysvětloval jako „pochopitelný zájem“ podnikové rady znárodněného filmu, poněvadž „z dříve nezištné práce [...] má dnes slušný počet lidí docela pěknou existenci“.⁹¹⁾

K podpoře návrhu se přihlásil na konec rozpravy za Demokratickou stranu poslanec Daxner. Odhadl patrně přesně jednání ministerstva, když řekl, že nevidí žádné kroky ministerstva směřující k vyřešení problému zestátnění. Nabídku na finanční zálohu, kterou se ministerstvo tolik ohánělo, označil za výsledek energického a silného postoje ČOS,

88) Tamtéž, poslanec Lesák.

89) Tamtéž, poslanec Bláha, viz též *Sněmovna projednává otázku biografů*. „Sokolský věstník“ 45, 1947, č. 50 (30. 12.), s. 742n.

90) ÚNS, 87. schůze, 16. 12. 1947, poslanec Bláha.

91) Tamtéž.

a dokazoval, že menším organizacím nebylo nabídnuto nic. Na straně ministerstva spatřoval neochotu cokoliv řešit, což dokládá stále ještě nevydanými náhradovými směrnici.⁹²⁾

O návrhu zákona se mělo mluvit na dalších schůzích, nebyl tedy zcela potlačen, jak si přál ministr informací. Na pořad jednání vlády se ale nedostal, a únorová krize překryla všechny „podružné“ věci záležitostmi vážnějšími.

Zbývá se ptát, co vlastně bylo podstatou sporu o provozování biografů. Viděli jsme, že z ekonomického hlediska by stát na spravování kin organizacemi získal, a s ním i filmová výroba. Přesto právě filmoví pracovníci požadovali striktně vlastnictví kin a jejich spojení s výrobou v jeden celek. I zde se argumentovalo stránkou finanční. Příznějme, z obou stran někdy zaznívaly cifry více než neopodstatněné. Takovým přístupem proslul zejména ministr Kopecký, mluvící často o „stamilionech zisků soukromníků“, „zlatých dolech pro kapitalisty“ a podobně. Na straně druhé i opoziční strana často evidentně přeháněla a snažila se z maličností vytlouci, co se dalo.⁹³⁾ Racionálním, avšak příznačně jen velmi málo uplatňovaným argumentem byl zájem státu na kulturní úrovni uváděných filmových děl. Z řad kulturních pracovníků se ozývaly hlasy po výchově lidu, přičemž se upozorňovalo na to, že vzdělávání narazí na jistý odpor, myšlení, že „bolí“, a k prosazení vyšší úrovně je proto nutné vlastnit i poslední články filmové distribuce.

Návrh zákona ale ve své definitivní podobě eliminoval možnost existence půjčovny jiné než státní. Argument ohrožení kulturních zájmů státu se tak jeví jako zástupný. Co bylo tedy motivem jednání?

Na straně sokolů a dalších organizací je věc jasná: byla jim zabavena kina, majetek, který pracně nashromáždili a který jim sloužil k samofinancování jednot. Zdá se, že daleko více jim ale vadil přístup správy kin – co nejvíce představení kvůli rentabilitě a mnohde povýšenecký způsob jednání zástupců státu. Právě toho státu, jež sokolové ctili jako nejvyšší autoritu.

Ne tak jasné jsou motivy ministerstva a jeho úředníků a také odborných zaměstnanců. U filmařů samých převládá názor, že k pozvednutí úrovně domácího filmu jsou nutné zpětné investice všech peněz, vybraných v kinech. Ještě po dvaceti letech (v anketě Filmu a doby 1965) pokládali všichni dotázaní za chybu, když byla kina v roce 1954 rozdělována do majetku a správy organizací, i přes to, že se tak dělo z čistě ekonomických důvodů.⁹⁴⁾

92) Tamtéž.

93) Poslanec Lesák ve Svobodném slově mluvil o miliardách deficitu, Charvát v Lidové demokracii o stamilionech, články měly titulky jako: Teror na Barrandově, Ve filmu to praští, Filmové gestapo, Katastrofální schodky, Dejte film pod kuratelu, Nikola Šuhaj defraudant atd.

94) Čs. film měl podle rozpočtu hradit v roce 1954 všechny své výdaje a navíc odvést státní pokladně 15 mil. 65 tisíc korun. Proto byla provedena reorganizace, v prvním čtvrtletí bylo 800 – 1000 kin předáno do rukou dobrovolných organizací (v menších místech), Osvětovým besedám, skupinám ROH a konečně Sokolu. Kina byla dána do majetku těchto sdružení, vlastní náklady čs. filmu tak poklesly o udávaných 16 mil. ročně. Projektoři přitom zůstávaly majetkem ČSF. V důsledku místních správ se předpokládala i vyšší návštěvnost.

V oblasti výroby byly zřízeny tři samostatné „chozrasčotní“ jednotky – výroba, distribuce a filmový průmysl, řízené centrálně Hlavní správou ministerstva kultury. Filmová výroba byla tak odpojována od distribuce, přičemž vše se dělo na základě vládního nařízení z 15. 9. 1953.

Viz Archiv PSP ČR, Národní shromáždění I., Výbor kulturní, 4. 2. 1954.

Ministr Kopecký na otázku kin zprvu neměl vyhraněný názor. Těsně po revoluci dokonce hájil systém vlastnictví kin organizacemi a politickými stranami (tento model byl uplatněn např. v Maďarsku). Pak ho filmaři přesvědčili o nutnosti centralizace, avšak při jednáních o podobě dekretu právě on navrhl kompromis mezi státním a soukromým vlastnictvím kin a formou správy Národními výbory. V letech následujících hájil koncepci celkové centralizace a od roku 1954 ministerstvo biografy opět decentralizovalo.

Mělo tedy ministerstvo informací nějakou koncepci, cíl v oblasti kin? Nepochybně ano, ministr v podstatě realizoval kulturní politiku své strany – KSČ. A v otázce správné se shodoval záměr stranický s požadavky filmařů. Komunistům šlo především o vliv na kinematografii jako médium, umělecký prostředek, který musí stát v linii stranické kulturní politiky. Cestu, jakou se tak stane, bylo možno vždy přizpůsobovat konkrétní situaci. Jestliže politické jednání vyžadovalo taktický ústupek, byl učiněn. Když přišel vhod postoj nekompromisní – ministr neustoupil ani o milimetr, byť by šlo o sebevíce oprávněné nároky.

Jinými slovy: jestliže umělcům šlo o vytvoření samosprávy a ekonomickou soběstačnost, zájmem ministerstva bylo ovládnutí filmu jako prostředku kulturního (a jistě i politického) působení na celý národ. Jestliže chtěli komunisté vybudovat novou kulturu, film v ní nemohl scházet. Obor byl postupně centralizován, do filmové správy byli dosazeni lidé, prosazující vůli ministerstva (a přeneseně pak komunistické strany). V době před únorem šlo pochopitelně také o boj mezi stranami. Nekomunističtí politici si záhy uvědomili sílu prostředku, kterého se komunisté chopili, a snažili se posílit svůj vliv v něm. Šlo to však těžko, byli vázání společným programem Národní fronty, který v podstatě určovali komunisté a který jim nedával mnoho možností, jak se odlišit. Až na výjimky neměli také přímý přístup do odborných kruhů, ministr Kopecký se bránil jakýmkoliv zásahům do své kompetence. V podstatě jedinou organizovanou skupinou občanů, kteří protestovali proti postupu ministerstva informací přímo, se tak stali sokolové.

Spor se Čs. sokolskou obcí nebyl jen střetem o materiální podstatu kinematografie, ale sporem hlubším. Sokolové, orelské jednoty a dělnické spolky představovaly struktury, zakládající předválečný republikánský model nejen státní, ale i kulturní. Tedy spolky, vznikající na společném zájmu a myšlence, na základě svobody sdružování a pluralitě názorů jako něčeho samozřejmého. Zvláště sokolové pak představovali sdružení, rozvíjející nejen kulturu těla, ale i ducha. A zde je pravděpodobně možné nalézt důvod, proč byli od počátku, přes všechny zastírací manévry, považováni za opoziční sílu vůči nastupujícímu režimu. Z podobného důvodu, z jakého byli sokolští činovníci zavíráni již za protektorátu – představovali organizovanou, vpravdě národní sílu, vzpírající se ovládnutí, s jasným morálním základem, založeným na práci a svobodné volbě. Jejich činnost představovala navíc snahy, vedené ideou postupného vzdělávání lidu, osvětou prováděnou nejen provozem biografů, ale také ochotnickými divadly, přednáškami a jinými kulturními akcemi. Hnutí bylo založeno na osobní iniciativě, uplatněné v rámci a pro dobro celku. „Jedinec nic a celek vše“, nikoliv však v tom smyslu, že jedinec sám by byl nikým.

Jaký byl postoj komunistů k osvětě, vyjádřil jasně Ivan Olbracht: „Heslo ‚osvětou k svobodě‘ bylo u nás dobře známo a často se ho i používalo. Ale my jsme k němu nikdy důvěru neměli, viděli jsme v něm marný pokus stavět dům od střechy, v nejlepší případnosti

uzounké východisko z nouze, jímž sice tu a tam mohou projít jednotlivci, ale které má pro široké lidové vrstvy cenu velmi malou.“⁹⁵⁾

Sokol a podobné organizace, nemluvě již o katolickém Orlu nebo Charitě, představovaly pro nastupující komunistickou ideologii jasného protivníka, spolu s původními socialistickými hnutími, vzápětí označenými za „sociálfašisty“.

Spory mezi jednotami a státní institucí, ovládanou jedinou politickou stranou, lze z tohoto hlediska chápat jako útok na spolkovou podstatu národního života a kultury vůbec. Střet se tak posouvá z oblasti kulturní do oblasti politické, kde měli komunisté rozhodující slovo. Při úvaze o motivech jednání lidí v tehdejší situaci nelze podceňovat ani nesporný morální kredit, jaký měla komunistická strana po vítězné válce, a to, že podobnou autoritu měla i sokolská organizace. Jak sokolové, tak komunisté měli pověst bojovníků za národní svobodu, plynoucí z jejich perzekuce za války a organizovaného odboje proti okupantům. K rozpornosti situace ovšem přispělo to, že jen málokterý člen komunistické strany nebyl sokolem. Střet zájmů byl tak velmi komplikovaný – ministr mohl argumentovat tím, že on je přece také sokol, za Gottwaldem se delegace vypravila jako za „bratrem“.

Celou historii můžeme nahlížet také jako spor o označení, o pojmy. Pro sokoly měly výrazy jako „lid“ a „stát“ své jasné naplnění. Lid byli členové Sokola, stát představoval jeho nejvyšší instituci a autoritu. A najednou bylo státními úředníky argumentováno proti Sokolu zájmy lidu! Stát si zvykli sokolové spojovat s jeho úředníky, a ti teď stáli proti nim. Vysvětlením by mohlo být, že nastupující moc postupně vyprazdňovala zavedené pojmy, zmocňovala se jejich obsahu a ten pak proměňovala ke své potřebě. Vůlí lidu, elementárním pobouřením se mohl ministr Kopecký ohánět proto, poněvadž to byl již jen vyprázdňovaný pojem, nástroj rétoriky a politického boje. Což pro mnohé, spoléhající na literu zákona a na to, co komunisté prohlašují, muselo být silně matoucí. Zákon stál na straně jednot, úředníci státu, který by ho měl představovat, však postupovali svévolně.

Sokolové zkrátka nechápali, nebo si nechtěli připustit, že stojí v cestě nové, komunistické kulturní politice, která se stávala politikou státní. A která nadále žádné nezávislé organizace nemohla potřebovat.

Šimon Eismann (1972)

Vystudoval filosofickou fakultu UK (obor filmová věda). Pracuje ve Státním ústavu památkové péče v Praze. V současnosti se zabývá českou kinematografií a vztahy mezi kulturní politikou a filmem čtyřicátých a padesátých let.

(Adresa: Na Hřebenech II/17, Praha 4 – Podolí, 147 00, též: eismann@volny.cz)

Citované filmy:

Modelka (Cover Girl; Charles Vidor, 1944), *Gilda* (Charles Vidor, 1946), *Belita tančí* (Belita dances; Frank Woodruff, 1943), *Siréna* (Karel Steklý, 1947).

95) ÚNS, 6. schůze, 11. 7. 1946, poslanec Olbracht.

SUMMARY

THE STORY OF ASSOCIATIONS' CINEMAS IN THE POST-WAR CZECHOSLOVAKIA

Šimon Eismann

While justified publicity has been given after 1989 to the political and social transformations of the second half of the forties, the actual cultural development in that period has remained somewhat on the outskirts of expert interest.

The example of society cinemas – i.e. cinemas owned by various societies and corporations – is like a drop of water reflecting the process of nationalisation in a specific form; the steps taken by the state – or rather its representatives – towards owners of cinemas, the manner in which state structures were interlinked with political party interests, the role played especially in the economic transformation by the so-called creative workers and by artists.

During the existence of the first Czechoslovak Republic cinema operations were based on a licensing system. Licenses were granted by the state to individual persons; most authorisations to run cinemas were however in the hands of various charities and social organisations. Most of the cinemas were owned by physical culture organisations – Sokol, Workers Physical Culture Societies (Dělnické tělocvičné jednoty), Orel, and organisations like Charita, The Czechoslovak Red Cross, and others; altogether about eight hundred cinemas of various sizes were involved. The actual operations were based on the voluntary work of society members, the proceedings were used to finance the administration of the societies and cultural activities (amateur theatre, „educational unions“, and also the development of sports grounds). An important circumstance was the fact that an overwhelming majority of the cinemas could not function on a purely commercial basis (paid staff, advertising, etc.) and was economically dependant on volunteers and their work for the societies.

At the time of the Protectorate all cinemas were associated under one administration, the „Vermögensamt“, and physical culture societies and other societies were abolished. The May revolution of 1945 and the liberation of the country opened the possibility of a radical change in the attitude of the state to cinematography. The earlier „liberalistic“ model was abandoned, only the state – or more accurately the monopolistic company which it had founded – had the right to exercise any kind of production or distribution activities. Nationalisation was quite smooth as far as production, i.e. studios, laboratories, etc., was concerned because Czech film production had been centralised already under the Protectorate. The situation in the cinemas was different. State cinematography projects, drafted in detail at the time of the Occupation, counted on the rigid inclusion of cinemas into one economic structure. Proceeds from projections of foreign films were to be diverted into the funding of domestic films. The factual monopoly of the Czechoslovak state was confirmed by Decree No. 50 of August 1945, but it applied only to activities relating to film creation. The nationalisation of assets, technical equipment, cinemas and owned buildings thus collided with inadequate legal provision, since the Decree was designed as a transient measure until the adoption of the Film Act.

Total supervision over film production fell under the powers of the Ministry of Information headed by the communist politician Václav Kopecký. After the liberation the cinemas were returned to their original owners, but only the Czechoslovak Film Company (Československá filmová společnost) was authorised to operate, distribute and manage. The societies were thus forced to lease their cinemas to the state monopoly. Since most of the halls served also as gymnasiums or multi-purpose facilities, conflicts occurred. The state administration of cinemas was interested in daily (whenever possible) film screenings, imposing at the same time very low rent rates on the owners and ignoring their demand for coordination of events. So a paradox situation arose when two independently managed entities operated within the same premises – the cinema with its centralised administration and the original owner – society or club – who however had no influence over what actually happened on the premises. In such circumstances, when there were no regular contracts and when the tangible property had been confiscated on the basis of monopolisation of the activities which

it was supposed to support, continuous disputes resulted between the management of the cinemas and the owners. Indeed, the state administration started installing its own chosen managers and staff in the cinemas, and the whole film department was administered by "Ministry of Information commissioners".

Since the ministry was fully in the hands of the Communist Party and its cultural policy, clashes occurred namely with the Sokol organisation owning the largest number of cinemas and oriented on traditional national and democratic values. Final legal provision continued to be deferred – on the other hand any claims proceedings were supposed to be governed by such provision. However, the makeshift arrangement played into the hands of the ministry since it gave it unlimited executive power to carry out any property or personnel changes. The claims of the societies and clubs were therefore *de iure* justified. The situation became more complicated by the fact that the cinemas had to pay their staff – this however was not economically feasible for the above-mentioned reasons. Cinemas could then be abolished for being unprofitable, or were converted to a 16 mm format.

Organised protests against the procedure of ministerial officials was initiated by Sokol. The societies delegated the Czechoslovak Sokol Community (Československá obec sokolská) to hold negotiations with the ministry on their behalf on the manner of further adjustment of cinema operations. The societies had actually lost what was often their only source of income and, moreover, cinema operations in many instances blocked their own activities. Finally, at the beginning of 1947, the final draft of the Film Act was completed by the Czechoslovak Sokol Community in co-operation with the National Socialist Party and submitted to the Parliament for deliberation. This fact evoked such indignation on the part of the ministry officials, whose own earlier draft had not been approved even by the other ministries during the commenting stage. The "Sokol" concept in fact preserved the state monopoly, but it enabled societies and charities to own cinemas. This however went against the intentions of the Minister of Information who wanted to have, unconditionally, all film matters under his sovereign control. The left-wing and professional film press launched a broad campaign against Sokol activities and as a result the draft legislation was not discussed by the plenum of the National Assembly at all. And so for a period of almost three years cinemas were in fact being expropriated without compensation. It was not until the coup of February 1948 that the road to a final regulatory solution was opened. The factual state of nationalisation was given sanction *post factum*.

Independent organisations and societies were not however merely cinema owners, i.e. the owners of the profit-making link in cinematography. Due to their ideological, conservative character, they represented in the eyes of the new communist government also a political opponent, an opponent who had to be defeated, and the best way of doing that was to rid him of his source of revenue. And this is what actually happened – the societies did not succeed in claiming their rights. After the February coup, changes occurred also within the leadership of the Sokol organisation. Independent societies lost the support of political parties (namely of the national socialists) and individual societies started being affected by personnel changes. People loyal to the new regime were appointed to the boards. Financial settlement was not achieved until the beginning of the fifties, but the execution of official changes in the property register entries extended until very late into the following decade.

It is a paradox that under the pressure of economic losses, the centralised cinemas started being returned to the administration of local authorities (National Councils), industrial plants and physical culture organisations. The latter, however, had by that time been included into the national system of united physical culture, and the original Sokol or Orel ideals were suppressed to give way to the Soviet model.

Translated by Naďa Abdallaová

Rozhovor

FILM A HISTORICKÁ VĚDA

Rozhovor se Stephanem Doleželem

Stephan Doležel (nar. 1936) studoval historii a germanistiku v Mnichově, Basileji a Bonnu, v letech 1967 – 1979 pak působil na universitě v Marburgu nejprve jako vědecký asistent a později jako docent historických věd. Poté začal pracovat v Institutu für den Wissenschaftlichen Film (IWF) v Göttingen, kde vedl od roku 1983 oddělení duchovních a sociálních věd. Od svého působení na universitě v Marburgu se v rámci své pedagogické a vědecké činnosti věnuje moderním dějinám střední Evropy a také filmu jako historickému pramenu. Filmovou problematikou se pak hlouběji zabýval také jako člen International Association for Media and History (IAMHIST). V IWF se jako historik podílel na zpracování edic filmových materiálů k německým filmovým týdeníkům a propagandistickým filmům nacistické éry i období po roce 1945 a jako vědecký redaktor a režisér na natáčení dokumentárních filmů k dějinám vědy a kinematografie (např. *Das Münchener Abkommen 1938. Eine Podiumsdiskussion unter der Leitung von Prof. Dr. Ferdinand Seibt*. München 1988; *Der DEFA-Regisseur Prof. Dr. Kurt Maetzig über politische Aspekte seines Filmschaffens*. Wildkuhl 1995).

Dále je autorem řady studií k problematice nacistické filmové propagandy a německého filmového zpravodajství (např. *NS-Filmpropaganda zu Beginn der NS-Ostexpansion: „Schicksalwende“ und „Der ewige Jude“*. München – Wien 1983; *WELT IM FILM 1945 and the Re-education of Occupied Germany*. In: S. Doležel – K. R. M. Short /Ed./, *Hitler's Fall: The Newsreel Witness*. London – New York – Sydney 1988; s M. Loiperdingerem, *Hitler in Parteitagfilm und Wochenschau*. In: M. Loiperdinger – R. Herz – U. Pohlmann /Ed./, *Führerbilder*. München – Zürich 1995). Spolupracoval i na vzniku řady televizních pořadů věnovaných dějinám druhé světové války (např. „*Bastaniers Bilder vom Krieg*“. *Deutscher Überfall auf die Sowjetunion*, ZDF 1981; *Deutsche Wochenschau Nr. 566 vom 9. Juli 1941. Deutscher Überfall auf die Sowjetunion*. NDR III /„Vor 40 Jahren“/ 1981).

Jako člen Collegia Carolina v Mnichově a předseda Historischen Kommission der Sudetenländer v Heidelbergu publikoval současně řadu odborných studií k problematice československo-německých vztahů v letech 1918 – 1945 (např. *Grundprobleme der tschechoslowakischen Innenpolitik im Spiegel der Gesandtschaftsberichte von Dr. Samuel Saenger /1919 – 1921/*. Zeitschrift für Ostforschung 23 /Festschrift für Eugen Lemberg/. Marburg 1974; *Nationalitätenprobleme im Kraftfeld der NS-Expansionspolitik: Tschechoslowakei /1918 – 1939/*. In: E. Fördran /Ed./, *Innen- und Außenpolitik unter nationalsozialistischer Bedrohung. Determination internationaler Beziehungen in historischen Fallstudien*. Opladen 1976; *Grundzüge der reichsdeutschen Tschechoslowakei-Politik 1933 – 1939 unter besonderer Berücksichtigung der Sudetendeutschen*. In: J. J. Hoensch – D. Kováč /Ed./, *Das Scheitern der Verständigung*. Essen 1994). Se svou manželkou Heidrun Doleželovou vydal také edici zpráv německého velvyslance v Praze z let 1933 – 1935 (*Deutsche Gesandtschaftsberichte aus Prag. Teil IV /1933 – 1935/*. München 1991).

* * *

Trvalo poměrně dlouho, než historikové začali využívat film k historickému výzkumu, ale Německo sehrálo v tomto procesu rozhodně progresivní úlohu. Mohl byste na úvod přiblížit, jak se u německých historiků zrodil zájem o film?

My v Německu vždycky říkáme, že jsme se k tomu dostali dosti pozdě, že např. v Americe nebo v Dánsku s tím začali dříve. Jako první asi upozornil na nový druh historického pramene ještě koncem minulého století kameraman bratří Lumièrů Polák Boleslas Matuszewski (*Une nouvelle source de l'Histoire. Création d'un dépôt de cinématographie historique*. Paris 1989). V tom byl pokrokovější než ikonografická komise Mezinárodního výboru historických věd (Comité International des Sciences Historiques), která teprve na začátku třicátých let, když uznala fotografii jako historický pramen, zřídila subkomisi pro práci s filmovými prameny. Problémy s profesionálním přístupem k fotografii ovšem trvají dodnes, jak ukazuje sporná výstava o německé Wehrmacht (viz Bogdan Musial, *Kritische Anmerkungen zur Wehrmachtsausstellung*. Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 1999, č. 4).

V samotném Německu považoval ještě v roce 1931 Siegfried H. Steinberg práci s filmem za druhořadou (*Die Internationale und die Deutsche Ikonographische Kommission*. Historische Zeitschrift 147, 1931). Po roce 1945 se o zdůraznění významu metodologického vývoje filmové analýzy pro historiky zasadil německý člen zmíněné subkomise – göttingenský medievalista Percy Ernst Schramm, u jehož asistenta Walthera Hubatsche jsem psal svou disertační práci. Hubatsch pocházel z východního Pruska a specializoval se na dějiny pruské provincie na Baltu, ale jeho druhým zájmem se stal právě film jako historický pramen (viz Walther Hubatsch, *Probleme des geschichtswissenschaftlichen Films*. Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 1954, č. 4). Od Schrammovy a Hubatschovy iniciativy v padesátých letech se může hovořit o göttingenské škole historicko-vědecké filmové analýzy, která se rozvíjela především díky spolupráci s göttingenskými profesory historie, naposledy s Manfredem Hagenem a mými předchůci v IWF, Fritzem Terveenem a Karlem Friedrichem Reimersem.

Kdy byl vlastně Institut für den Wissenschaftlichen Film založen?

To je trochu složitější. Po natočení prvního vědeckého filmu v Německu (šlo o snímky lipského botanika Wilhelma Pfeiffera z roku 1898) produkovali četní vědci individuálně filmy, o nichž se ale mohli jejich kolegové sotva něco dozvědět. Idea koordinace filmové práce ve vědě pak pochází ještě z doby Výmarské republiky, ale její realizaci zabránila hospodářská krize. Teprve v roce 1934 byla v Berlíně na základech původního Schul-film-Institutu založena Reichsstelle für den Unterrichtsfilm (později Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht /RWU/), která měla od roku 1935 i oddělení pro vysoké školy. Díky tomu, že byla založena pod ministerstvem školství a ne propagandy, přežila druhou světovou válku. Po válce byl vytvořen v západním Německu Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (FWU), který dnes sídlí v Mnichově. Jeho oddělení pro vysoké školy a vědu se osamostatnilo v roce 1953 jako Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) v Göttingen. Hlavním posláním IWF je produkce, archivování a distribuce filmů pro vědu a prakticky pro všechny vysoké školy.

ILUMINACE

Film a historická věda. Rozhovor se Stephanem Doleželem



Stephan Doležel

Foto archiv

Institut je financován spolkovou vládou i jednotlivými spolkovými zeměmi. Bohužel jeho rozpočet v poslední době utrpěl díky úsporným opatřením, ale doufám, že se jeho finanční situace zase rychlelepší.

Naznačil jste, že ve světě začali historikové film využívat dříve než v Německu. Mohl byste to konkretizovat?

Myslím, že jako jednoho z nejdůležitějších iniciátorů tohoto proudu je třeba jmenovat profesora Nielse Skiuma Nielsena z Kodaně. Byl stejně jako Schramm medievalista, což není náhoda. Oba byli totiž zvyklí díky své specializaci pracovat s ikonickými prameny. Nielsen kolem sebe shromáždil skupinu žáků, kteří začali pod jeho dohledem pracovat s filmem. Když jsme se začali v sedmdesátých letech sdružovat na mezinárodní bázi – mám na mysli Mezinárodní asociaci pro média a historii (International Association for Media and History /IAMHIST/) –, byla už dánské filmová škola metodologicky vyspělá a měla již druhou generaci teoretiků a praktiků filmové analýzy. K této generaci patřili také Karsten Fledelius a Stig Hornshøj-Møller, jenž se později postaral o edici filmu VĚČNÝ ŽID.

Zastavme se nyní na chvíli u zmíněného sdružení IAMHIST.

IAMHIST byl založen v roce 1977, ale vyvíjel se postupně, z řady přípravných mezinárodních konferencí. Jedním z jeho hlavních iniciátorů byl můj předchůdce v IWF

Karl Friedrich Reimers, nynější profesor na Hochschule für Fernsehen und Film v Mnichově. IAMHIST původně sdružoval lidi, kteří se zajímali o využívání filmu při výuce historie. Jeho pole působnosti se v průběhu let samozřejmě značně rozšířilo, takže dnes už se například nevyhýbá ani natáčení filmů. Mimo jiné to znamená, že IAMHIST má ve svých řadách i režiséry nebo žurnalisty. Základem však stále zůstává vztah filmu a historických věd, ať už v rovině vědecké nebo populární. Publikační aktivity tohoto sdružení se rodily spontánně a měly nejprve podobu sborníků z mezinárodních konferencí – každý z nás, kdo takovou konferenci uspořádal, se zkrátka postaral o vydání příspěvků z ní. Konference byly z praktických důvodů vždy kombinovány se setkáním členů IAMHIST, který se snaží takové setkání organizovat alespoň každý druhý rok.

Měly tyto konference monotematický charakter, nebo byl jejich program sestavován volně, bez tematického omezení?

Snažili jsme se je vždy nějak tematicky koncentrovat, zaměřit je třeba na určitou epochu či konkrétní problémový okruh. Já jsem například uspořádal v Göttingen dvě velké mezinárodní konference – jednu na téma „Konec druhé světové války v mezinárodní propagandě filmových týdeníků“ a na ni jsem pak navázal tématem „Počátek studené války ve filmové propagandě“. Jiným takovým tématem bylo asi před šesti lety v Berlíně téma „Metropole světa ve filmu“. Zároveň jsme ale nikdy nechtěli vylučovat kolegy, kteří se zadanému tématu zrovna nevěnovali, nicméně chtěli prezentovat výsledky své práce, takže vedle hlavního tématu byl na těchto konferencích vždy rovněž blok „any other subject“ pro příspěvky na jiná témata. Sborníků z těchto konferencí je samozřejmě celá řada. Snaha vtisknout těmto aktivitám nějaký řád pak vedla nakonec k založení časopisu *Historical Journal of Film, Radio, and Television*, který má za sebou již devatenáct ročníků.

Kdo tvoří členskou základnu IAMHISTU?

Členy jsou jednotlivci i instituce z celého světa. Počet individuálních členů se dnes pohybuje přibližně kolem sto padesáti, k tomu pak přistupuje dalších asi sto institucí; i göttingenský IWF je členem IAMHISTU. Instituce představují významný zdroj příjmů, protože jejich členský příspěvek je asi trojnásobně vyšší. Dominantní roli v IAMHISTU dnes už hrají spíše Američané, ale v prvních letech spočívala iniciativa především na evropských historících. Významnou pozici mělo, jak už jsem řekl, Dánsko, ale také Nizozemsko – konkrétně Historický ústav v Kodani a nizozemský *Stichting Film en Wetenschap*, což byla obdoba IWF v Göttingenu. K těmto třem střediskům se ještě připojily dvě nebo tři university ve Velké Británii a zejména *British Universities Film (and Video) Council* v Londýně, což bylo takové koordinační centrum pro akademické filmové práce ve Velké Británii.

IAMHIST se ovšem neuzavíral jen do sebe, ale snažil se prosadit i na širších platformách. Na světovém kongresu historiků v roce 1985 ve Stuttgartu byl dokonce zásluhou IAMHISTU vyčleněn pro téma „film a historie“ samostatný blok. Lze tuto skutečnost

vnímat i v symbolickém smyslu, že byl film jako historický pramen konečně akceptován i nejšířší historickou obcí?

O takové věci se člověk musí postarat. V čele IAMHISTU tehdy stál již zmíněný dánský historik Karsten Fledelius, který měl velmi dobré kontakty s organizátory mezinárodních kongresů historiků, a jeho zásluhou jsme ve Stuttgartu měli poprvé vlastní sekci. Já jsem právě tehdy organizoval jednu z oněch göttingenských konferencí a načasovali jsme ji tak, že její účastníci odjeli z Göttingen rovnou do Stuttgartu, částečně i s týmiž referáty. To mělo tu výhodu, že autoři příspěvků ve Stuttgartu mohli do svých referátů ještě zapracovat podněty z diskuse, kterou absolvovali u nás. Vedle této sekce jsme na stuttgartském kongresu měli ještě tzv. IAMHIST-Tag, to znamená, že jsme se mohli veřejně představit jako instituce (například přednáškami k metodologickým problémům filmové analýzy). Na všech dalších mezinárodních historických kongresech se IAMHIST prezentoval, ovšem ne vždy s vlastní sekci. To signalizuje, že i přes dnes již více než stoletou historii filmu a to, že již nikdo nezpochybňuje odborné ocenění filmu, stále zůstává problémem, kde najít dostatečný počet odborníků pro tuto speciální oblast historické vědy. Při příštím historickém kongresu v Oslo v roce 2000 se ale bude IAMHIST pravděpodobně opět plně prezentovat vlastní sekci.

Němečtí členové IAMHISTU organizovali ve spolupráci s IWF při sjezdech německých historiků hojně navštěvované filmové sekce. V Německu je pak nepřehlédnutelný zájem mladších vědců, především učitelů historie, jež ve vyšších stupních reformovaných gymnázií pracují s originálními filmovými prameny, učebnice poukazují na důležitost této práce a poskytují dokonce první metodologické pokyny k vlastní práci s historickými filmovými prameny.

Rozmach historického výzkumu filmu je samozřejmě podmíněn dostupností filmových pramenů. V České republice celkem nejsou problémy s domácími hranými filmy natočenými po roce 1930, ale dostat se k produkci němé éry stejně jako k dokumentárním a zpravodajským filmům je pro řadového historika i ve věku videa stále velmi obtížné. Jaká je v tomto směru situace v Německu?

Hrané filmy by měly být k mání v Deutsches Institut für Filmkunde ve Wiesbadenu, ať už v podobě 16mm kopie či videokazety. Týdeníky a dokumentární filmy pak v Bundesfilmarchivu, samozřejmě že ne bezplatně. Kromě toho existuje řada menších na Bundesfilmarchivu nezávislých archivů, například poválečné týdeníky vlastní dodnes aktivní produkční firma Deutsche Wochenschau GmbH z Hamburku. Tam najdete například angloamerický týdeník Welt im Film, který byl vyráběn pro americkou a britskou okupační zónu jako jeden ze tří týdeníků z prvních poválečných let. Velmi obtížné je dostupný týdeník Blick in die Welt, určený pro francouzskou zónu, který v šedesátých letech koupila jedna soukromá firma. Třetí týdeník Der Augenzeuge z východního Německa, tedy původně produkce DEFA, zase distribuje společnost Progresfilm z Berlína. Takže ani v Německu není v tomto ohledu situace zrovna jednoduchá.

Vybrané edice filmových pramenů – zpravidla s vytištěnou vědeckou analýzou nebo didaktickým úvodem, je možné získat v Německu v IWF v Göttingen nebo u naší školní

partnerské instituce, jíž je FWU v Mnichově. Využití kompaktních nebo digitálních disků, které umožňují rychlou práci s potřebnými filmovými záběry při výuce, slibuje v budoucnu ještě intenzivnější využití historických filmových pramenů. Teprve tím se vyplní optimální technické předpoklady pro široké použití filmových materiálů ve výuce. Zajisté zde ještě zůstává otázka odborné kompetence autorů odpovědných za potřebný doprovodný materiál a v neposlední řadě i otázka licencí, jež nejen v Německu ztěžuje práci s těmito materiály.

V Rakousku a Německu je možné vidět řadu kazet s dokumentárními a střihovými filmy z moderních dějin. Jsou také např. vydávány i celé řady filmových týdeníků na kazetách, nebo alespoň např. řady nacistických filmových týdeníků vztahujících se k jednotlivým propagandistickým kampaním třetí říše z období druhé světové války?

Obchod s filmovými materiály kvete také v Německu, ačkoli ne vždy s kompletními sériemi filmových týdeníků v originální délce. Zvláštní módu představují série sestavené z týdeníkových zpráv z určitého roku, které jsou myšlené jako nostalgický narozeninový dárek (ve smyslu „Takový byl rok tvého narození“). Některé série vydávají také například muzea u příležitosti různých výstav a ty se pak prodávají jako filmové prameny. Některé série filmových týdeníků jsou uváděny v televizi, jako v případě cyklu televize ZDF *Damals – Vor 40 Jahren* známého novináře Guido Knoppa. Knopp ovšem neprezentoval filmové materiály v nezměněné podobě, jak to učinila ve svém pořadu *Vor 40 Jahren* televize NDR III, nýbrž jeho série slavila úspěch u televizních diváků díky doplňování tematicky vybíraného historického filmového materiálu hranými scénami (například: barevně natočené záběry „Hitlerových“ rukou při podpisu kombinoval s černobílými záběry Hitlera u psacího stolu z filmových týdeníků). Stejným způsobem připravil s velkým štábem spolupracovníků pro ZDF i další velké série (například: *Hitler – Eine Bilanz*, 1995; *Der verdammte Krieg*, 1995; *Hitlers Helfer*, 1997 – 1998; *Hitlers Krieger*, 1999; *Unser Jahrhundert*, 1999). Videokazety s těmito pořady a – což je zvláště pozoruhodné – doprovodné publikace se v Německu s velkým úspěchem prodávaly. Tento dnes „nejúspěšnější autor literatury faktu“ v Německu (*Der Spiegel* 1999, č. 46) není ovšem u historiků především z metodologických důvodů vnímán jednoznačně. Zásluha takových produkcí je přesto nepochybná, neboť každý se může seznámit s historickým filmovým materiálem a to může jen pozitivně působit na budoucí akademickou práci s filmem.

V historické vědě došlo k tomu, že vedle tradičních politických, vojenských a případně i hospodářských dějin se začala věnovat pozornost např. i dějinám všedního dne. Tím se také rozšířila pramenná základna o další typy historických pramenů, mimo jiné o film, se kterým se učí historici zacházet.

Já bych se na to podíval ještě z jiného hlediska. Již Gustav Droysen, v minulém století zakladatel metodologie historických věd v Německu, hovořil jednak o tradičních pramenech, to znamená pramenech, které publiku sdělovaly určitá (politická, náboženská apod.) poselství, a pak o tom ostatním, tedy svědčích minulosti, již mohou podat zprávu

o minulosti bez intence, tedy náhodně. K tomu patřily také předměty denní potřeby. V době filmu to platí samozřejmě také pro odpovídající filmové záběry, které nám dovo-lují klást minulosti jiné otázky. Tak můžeme například analyzovat sovětské filmové týde-níky, jak hlásaly výstavbu socialismu. Můžeme ale také zkoumat, jak vypadali lidé, kte-ří v nich byli zachyceni, jejich tváře, oblečení, sociální prostředí, města a vesnice, ruská krajina. V Německu jsou ve spojení s nostalgickou retrospektivou raných poválečných let například oblíbené historické výstavy padesát let starých předmětů denní potřeby. Tehdejší prostředí a tyto předměty, které v něm byly prezentovány, jako třeba rádia, led-ničky, ale i módu, můžeme také poznat z filmových týdeníků nebo ze starých reklamních filmů. Ostatně nedávno slavil v Německu úspěch celovečerní stříhový film sestavený ze starých reklamních filmů. Bylo by ale možné se také například dívat, a to se už též dělá, na dějiny umění pomocí filmového týdeníku. Například v západním Německu byly v uplynulých desetiletích natočeny pro filmové týdeníky reportáže o nejnovějších tren-dech v malířství nebo v hudbě. I to je jeden z příkladů, kdy je možné odpovědět pro-střednictvím moderního historického pramene, jakým je film, na staré otázky.

Vynález fotografie a filmu byla revoluční změna – a díky ní je naše představa o tváři epo-chy, jakou je dvacáté století, daleko konkrétnější. To je přece něco zásadně nového.

Kdybych mluvil v této souvislosti o revoluci, tak bych řekl, že to revoluční a úplně nové je právě ta metodologie přístupu k pramenům. Ovšem „úplně“ není tak docela to správné slovo, protože právě medievalistická škola nám už nabídla alespoň počátek metodologic-kého přemýšlení. Já si myslím, že odpovědi historiků mohou být na jistém poli konkrét-nější, pestřejší, snad také zajímavější, ale nové prameny jsou také ve výpovědi omezené. Nedovedu si představit historickou studii řekněme k dějinám první poloviny tohoto stole-tí bez tradičních písemných pramenů. Zlobím se ale, když dostanu do rukou knihu, která se zabývá například Stalinovým životem a nevyužívá žádný filmový pramen.

Německá oblast je pro nás zajímavá i tím, že se v ní zrodila na universitní půdě v rámci institutů německého ale třeba i francouzského jazyka takzvaná filologie filmu. Ta má koře-ny v textologii a její vznik byl spojen s potřebou mít možnost film řádným způsobem ci-tovat. Filologie filmu sice film detailně analyzuje, ale velkou neznámou zůstává, s jakou filmovou kopií pracuje. Jakým způsobem se tento aspekt, nestabilita technické konzervy – filmové kopie, do níž se může kdykoliv zasáhnout, projevuje v historické práci při práci s fil-movými prameny? U nás jsou filmové týdeníky, například Aktualita z období protektorátu, částečně rozstříhané na jednotlivé šoty. Ty můžeme sestavit podle jejich původního pořadí, které známe, ale už nevíme zda nejsou například zkrácené o metr. Takže rekonstrukce jejich původního tvaru vlastně není možná. Také můžeme případně sestavit jiný filmový týdeník a vytvořit jiný obraz doby. Byla i tato otázka, otázka originality, původního tvaru, reflek-tována na půdě IAMHISTU?

I tomuto tématu se odborníci samozřejmě věnovali jak na půdě IAMHISTU, tak i napří-klad v metodologických sekcích mezinárodního sjezdu historiků. Já se domnívám, že se tyto otázky liší podle toho, jak je to s jednotlivými filmy, ale i podle toho, jaká je situace

ve filmových archivech v různých zemích. V mnoha případech, například také u mnoha německých němých filmových týdeníků, nemůžeme tento problém zcela uspokojivě řešit, neboť malé firmy, které vyráběly filmové týdeníky, svoji produkci nearchivovaly pro dalekou budoucnost, nýbrž jen pro její případné další krátkodobé použití. V tomto duchu byly také pro opětovné použití vystřiženy z týdeníků jednotlivé zprávy, jiné byl vyhozeny, písemný materiál firem se často nedochoval. Nacistický režim v Německu usiloval o koncentraci produkce filmových týdeníků a s vypuknutím druhé světové války se stal Ufa-Wochenschau (od roku 1940 Die Deutsche Wochenschau) monopolním týdeníkem Třetí říše. Materiál z těchto týdeníků se částečně dochoval a částečně můžeme tyto týdeníky zcela zrekonstruovat ze zbytků četných kopií. Přitom nám velmi pomohly cenzurní karty, díky nimž jsme znali celou délku týdeníku, délku jednotlivých zpráv i jejich pořadí, často se také zachoval i komentář. Také celovečerní nacistické propagandistické filmy se vždy nedochovaly v archivu v plné délce. Tak jsme museli například sestavit film VĚČNÝ ŽID, jehož neúplná 35mm kopie byla v Bundesarchivu, s pomocí 16mm kopie z filmového muzea v Kodani. Díky této rekonstrukci se podařilo, jak ukázalo i srovnání s kopií ze Státního filmového archivu bývalé NDR v Berlíně, skoro celý film zkompletovat (viz Stig Hornshøj-Møller, *Der ewige Jude. Quellenkritische Analyse eines antisemitischen Propagandafilm*. Göttingen 1995). Analýza VĚČNÉHO ŽIDA od dánského kolegy Hornshøj-Møllera, který mezitím bohužel zemřel, je s dvěma sty padesáti stránkami anotovaného záběrového protokolu jednou z významných prací, které IWF vydal. Uvedený příklad VĚČNÉHO ŽIDA představuje situaci, kdy máte k dispozici různé kopie a můžete až na necelých pár vteřin zrekonstruovat celý film a dokonce můžete ukázat i filiaci různých variant, tak jak se to dělá v případě klasických písemných pramenů, například když jde o středověké kroniky.

Narazili jste při porovnávání tří verzí filmu VĚČNÝ ŽID například na odlišnosti ve střihu?

Našli jsme rozdíly ve střihu a také v propagandistickém komentáři. Tak například v německé verzi byl uveden mezi Židy, kteří byli popsáni negativně, i Albert Einstein, ale ve francouzské již ne. Ve filmu jsou také scény, které ukazují „berlínské“ Židy, kteří se chovají jako „praví Berlínčané“ a ve francouzské verzi „pařížské“ Židy, kteří se chovají jako „praví obyvatelé Paříže“. Takže tam najdeme takovéto adaptace, jež jsou víceméně logické, ale současně je zajímavé také to, jak se manipulovalo s osobnostmi, které byly v konkrétním prostředí známé nebo měly větší vliv.

Vraťme se ještě k problému interpretace hraného a dokumentárního filmu. Hraný film totiž na rozdíl od dokumentu vnáší do problematiky filmu jako historického pramene něco navíc a tím je fikce reality, která je sice zábavná, ale současně klade vyšší nároky na metodologické zpracování. Zdá se vám, že převažuje u historiků spíše zájem o dokumentární, nebo o hraný film – a jak se to odráží v německé poválečné filmové historiografii s přihlédnutím k problému nacistické filmové propagandy?

Víme, jak se Karel Veliký snažil o svou inscenaci v Cáchách. Jedním z důvodů, proč se IWF v Göttingen staral hlavně o filmové týdeníky vycházel z otázky Percyho Ernsta Schramma, který se ptal, jaká pak byla inscenace Adolfa Hitlera ve filmu? Otázka

filmové propagandy v Německu v Hitlerově éře pak byla v německém prostředí spojena bezprostředně po válce s otázkou, jak a proč se podařilo Goebbelsovu ministerstvu propagandy „přesvědčit“ německé obyvatelstvo. K tomu se pak pomalu přidalo i zkoumání hraného filmu. Otázky spojené s hraným filmem ale nejsou v této souvislosti zajímavé pouze z vědeckého hlediska, ale také z hlediska úspěchu hraných filmů třetí říše u německého poválečného publika. Tyto filmy nebyly z technického ani zábavného hlediska zcela špatné, jenomže když začala německá televize promítat sérii víceméně „nevinných“ hraných filmů, nejenom historici začali ukazovat, že tyto filmy zas tak nevinné nejsou. Z metodologického hlediska je pak zajímavé, že takovéto otázky kladli dříve germanisté. To asi proto, že hraný film je literaturou v podobném smyslu jako román. Z doby, kdy jsem byl docentem na universitě v Marburku, si vzpomínám na dobrou spolupráci s tamějšími germanisty. Ostatně interpretace hraných filmů také víceméně spočívá na kooperaci germanistů a historiků. Historik se musí zabývat nejen dokumentárním filmem a filmovými týdeníky, ale také hraným filmem, v optimálním případě dokonce celkem složeným z týdeníku, kulturního filmu a filmu hraného tak, jak byly uvedeny při premiéře. Analýza hraných filmů ale není bohužel z finančních důvodů součástí práce IWF. Zato existuje na německých vysokých školách více „škol“ historické filmové interpretace, jako např. v Historickém semináři Irmgarda Wilharmy na universitě v Hannoveru.

Jak pro dokumentární, tak i zpravodajský film samozřejmě platí, že všeobecně nevyvolává takový zájem jako hrané filmy. Stále ale zůstává řada problémů s ním spojených, které je zapotřebí studovat. Tak například u zpravodajského filmu nám schází mezinárodní komparace, myslím tím porovnání toho, jak ukazují tutéž situaci zpravodajské filmy německé, francouzské, italské apod. Já jsem se o něco podobného pokusil prostřednictvím edice francouzského filmového týdeníku Pathé Journal (viz André Combes, *Die Wochenschau und der Kriegsausbruch 1939. Das Pathé-Journal 513 vom 7. September 1939*. Göttingen 2000) a německého Ufa-Wochenschau z počátku druhé světové války. Paralelně k tomu pak byla připravena edice ruského filmového týdeníku Sojuzkinožurnál (viz Sergej Drobachenko – Manfred Hagen, *Sowjetische Filmpropaganda zur Westexpansion der UdSSR 1939 – 1940. Ausgewählte Berichte der Staatswochenschau „Sojuskinošurnal“*. Göttingen 1999), který neukazoval tažení Rudé armády do Polska, ale včlenění „bratrské země“ do sovětského systému. Kdybychom měli takových studií více, mohli bychom porovnávat nejen verbální propagandu, ale také technickou a estetickou kvalitu jednotlivých filmových týdeníků.

Filmová historiografie má svoji uměnovědnou větev, i když o ní lze hovořit možná teprve v posledních dvaceti letech, protože předtím to bylo spíše takové publicistické historizující psaní a méně analytická reflexe. Domníváte se, že v rámci filmové historiografie spolu uměnovědný a historický proud komunikují?

K tomu patří ještě třetí větev – otázka technického vývoje filmu. Já vnímám tento problém z hlediska své praxe v IWF v Göttingen. Mám pár kolegů, kteří vyučují na universitě a pracují s filmem nejen jako s historickým pramenem, ale také jako s artefaktem. A společně se také zajímáme i o osobnosti, které ovlivnily film i po estetické stránce. Tady nechci hovořit o Leni Riefenstahlové, protože o její filmové estetice napsal rozsáhlé studie

ILUMINACE

Film a historická věda. Rozhovor se Stephanem Doleželem

například Martin Loiperdinger, ale realizovali jsme například s pomocí historika umění Karla Stamma z university v Bonnu rozhovor s „vůdcovým kameramanem“ Walterem Frenzem (viz *Walter Frenz über seine Tätigkeit als Kameramann 1932 – 1945*. Göttingen 1985). Snažili jsme se analyzovat, jaké bylo jeho vzdělání, jakou techniku používal, jaké byly jeho filmové počátky, než se dostal k práci ve filmovém zpravodajství a v Hitlerově hlavním stanu. Celkově si ale myslím, že autoři, kteří se snaží spojovat ve své práci oba přístupy, netvoří velký proud.

Pane Doleže, na konci letošního roku odcházíte do důchodu. Jaké jsou vaše další plány?

Chci se v budoucnu koncentrovat na otázky, které pro mne měly vždy zvláštní význam. Jde o německo-české, resp. německo-československé vztahy v letech 1933 – 1945. Chystá se série filmových portrétů českých a německých obětí let 1939 – 1948, na níž se bude podílet IWF, Institut mezinárodních studií Fakulty sociálních věd University Karlovy a řada německých a českých historiků. Také se chci zabývat německo-českými vztahy před druhou světovou válkou a během ní, a to jak na základě publikovaných materiálů, tak pomocí historických pramenů. Spojení obou metodologických přístupů k dějinám dvacátého století bylo vždy to, o co jsem usiloval. Doufám, že se mi to při analýze vybraných problémů z doby velké krize mezi oběma národy alespoň částečně podaří.

(Praha, říjen 1999)

Připravili Ivan Klimeš a Pavel Zeman

Citované filmy:

Věčný Žid (Der ewige Jude; Fritz Hippler, 1940).

*Edice a materiály***Ministr informací Václav Kopecký na parlamentní půdě**

Na podzim 1947 se provoz biografů pod státní správou dostal do složité situace. Nejvyšší státní orgány si byly vědomy provizoria právního zakotvení zestátnovacího aktu v oblasti kinematografie, a proto vláda uložila ministru informací Václavu Kopeckému úkol připravit definitivní právní formulaci, podle které by se nadále postupovalo ve všech sporných případech, majetkových vyrovnáních (náhradách) a ustavování organizací, jež by spravovaly veškerý filmový průmysl atd. Ministerstvo informací v létě 1946 návrh postoupilo do meziministerského připomínkového řízení, leč ostatní orgány, zvláště pak ty pod vlivem nekomunistických stran, k němu vznesly tolik námitek, že byl Václavu Kopeckému vrácen k přepracování. Ministerstvo informací s prací nijak nespěchalo, politická konstelace nedávala i přes převahu KSČ v parlamentě valnou naději na schválení filmového zákona v takové podobě, v jaké by ho Václav Kopecký rád viděl, tj. totální centralizaci a přímém řízení jeho ministerským aparátem. Čekalo se proto na příznivější dobu. Neuzavřenost celého procesu znárodnění nahrávalo i samotnému ministerstvu informací, resp. jeho hlavě. Václav Kopecký měl z titulu jediného paragrafu (č. 4) dekretu presidenta republiky č. 50/1945 Sb. pravomoc autokraticky rozhodovat o čemkoli v oboru.

Na podzim 1947 se v parlamentu objevil detailně vypracovaný a zdůvodněný návrh na tzv. filmový zákon, který vznikl v rámci aktivit Československé obce sokolské.¹⁾ Projev Václava Kopeckého byl přímou reakcí na tento návrh. Pohlédněme jen v krátkosti na některé body ministra projevu a pokusme se je zařadit do dalších souvislostí.

Václav Kopecký uvedl svůj výstup jako reakci na „výmysly o strašlivých nepořádcích ve filmu“. Státní filmové vedení je prý úspěšné a vede obor přísně ekonomicky. Toto tvrzení dokládal zprávou parlamentní úsporné a kontrolní komise. Ta navštívila, spolu se členy informačního výboru, Barrandovské ateliéry (13. 8. 1947) a prováděla hospodářskou inspekci i na ministerstvu informací. Byli to ti „nejpřísnější“ na „nás komunisty“ – poslanci Vičánek (předseda komise, lidovecký zástupce) a dr. Zibrín (předseda rozpočtového výboru, národní socialista). Tedy, dovozoval ministr: „ti nejprísnejší a vůči ministerstvu informací a jeho komunistickému správci nejvíce předpoklatí a zaujatí pánové“. On že se tak nemusí obávat žádné kritiky, že spíše pověřenec pro informace by se měl obávat zveřejnění úsudku kontrolní komise. Obvinil ho „že si ve slovenském filmu hospodaří jak chce“ a že „k státnímu rozpočtu pověřenectva na rok 1948 těžko sháněl údaje o slovenském filmovém hospodárství“. V tom měl nepochybně pravdu, a hodilo se mu to i z politického hlediska, neboť mohl poukázat na neschopnost zástupce Demokratické strany majícího ve správě filmový obor na Slovensku.

Parlamentní kritiku obvinil Kopecký, že se opírá o nepravdivá fakta a její autory označil za „znalce arcíř ze staré, kapitalistické éry“, zvlášť jmenoval poslance Charváta a Lesáka. Vzápětí si ztěžoval na nevděk: „[...] má-li se uznati práce znárodněného čs. filmu, tak skutečnost, že je tu příslušno ministerstvo informací, spravované komunistou, stačí k tomu, aby byl umlčen nebo různými potměšilostmi zlehčen i ten největší a nejzáslužnější úspěch.“ Od filmů jako SIRENA si sliboval podpoření vývozu a také možnost podmiňovat dovoz povinným odběrem „našich hodnotných čs. filmů“. Za nejtíživější označil v oblasti dovozu příznačně platby za filmy americké

1) Srov. Šimon Eismann, *Osudy spolkových biografů v poválečném Československu*. „Illuminace“ 11, 1999, č. 4, s. 53 – 84.

(sovětský dovoz byl hrazen pronájmy ateliérů). Mezi příkladná díla zařadil SIRÉNU, ULOUPENOU HRANICI, JANA ROHÁČE Z DUBÉ, VARÚJ, ČAPKOVY POVÍDKY a MUŽE BEZ KŘÍDEL a jasně tak určil (snad s výjimkou Fričovy adaptace Čapka), jaké zaměření filmu bude napříště žádoucí.

Nejzávažnější pasáž expozé se týkala spolkových kin. Na této části je také jasně vidět, že projev nebyl určen jen pro parlamentní rozpravu, ale měl zásadní a programový rozměr. Kopecký odkazoval na svůj srpnový projev, vyzýval ČOS, aby zabránila „dalšímu rozvíjení akce těch některých sokolských činitelů [...] kteří od vyhlášení dekretu o znárodnění [...] zaujali politováníhodné stanovisko“. V nejlepší tradici komunistické taktiky se, zdá se, pokoušel o osvědčený způsob porážky protivníka, který bychom mohli popsat jako „rozděl a panuj“. Sokoly jako organizaci již nespojoval s opozicí vůči znárodnění přímo. Za viníky označil nejmenované vůdce, kteří Sokola a jeho autority „zneužili“.

On osobně prý projevuje snahu po „odvrácení konfliktu se sokolskými činiteli“, tj. nikoli Sokolem jako takovým! Za nepřípustné (!) označil podání iniciativního návrhu, resp. jeho podpisu poslanci z titulu „jejich funkcí a členství v Sokole“. Protestoval, že v ÚNS jsou i činovníci Sokola, kteří s podaným návrhem nesouhlasí a jsou proti němu. Nakonec označil otázku znárodnění za „jablko sváru, hozené mezi sokoly“. Popisoval, jak se proto „dělili na dva proucí“. ²⁾ A pochopitelně vyrukoval i s argumentem nejméně umělým a lživým – jestliže totiž „iniciativní návrh jako sokolové podepsali poslanci jen určitých stran, zastupujících určité sociální vrstvy, pak je tím povážlivější dělit na parlamentní půdě sokoly podle toho, zdali mají blíže nebo dále k dělnictvu, k pracujícímu lidu a podle toho, jak mají daleko napravo nebo nalevo“.

Přitom ovšem dělil a stavěl proti sobě jen on sám. Návrh byl rozeslán poslancům všech stran – komunističtí ho pochopitelně disciplinovaně odmítli. Od takové manipulace byl již jen krok k dalšímu osvědčenému argumentu: „Je-li užitečné pro prestiž Sokola jako národní organizace [vyvolávat] odpor ve velké části veřejnosti, zvláště dělnické a lidové.“

Pak přešel k přímým výhrůžkám. Naznačil možnost podání „kontrainiciativního návrhu“ poslanci „bez rozdílu stran“. Jako náhodou „z titulu jejich členství v ROH“. Odvolával se na rezoluci Ústřední rady odborů, o které samozřejmě věděl, že je pod vlivem jeho strany. A další paušalizace: „[...] tímto návrhem se zamýšlí průlom do znárodněného podnikání [...] a tím i do principu znárodnění vůbec“. „Stát se má zřící toho, co převzal jako ovoce revoluční z rukou lidu do své ochrany a co převzal, aby v jeho rukách sloužilo lidu, všemu lidu?“ ptal se sugestivně. ³⁾

Sledujme postup argumentace: opakování demagogických slovních spojení, uvedení dílčího problému jako zcela zásadního, popis neexistujícího rozporu a jeho následné využití k napadení jednoty protivníka – všechno momenty, které můžeme v komunistické politice té doby sledovat na nesčíslně případech znovu a znovu. Sokolům, kteří by s návrhem nesouhlasili byla vytvořena zadní vrátka: mohli prohlásit, že nikoli členstvo nikoli, ale jen vedoucí představitelé hájí své soukromé zájmy.

Ministr uvedl i částky, vyplacené organizacím na nájemném – 11 milionů, investiční náklady udával na 4,5, opravy místností a strojů 3,5 a režie, mzdy a platy 35 mil. Kčs. Zapomněl však dodat, že platy šly do kapes zaměstnanců, nikoli jednot. Stěžoval si na problémy s promítáním (pochopitelně, sokolové chtěli ve svých budovách také cvičit) a tvrdil, že dal již proto příkaz k rozvazování smluv o nájmu sokolských budov k provozu kin. (Žádné smlouvy však s jednotami uzavřeny nebyly!).

Litoval také, že jediným důvodem sporů je finanční argumentace (ve skutečnosti šlo o rušení provozu jednot), podtrhoval fakt, že ač směrnice pro náhradové řízení nebyly ještě vydány, byl to on, kdo nabídl Sokolu 25 milionů, a sokolský sjezd pak přijal usnesení „proti státní správě“. ⁴⁾

2) Viz následující edice, s. 108.

3) Tamtéž, s. 110.

4) Tato pasáž se objevila až v publikaci textu expozé tiskem, stejně jako popis konečné úpravy filmového oboru podle centralizační linie V. odboru ministerstva.

Takové tvrzení bylo však více než problematické – Čs. obec sokolská sice na základě plných mocí vyjednávala jménem všech jednot, majitelek biografů, ale nemohla být jejich právním zástupcem a tudíž ani proti slibu přijímat jakousi „zálohu na náhradu“. A dále: to, že směrnice „ještě“ nebyly po dvou letech vydány, svědčilo jen o jediném, a totiž že ministerská strana je účelově spojovala se schválením „své“ varianty zákona. Přičemž by tak mohla učinit i na základě samotného dekretu č. 50, jelikož právo k jejich vydání bylo delegováno na tentýž úřad ministra Kopeckého. Byla tedy učiněna milionová nabídka – přitom však sami její autoři dobře věděli, že jde o věc pro Sokoly zcela nepřijatelnou. Účel však byl splněn – velkorysá nabídka ministerstva působila nadále jako projev nejlepší vůle po dohodě.

Na další schůzi informačního výboru byli pozváni jako hosté Lubomír Linhart a Vítězslav Nezval, aby odpovídali na otázky poslanců.⁵⁾ Josef Lesák popsal personální politiku ministerstva, prosazujícího do řídicích míst komunisty, a připomněl, že po revoluci byl ministr pro rozdělení kin organizacím. Cyril Charvát opět zmiňoval nerentabilitu malých kin, dostávajících jen 7 % z čisté tržby bez investičních dávek a jednotné dávky ze vstupného, a dovozoval, že získané částky jsou nižší než před 1. 7. 1947.

Ministrovo expoze bylo opět vydáno tiskem, a to v zajímavé úpravě.⁶⁾ Přílohou brožurky formátu A5 byly dvě fotografie na křídovém papíře, ukazující Václava Kopeckého jako čtrnáctiletého chlapce v době, kdy byl členem sokolské jednoty v Kosmonosech. Což mělo patrně demonstrovat, že nejde o spor se Sokolem jako takovým, ale jen s některými jeho „nezodpovědnými“ vedoucími.

Aktivít proti návrhu se ujali i filmoví pracovníci. Koordinátorem se stala podniková rada ČEFISu, která přes Národohospodářskou a Ústřední kulturní komisi ÚRO zajistila spojení s jednotlivými poslaneckými kluby.⁷⁾ Byla sestavena delegace ze zástupců podnikové rady (Vojtěch Trapl – předseda rady, Josef Kořán, Richard Ullman, Václav Čejka a Jaroslav Menčík), ředitelství ČEFISu (Dr. Svoboda) a 22. svazu ROH (Lubomír Kraft a J. Marold), která navštívila poslanecké kluby tří největších stran – komunistické, socialistické a sociálně demokratické. Ostatní kluby delegáti pomínuli⁸⁾, i tak ale dosáhli svého cíle – žádná ze stran návrh nedokázala prosadit do jednání v plénu Národního shromáždění.

Na přelomu roku 1947 – 1948 se do meziministerského připomínkového řízení navrátil staronový centralistický návrh, spojující pod jediné vedení veškeré filmové aktivity. Politická situace se však radikálně měnila, odpor proti etatizaci postupně slábl, až únorovým převratem zanikl zcela – již k 28. dubnu 1948 vznikl Československý státní film.

Šimon Eismann

Citované filmy:

Čapkovy povídky (Martin Frič, 1947), *Jan Roháč z Dubé* (Vladimír Borský, 1947), *Muži bez křídel* (František Čáp, 1946), *Siréna* (Karel Steklý, 1947), *Uloupená hranice* (Jiří Weiss, 1947), *Varúj* (Martin Frič, 1947).

5) ÚNS, 15. schůze Informačního výboru, 25. 11. 1947.

6) Václav K o p e c k ý, *O znárodněném filmu mluví fakta*. ČSFN, Praha 1947.

7) V pozadí celé protiakce stála ovšem patrně filmová komise, fungující od osvobození při kulturním a propagačním oddělení ÚV KSČ, vedená Josefem Jonášem.

8) Viz Jiří P o k o r n ý, *Odbory a znárodněný film*. In: Filmový sborník historický 3, Praha 1992, s. 204.

Archeografický úvod

Projev ministra informací Václava Kopeckého v informačním výboru Ústavodárného národního shromáždění 6. listopadu 1947 patří k významným ukázkám propagandistické strategie komunistického vedení zestátněné kinematografie v předúnorovém období. Poprvé byl publikován hned 15. listopadu 1947 ve Filmových novinách (č. 46, s. 4 a 6) vydávaných Čs. filmovým nakladatelstvím, institucí spadající pod Čs. filmový ústav a pocházející tedy ze struktur státního filmu. Ještě koncem roku 1947 pak exposé vyšlo péčí téhož nakladatelství v samostatné brožuře nazvané *O znárodněném filmu mluví fakta...!* Byl to v pořadí třetí svazek propagandistické ediční řady ČSFN Filmové aktuality, jejíž první sešit *Myšlenkou a prací vítězí znárodněný film* obsahoval Kopeckého projev na filmovém festivalu v Mariánských Lázních 11. srpna 1947. Ve druhém sešitě se sugestivním názvem *Znárodněný film a pokusy o jeho „odnárodnění“* se pak objevil „sokolský“ návrh kinematografického zákona, ovšem s patřičně odmítavým komentářem, jak ostatně inzeruje už název brožury i reklamní anotace ČSFN z obálky třetího svazku Filmových aktualit: „K návrhu zákona, kterým se sahá na samu podstatu dekretu presidenta republiky o znárodněném filmu.“

Editovaný dokument, strojopis o 18 listech formátu A 4 popsaných po jedné straně, je uložen v Archivu Poslanecké sněmovny Parlamentu ČR, a to ve fondu Ústavodárného národního shromáždění 1946 – 1948 (informační výbor). Při editorské přípravě textu jsme vycházeli z *Pravidel pro vydávání novodobých historických pramenů* (Studie ČSAV 12, Academia, Praha 1978). Text nevyžadoval prakticky žádných zásahů kromě oprav chybné interpunkce. Dnešnímu úzu jsme přizpůsobili psaní zkratek, píšeme tedy např. *USA* (m. *U. S. A.*), *ČOS* (m. *Č. O. S.*). Ve strojopisném textu se vyskytují občasné rukopisné opravy či doplňky (většinou vynechaných písmen), které jsme převzali bez zvláštního vyznačení; v poznámce jsme pouze upozornili na rukopisnou vsuvku celého slova. V edici užíváme dvouúrovňového poznámkového aparátu: písmenné indexy odkazují ke grafické úpravě dokumentu, číslované poznámky obsahují věcné komentáře k vlastnímu dokumentu.

I. K.

*Edice a materiály***PROJEV VÁCLAVA KOPECKÉHO**

*1947, 6. listopad, Praha. – Projev Václava Kopeckého v informačním výboru Ústavodár-
ného národního shromáždění týkající se situace v zestátněné kinematografii a reagující
na zákonodárnou iniciativu nekomunistických poslanců spjatých s Čs. obcí sokolskou.*

[Exposé ministra informací Václava Kopeckého
v informačním výboru ÚNS 6. listopadu 1947]^a

V [informačním výboru]^b ÚNS za předsednictví předsedy výboru poslance [Koubka]^c přednesl dne 6. listopadu 1947 ministr informací V. [Kopecký]^d tento výklad o činnosti ministerstva informací v oblasti filmu:

Slavný výbore!

Především prosím za prominutí, že schůze výboru musila býti několikrát odkládána na naši žádost pro neočekávané zasedání vlády, na němž jsem musil býti přítomen. Věřte však, že jsem velmi povděčen tomu, že po delším mezidobí, do něhož spadaly i parlamentní prázdniny, naskýtá se mně dnes příležitost [pokračovati ve výkladu o činnost jednotlivých odborů ministerstva informací.]^e Chci dnes uvést na pořad činnost ministerstva informací v tom úseku, který byl po dlouhou dobu terčem kritických odsudků, který jest stále nejživěji sledován a který zajisté upoutává i Váš zvláštní zájem, a to naši činnost v oblasti filmu. Ke zprávě bylo by tu přehojně zajímavého materiálu. Avšak já omezím se při dnešním výkladu jen na ty [nejdůležitější a nejpalčivější filmové otázky,]^f přičemž chci zároveň tu, v informačním výboru, podati již různá vysvětlení, která by patřila do rozpravy rozpočtové, ale pro která není obvykle při projednávání rozpočtu času.

Nejprve úvodem několik všeobecných slov. Vy víte, pánové, že jsem vás vždy ujišťoval o tom, [jak nepravdivé, zkreslené a tendenční jsou všechny ty pověsti,]^g jež byly o poměrech v našem znárodněném filmu šířeny a jež nabyly mnohdy povahy přímo fantastických [výmyslů o strašlivých nepořádcích ve filmu,]^h o hříšném a nekontrolovatelném hospodaření veřejnými penězi, o nákladnosti naší státní filmové správy, o neschopnosti naší filmové výroby, o neodbornosti našich vedoucích filmových činitelů, o stranickém a osobním protekcionářství [atd., atd.]ⁱ Žádal jsem Vás, abyste mně věřili, když jsem říkal, že to vše není pravda a že se naopak poměry ve filmu vyvíjejí v plném pořádku, pozitivnosti a solidnosti a že [směřují k dobrým výsledkům,]^j na něž bude moci býti brzy hrdý nejen znárodněný čs. film, ale celý národ, celá republika.

Jsem šťasten, vážení pánové, že mohu při dnešním svém výkladu poukázati na [několik přesvědčivých důkazů o úspěšnosti našeho státního filmového vedení.]^k

Pokud jde o všeobecné poměry v našem znárodněném filmu, jsem nanejvýš vděčen za to, že se mohu odvolati na úsudek orgánu, který je pro Vás zajisté vysoce autoritativním a směrodatným orgánem, na úsudek Vámi všemi a celým Ústavodárným národním shromážděním volené [úsporné a kontrolní parlamentní komise.]^l V souvislosti s přípravou státního rozpočtu na rok 1948 přišli se na hospodářství našeho ministerstva podívati dva pánové z Ústavodárného národního shromáždění, ti nejautoritativnější svými hodnostmi a ti „nejpřísnější“ na nás, komunisty, pánové [posl. Vlčánek,]^m sám předseda parlamentní úsporné a kontrolní komise, a [posl. dr. Zibrín,]ⁿ sám předseda rozpočtového výboru Ústavodárného národního shromáždění. Jak vidno i z politické příslušnosti těchto pánů, nepřicházeli k nám [na inspekci]^o zajisté s úmyslem nějak ministerstvo informací šanovat. Naopak, bylo mně přímo pak řečeno, že [přicházeli s úmyslem pořádně si na nás posvítiti]^p, odhaliti zlořády v ministerstvu informací, o nichž se stále tolik píše a mluví, a pak nemilosrdným verdiktem ve jménu Ústavodárného národního shromáždění toto tak diffamované ministerstvo informací v hanbě veřejné konečně utopiti. Ano, bylo mně pak řečeno, že s takovýmto zámyslem k nám do ministerstva informací pánové z parlamentní úsporné a kontrolní komise přicházeli a přitom [měli namířeno hlavně na náš znárodněný film.]^q Musím říci, že pánové tu prohlíželi všechno důkladně, aby něco závadného našli. Byli zavedeni našimi filmaři všude, kam si jen přáli. [Všechno mohli viděti, všechny taje mohli prohlédnouti, o všem byli informováni do podrobností.]^r Naši lidé byli celí upocení ochotou všechno ukázati a o všem podati vysvětlivky a údaje. Ano, ti nejprísrnější a vůči ministerstvu informací a jeho komunistickému správci nejvíce předpojatí a zaujatí pánové z parlamentní úsporné a kontrolní komise měli možnost plně poznati [pravdu o činnosti ministerstva informací v oblasti filmu.]^s Přesvědčili se o ní na vlastní oči. A když se o ní přesvědčili, [musili nám vydati takové vysvědčení,]^t že si je právem můžeme dáti na štít a právem na ně můžeme býti hrdi. Škoda, že se takovéto úsudky úsporné a kontrolní parlamentní komise nezveřejňují. [My bychom se toho báti nemusili.]^u Nechci býti škodolibý a nechci mluvit o tom, zda se zveřejnění úsudku parlamentní úsporné a kontrolní komise musí obávati pan [povereník pre informácie]^v, který si autonomní svoji pravomoc vykládá tak, že si v slovenském filmu hospodaří jak chce a že k státnímu rozpočtu poverenictva informací na rok 1948 [těžko sháněl údaje o slovenském filmovém hospodářství,]^w což rozhořčilo i jeho klubovního kolegu z parlamentní úsporné a kontrolní komise.¹⁾

Odpusťte, vážení pánové, že se poněkud před Vámi chlubím úsudkem parlamentní úsporné a kontrolní komise, [avšak je to pro náš znárodněný film a pro jeho státní vedení veliké zadostiučinění]^x po všech těch pomluvách a hanách, jimiž jsme byli nespravedlivě zahrnováni. A jimiž jsme byli zahrnováni ze zlé vůle odpůrců našeho nového filmového režimu a také pro neinformovanost mnohých kritiků, již neprojevili ani dostatek zájmu pro to, aby se na poměry v našem filmu podívali. [Musilo nám býti všem líto,]^y že ani členové informačního výboru, a právě ti, kteří jsou nakloněni náš film předpojatě kritizovati, neměli zájmu na [zvláštní exkursi, která byla uspořádána do ateliérů na Barrandově a která byla zaměstnanci tak dychtivě očekávána.]^z

Myslím však, že po dobrozdání parlamentní úsporné a kontrolní komise by mohla snad již ustati ona tendenční a náš znárodněný film křivě osočující a zlehčující [parlamentní kritika, která se neopírá o pravdivá fakta]^{aa} a která mnohdy dokazuje naprostou

neinformovanost, přesto, že autoři této kritiky se pokládají za odborné znalce filmových věcí, [arciť ze staré kapitalistické éry]^{bb}, a přesto že autoři této kritiky operují dovedně i číslicemi a údaji, jichž se jim z různých pramenů dostává. A to je konkrétně [případ pánů poslanců Charvát a Lesáka,]^{cc} kteří se zřejmě specialisovali na to, že tvrdošíjně napadají náš znárodněný film a po schůzích šíří tisíckrát vyvrácené smyšlenky zvláště o hospodářství v našem filmu.²⁾ Nevím, zda to mohu očekávat, ale bylo by to poctivé, [kdyby pánové Charvát a Lesák přečetli jednou na svých schůzích to, co o hospodářství a o poměrech v našem znárodněném filmu řekli odpovědní činitelé parlamentní úsporné a kontrolní komise.]^{dd}

Myslím, že náš znárodněný film si po všem tom, co jsme na pomluvách, klevetách i zesměšňování vytrpěli, zaslouhuje uznání i na parlamentní půdě. Neboť právem [snad se mohu i zde pyšnit tím nejvýznamnějším triumfem,]^{ee} k němuž se za krátkou dobu své činnosti dopracoval náš znárodněný film v oblasti výroby a jímž bylo [slavné vítězství našeho československého filmu „Sirény“]^{ff} ve světové soutěži na nedávném Biennale v Benátkách v Itálii.

Vy víte, vážení pánové, že tento náš film „Siréna“, jehož tvůrcem jest [režisér Karel Steklý]^{gg}, k němuž hudbu složil E. F. Burian a k němuž námětem byl děj románu naší národní umělkyně, spisovatelky Marie Majerové, že tento náš film „Siréna“ obdržel v benátské světové soutěži [hlavní prvou velkou cenu, „Grande premio di Venezia“].^{hh} Ano, náš československý film „Siréna“ byl uznán za nejlepší film nynější světové filmové produkce. Je to triumf výjimečný, dokazující, [na jaké umělecké výši jest naše nová filmová tvorba]ⁱⁱ a jak se naše filmová výroba, znárodněná v revoluční době a řízená novým systémem, vedená novým duchem, vzepjala vysoko k výkonům světové úrovně, světové slávy. Ano, [k výkonům, světové slávy, jak jsem to slíbil naší vládě a panu prezidentu republiky při podpisování dekretu o znárodnění čs. filmu 11. srpna 1945.]^{jj}

Nutno dodat, že vedle první hlavní světové ceny, kterou obdržel v Benátkách náš film „Siréna“, dostali jsme další šest mezinárodních cen, [celkem tedy 7 cen.]^{kk} Dostali jsme mezinárodní cenu za hudbu k filmu, za hudbu E. F. Buriana k filmu „Siréna“; dostali jsme mezinárodní cenu za film kreslený, mezinárodní cenu za film loutkový, čestné uznání za Fričův film „Čapkovy povídky“ a čestné uznání za dokumentární film o Světovém festivalu mládeže v Praze.

[Tak bohatě se v Benátkách sypaly na hlavy našich československých filmových tvůrců vavříny.]^{ll} Je to vítězství velkolepé. Vždyť bylo vybojováno v soutěži s filmovou tvorbou sovětskou, americkou, anglickou, francouzskou, italskou atd. Je zajímavé srovnání pořadí soutěžících států co do získaných úspěchů. Na prvním místě je Československo a následují: SSSR, Francie, Itálie, Mexiko, Bulharsko, Anglie a Spojené státy. Je to vítězství, které dělá čest a slávu ve světě nejen znárodněnému čs. filmu, ale které dělá ve světě čest a slávu našemu národu, [naší nové republice.]^{mm}

Dnes, po několika nedělích od našeho vítězství v Benátkách, dnes se kajícně doznává v různých časopisech, [že se znárodněnému filmu nedostalo patřičného ocenění a upřímného uznání ani za tento tak veliký triumf,]ⁿⁿ ani za triumf tak velkého národního a státního významu. Kromě vlády, v níž jsem projev uznání sám inspiroval, [nepřišel nikdo, aby projevil vřelé uznání, aby náš znárodněný film pochválil, aby gratuloval.]^{oo} Oposiční kritikové sice stále jinému vytýkají stranickost a stále líčí, jak demokracie vyžaduje,

aby se beze zřetele na stranickou příslušnost uznala dobrá práce pro národ a stát, ale má-li se uznati práce znárodněného čs. filmu, tak skutečnost, že je tu příslušno ministerstvo informací, spravované komunistou, [stačí k tomu, aby byl umlčen nebo různými potměšilostmi zlehčen i ten největší a nejzáslužnější úspěch.]^{pp}

Nechci však býti sentimentální. A Vám, vážení pánové, chci jen na vítězství filmu „Sirény“ a našem celkovém benátském úspěchu doložit, [jak se oproti předválečné době základně změnila pozice]^{qq} a vyhlídky našeho čs. filmu díky jeho znárodnění. Stává se dnes uznaným předním [činitelem světového filmového umění].^r A jsme dnes s naší filmovou tvorbou na takové výši, abychom mohli jíti s našimi filmy úspěšně do světa, [abychom mohli hráti významnou úlohu na mezinárodním filmovém trhu,]^s abychom mohli ve velkém rozsahu rozvinout náš čs. filmový vývoz do ciziny. Pokud jde o vítězný film „Siréna“, poslali jsme jeho kopie do všech zemí, abychom především podchytili zájem mezinárodního publika o tento náš veliký film, který již při čs. filmovém festivalu v Anglii vzbudil mimořádné uznání. Jest však známo, [že jsme do ciziny pronikli již s celou řadou našich nových filmů.]^u

Československá filmová společnost vyveze do ciziny podle ujednaných a připravovaných smluv 163 filmů dlouhých, 54 filmů krátkých, 11 filmů kreslených a loutkových a vymění 8 filmů dlouhých a 8 filmů krátkých.

Vývoz filmů byl již uskutečněn do těchto zemí:

USA,	Holandsko,	Švédsko,
Belgie,	Jugoslávie,	Švýcarsko.
Dánsko,	Palestina,	
Francie,	SSSR,	

A nejvýznamnějším úspěchem jest to, že do Sovětského svazu jsme již prodali nejen velký Čápův film „Muži bez křídel“, ale i náš skvělý [revolučně historický a první náš barevný film „Jan Roháč z Dubé“]^{uu}, přičemž se sovětskými činiteli sjednáváme i prodej „Sirény“ do Sovětského svazu. Naším stálým, významným a mimořádně vděčným odbytištěm jsou všechny bratrské země slovanské. A pokud jde o [země západní]^{vv}, které mají svoji velkou filmovou produkci a které k nám filmy dovážejí, jsme nyní v té výhodnější pozici, že s poukazem na vysokou úroveň naší filmové tvorby podmiňujeme [a budeme dále podmiňovati dovoz filmů francouzských, anglických, amerických – povinným odběrem našich hodnotných čs. filmů.]^{ww} Hraje tu úlohu nejen zájem na vzestupu naší prestiže v kulturních stycích s druhými zeměmi, ale hraje tu úlohu [i otázka valut]^{xx}. Za filmy ze západních zemí musíme platiti a draze platiti valutami (zatímco za sovětské filmy platíme tím, že sovětské výrobní skupiny používají našich barrandovských filmových ateliérů). Přirozeně [nejtíživější jest placení dolary za americké filmy]^{yy}, jež jsou u srovnání se všemi druhými cizími dováženými filmy také nejdražší. Budeme se nyní snažiti docílit všeobecně výhodnějších podmínek při dovozu cizích filmů a výhodnějších formulací našich filmových smluv s druhými státy. Budeme chtít [proniknouti na široký mezinárodní trh s dalšími našimi novými filmy]^{zz}, z nichž většina má podobně vysokou uměleckou hodnotu jako „Siréna“, jako „Uloupená hranice“, „Jan Roháč z Dubé“, „Varúj“, „Čapkovy povídky“, „Muži bez křídel“ atd. [A velkou budoucnost naší filmové výroby zakládáme i na našem kresleném a loutkovém filmu]^{aaa}, jež se rázem vyšvihly na obdivuhodnou výši

a stávají se originelně jedinečným, zvláštním druhem našeho filmového umění, vzbuzujícím obdiv a nadšený zájem i ve světě.

Tolik o naší filmové výrobě ve spojení s jejími mezinárodními úspěchy, na něž jsme tak hrdi.

A nyní, vážení pánové, dovoluji, abych směl zdůrazniti ještě jednu významnou a pro nás zvlášť radostnou skutečnost, a to, že [finanční hospodářství našeho znárodněného filmu]^{bbb} jest dnes již tak uspořádáno a tak úspěšně vedeno, že se stalo hospodářstvím příjmových přebytků. Zvyšujeme tržbu v kinech a hromadíme při plnění všech vytčených úkolů přebytky v takové míře, že jsme mohli z volných prostředků nabídnouti Čs. obci sokolské 25 milionů Kčs a že také DTJ³⁾ jsme již nabídli zálohu na úhradu převzatého filmového majetku.

Konstatuji výslovně, aby byla znovu prokázána bezpodstatnost a nesprávnost opačných tvrzení, konstatuji také, že do znárodněného filmového podnikání nedal stát ze své pokladny ani haléře, že vůbec na film stát nic nedává a že také vyrovnání filmové hospodářského rozpočtu a [přechod filmového hospodářství na cestu dnešního přebytkového rozvoje]^{ccc} se děl bez jakékoliv státní peněžní podpory.

Československá filmová společnost v roce 1945 a 1946 odvedla na daních a dávkách státní pokladně Kč 90,350.000,-, při čemž nebyly Československé filmové společnosti poskytnuty žádné státní subvence; v dřívějších letech, zejména v posledních letech okupace činily státní subvence soukromým podnikatelům více než 50 milionů Kčs ročně.

Přirozeně, že dnešní dobrý stav filmového finančního hospodářství měl svůj předpoklad ve zvýšení příjmů, [umožněném zvýšením vstupného do kin]^{ddd}, ale tato skutečnost není žádným důkazem špatného hospodaření ve filmu, jak by někdo chtěl dokazovati, nýbrž naopak to, že naše filmové podnikání mohlo se v tak obrovském rozsahu po dva roky plně rozvíjeti [za starých příjmů]^{ccc} a finanční své problémy řešiti, aniž by vznikly velké schodky a aniž by se filmu dostalo nějaké podpory státní, to jest jen důkazem toho, jak se dobře a solidně ve filmu hospodařilo. Zdůraznili jsme však již několikrát, že nebylo možno dále nésti tíži rozporu mezi tím, že [vstupné do kin zůstávalo stejné jako v roce 1943]^{fff} a že příjmy byly stále tak nízké, a mezi tím, že po měnové reformě v listopadu 1945 se všechny hospodářské číslice jinak ztrojnásobily, že se ztrojnásobily mzdy a platy, že se nejen ztrojnásobily, ale zmnohonásobily ceny za práce a materiály pro film, [prostě že oproti nezvýšeným příjmům se výdaje mnohokrát zvýšily.]^{ggg} Nová úprava vstupného do kin, jeho zvýšení bylo jediné možným [řešením tohoto nesnesitelného rozporu]^{hhh}, jímž žádné jiné podnikání neutrpělo než film. Zvýšení vstupného do kin bylo jediné možným způsobem přivedení příjmů filmu na úroveň jeho vydání. Teprve tak se filmové podnikání dostalo na zdravou hospodářskou základnu. A jest známo, že [i nynější zvýšené vstupné do kin jest nepoměrně stále nízké u srovnání se vstupným ve všech druhých zemích.]ⁱⁱⁱ

Průměr vstupného činil u nás Kčs 5,90, kdežto na příklad v USA je průměr Kčs 22,50, ve Francii Kčs 19,-, v Belgii Kčs 15,-, v Dánsku Kčs 16,- atd. Je příznačné, že návštěvník vyhledáváním dražších míst platil sám vstupné vyšší, které v průměru minulého roku 1946 činilo Kčs 7,15. Pravda je, že jsme dávali filmové požitky lidu po dva roky nejvýš levně a chtěli jsme je dále tak levně dávat, očekávajíce všeobecný pokles cen, ale rozpětí cenové se stupňovalo [právě v oblastech, odkud filmová výroba]^{jjj} a filmové podnikání

potřebuje věci. Představme si, [jak drahé je dnes zařizování kin,]^{kkk} oprava kin; jak drahé jsou všechny aparatury, jak drahé jsou všechny filmové materiálie a jak drahé jsou různé materiálie, které musíme dovážeti z ciziny; z ciziny, která [má možnost nám diktovati sebevyšší ceny za nepostradatelné]^{lll}, za nutné věci, jako jsou zvláště filmové chemikálie. Prostě, nezbývalo, než vstupné do kin zvýšiti a zvýšiti tak příjmy, [nemělo-li se omeziti plnění úkolů, nových úkolů znárodněného filmu.]^{mmmm} Bylo nám líto, že jsme vstupné do kin musili zvyšovati, ale snažili jsme se všemožně, [aby zvýšení vstupného pocítil co nejméně pracující lid.]ⁿⁿⁿⁿ Budeme se také nadále snažiti, abychom pracujícím lidem vycházeli všemožně vstříc a abychom jim v požitcích dobrého filmového umění, dobré filmové zábavy, i všemi způsoby vzdělání, poučení, výchovy, i informování pomocí filmu nahradili placené vyšší vstupné do kina.

Hospodářský a finanční stav našeho filmu jest nyní takový, že rozpočet na rok 1947 vykazuje předpokládané příjmy ve výši [1.635,142.191,- Kčs]^{ooo} a výdaje ve výši 1.628,748.441,- Kčs, takže předpokládaný přebytek za rok 1947 má činiti 6.383.750,- Kčs. Do výdajů jsou započteny i amortisace, předpokládané úhrady a daňové platy.

Rozpočet čs. filmového státního podnikání na rok 1948 vykazuje

příjmy ve výši	[1.771,735.900,- Kčs] ^{ppp}
a výdaje ve výši	1.766,543.000,- Kčs
takže předpokládaný přebytek bude	5,192.500,- Kčs.

Nutno k tomuto přehledu dodat, že na [investice]^{qqq} vydala Čs. filmová společnost v roce 1945 a 1946 93,816.000,- Kčs; v roce 1947 budou činiti investice 228,527.000,- Kčs. Pro financování investic byl ministerstvem financí schválen našemu filmu investiční úvěr [ve výši 250,000.000,-,]^{rrr} jehož úrokování a umořování je pojato do rozpočtu Čs. filmové společnosti. Hospodářské výsledky v II. pololetí 1947 opravňují k naději, že pro úhradu investičních nákladů bude sáhnuo k investičnímu úvěru jen v podstatně malé částce. [Na rok 1948 činí investiční rozpočet 200,000.000 Kčs.]^{sss}

Jak je zřejmo, vypadá to s filmem hospodářsky a finančně dobře. Naší snahou nyní bude zlepšovati poměr příjmů a výdajů tím, že [budeme spořiti ve všech odvětvích filmového podnikání, zvláště]^{ttt} i ve filmové výrobě, při čemž se budeme řídit i dobrými radami a praktickými návrhy parlamentní úsporné a kontrolní komise. (Při výrobě celovečerních filmů stlačujeme náklady, jak je to jen možno.) [Průměrný náklad dlouhého hraného filmu je 7,350.000,- Kčs.]^{uuu} Některé filmy jsou levnější, některé jsou dražší. [Drahé jsou výpravné a historické filmy,]^{vvv} ale jestliže dříve stále výpravný film až 20 milionů, jest náklad na něj nyní stlačován („Kraťas“ režiséra Ot. Vávry byl předmětem úporných tahanic mezi režisérem a Správním sborem pro hospodářské a správní věci filmového podnikání). [Chceme nyní stupňovati, zvyšovati příjmy filmu všemi způsoby.]^{www} Především stupňováním domácí filmové výroby. V roce 1947 mělo býti vyrobeno [25]^{xxx} našich nových filmů. Hotovo je 13 filmů, 8 filmů je před dokončením a 4 jsou v přípravě. Tak zv. krátkých filmů má se v roce 1947 vyrobiti [celkem 74,]^{yyy} z toho 33 filmů dokumentárních, 19 filmů výcvikových, 14 filmů reklamních, 3 filmy reportážní, 5 filmů loutkových). Výroba kresleného a loutkového filmu v roce 1947 má činiti celkem 15 filmů. Výroba filmů v roce 1948 má býti: [dlouhých 30]^{zzz}, krátkých 70, kreslených barevných filmů 8, dlouhých loutkových filmů 1, kreslených krátkých filmů 7. K tomu všemu nutno přičísti [film zpravodajský][^], který v roce 1947 vyrobil 201 film a v roce 1948 má vyrobiti

254 filmy (čímž se myslí filmové týdeníky, Čs. filmové noviny, [programy pro kina „Čas“^B], pro kina aktualit, a mimo to filmová revue „Nový čas“ a „Start“, [k tomu zvláštní snímky, vztahující se na oslavy a jubilea]^C (což znamená, že v jubilejním roce 1948 bude náš zpravodajský film v permanenci. Hodlá vyrobít 5 zvláštních jubilejních snímků.)

[Větší výrobou našich čs. filmů zvýšíme příjmy]^D jednak v tom smyslu, že oč více našich filmů, tím méně dovážených cizích filmů (jsme odkázáni na cizí produkci a cizí produkce nám vnucuje mnohdy nehodnotné filmy) a jednak větší výrobou zvyšujeme příjmy v tom smyslu, že [na české filmy jest návštěva velká]^E, větší, což se týká zvláště lidového obecnstva. [České filmy se lidu líbí]^F, protože to jsou naše, české filmy, s českým dějem, z českého prostředí, z českým životním stylem, s českým duchem, s českým zábavným obsahem („Poslední Mohykán“) a protože se v nich mluví česky, pro lid srozumitelně; [cizí filmy namáhají lidové návštěvníky již tím]^G, že [jim]^H nerozumí a že musí sledovati titulky překladů, aby porozuměli. Chceme zvyšovati příjmy filmu [stálým zlepšováním návštěvy kin]^I (návštěva průměrně taková, že jen 50 procent sedadel je obsazováno). To vyžaduje pružnou politiku distribuční (rozdílení filmů tak, aby měly vždy a všude co největší návštěvu; je zjištěno, že [sovětské filmy a hodnotné české filmy mají větší návštěvu v lidových čtvrtích měst]^J a ve venkovských městech, ve venkovských obcích než v centrech s širšími kruhy měšťáckého a maloměšťáckého obecnstva). Lepší návštěva kin vyžaduje také [pružnější praxi a větší iniciativu v otázce vstupného]^K. Zavádíme jednotné vstupné pro školní představení ve výši 3,- Kčs; chceme zavést snížené studentské vstupné na některá představení kin ve větších studentských městech. Snížili jsme na polovinu vstupné pro vojáky všeobecně. Sjednáváme zvláštní [snížené vstupné pro dělnické návštěvníky některých představení v kinech.]^L Chceme zvýšiti příjmy filmu ještě dalšími způsoby: např. větším využitím starých filmů [při tzv. retrospektivních představeních]^M. Dále chceme v příštím roce ve [větším počtu měst a míst zavést přírodní kina]^N.

A chceme zvýšit příjmy dalším [rozvojem kinofikace]^O, zařizováním nových biografů. V roce 1947 byl od počátku roku [počet kin rozmnožen o 146 nových kin]^P a činí celkově 1896 kin. Poptávka po nových kinech je veliká, po kinech s úzkým filmem i s širokým. Žadatelé nemohou žel býti ještě všichni uspokojeni, poněvadž není dostatek promítacích přístrojů, ačkoliv se podařil ten veliký úspěch, že [domácí výrobní jsou schopny vyráběti již celé zvukové a velmi zmodernisované promítací aparatury]^Q, a při tom poměrně levné. Kinofikace má před sebou veliké povinnosti, veliké úkoly a my se budeme snažiti, [aby republika byla do posledních míst zkinofikována]^R, aby vedle putovních kin kinematografy měly i velké podniky, hotely, školy, nádraží, hřiště, velké domy i rodiny. Tak bude nejen stoupati příjem naší státní filmové správy, ale tak bude plněno stále rozsáhleji a účinněji [kulturní, výchovné, vzdělávací, informační, propagační poslání naší čs. znárodněné kinematografie.]^S

Jak vidíte, pánové, zestátněný film, který byl budován od revoluce, [dostal se nyní do stadia konsolidace]^T a má všechny předpoklady pro další zdárný vývoj v intencích znárodnění. Do tohoto stavu filmového podnikání rušivě zasahují v poslední době [snahy některých sokolských činitelů]^U, kteří měli dříve co činiti s bývalými sokolskými kiny. A tak přecházím k otázce nejpálčivější, k otázce sokolských kin. Jest známo, že můj

projev z 11. srpna t. r. [v Mariánských Lázních]^V, pronesený u příležitosti výročí dekretu o znárodnění filmu a obsahující vyličení celé záležitosti sokolských kin, byl zkresleně a tendenčně tradován tak, jako bych byl pronesl nějaká nepříznivá a docela výhrušná slova na adresu Čs. obce sokolské a sokolstva vůbec. [Kdo si přečetl nezkreslený a celý můj projev v Mariánských Lázních]^W, tak se musil přesvědčiti, že jsem nic takového neučinil. Naopak v Mariánských lázních jsem jen vřele jako ministr informací, [jako sokol]^X, a s projevem nejpřímnější úcty k všenárodní sokolské organizaci [apeloval na Čs. obec sokolskou]^Y, aby zabránila dalšímu rozvíjení akce těch [některých sokolských činitelů,]^Z kteří již od vyhlášení dekretu o znárodnění filmu z 11. srpna 1945 zaujali politováníhodné stanovisko. Hlásali ve věci sokolských kin nepodrobení se dekretu o znárodnění veškerého filmového majetku. [Vybízelí přímo sokolské jednoty zvláštními oběžníky]^{AA}, aby neodevzdávaly sokolské kinematografy, ačkoli podle dekretu presidenta republiky byly povinny je odevzdati. Položil jsem proto v Mariánských Lázních otázku, zdali má svrchovaná [národní autorita sokolské organizace]^{BB} sloužiti ke krytí tohoto postupu některých sokolských činitelů, pozměňujících dekret o znárodnění filmu a stavících se na odpor jeho všeobecné platnosti. Vyslovil jsem přesvědčení, že sokolští činitelé nemohou si přece pro sebe vyhrazovati [výsadu nedbatí zákonů]^{CC} a že naopak by právě se zřetelem k všenárodní vážnosti Sokola měli býti příkladem v loyálním respektování zákonů všech, a zvláště zákonů revolučních, [zákonů nové republiky]^{DD}.

Apeloval jsem snažně na Čs. obec sokolskou, aby přispěla k vyřešení vleklého sporu ve věci sokolských kin. [A varoval jsem před tím, aby byl právě Sokolem]^{EE}, který je tak svornou národní organizací a sdružuje i tolik dělníků a pracujících lidí, činěn pokus o průlom do znárodněného filmového podnikání, kterýžto pokus jsem spatřoval tehdy ještě v úmyslu inspirovati v parlamentě [podání dnes již známého iniciativního návrhu.]^{FF} Tedy: takto jsem vystoupil v Mariánských Lázních. Projevoval jsem tehdy a stále i pak tu nejpřímnější snahu v [odvrácení konfliktu se sokolskými činiteli.]^{GG} Jest však známo, jak se věci zatím vyvinuly. Ukázalo se, že nejde v tomto sporu v podstatě jen o záležitost sokolských kin, nýbrž že jde o dalekosáhlejší akci, dotýkající se přímo principu znárodnění filmu.

V Ústavodárném národním shromáždění byl již podán a výborům přidělen [iniciativní návrh zákona o některých dalších opatřeních v oblasti filmu,]^{HH} podepsaný dr. Hřebíkem a společníky a podepsaný těmito poslanci [z titulu jejich funkcí a jejich členství v Sokole.⁵⁾]^I I pro nás byl a je tento iniciativní návrh, byť bychom ho očekávali, překvapením. Nejen pro jeho obsah, ale i pro postup, který byl při jeho podání volen. [Čs. obec sokolská se tu ujala legislativní iniciativy]^J způsobem neobyčejně závažným, pokud vybídla poslance, aby jako sokolové a sokolští činovníci návrh podepsali. V Ústavodárném národním shromáždění jsou však mnozí poslanci, [kteří jsou také sokoly a kteří jsou také sokolskými činovníky,]^{KK} ale kteří s podaným iniciativním návrhem nejenže nemohou souhlasiti, ale musí se při svém zásadním stanovisku k znárodnění postaviti co nejrozhodněji proti němu. Nevím, zda-li jest užitečné, aby otázka poměru k znárodnění filmu byla hozena mezi sokoly [jako jablko sváru]^{LL} a aby pro tuto otázku se sokolové dělili na proucí se dva tábory a to ještě k tomu na půdě Ústavodárného národního shromáždění. A jestliže [iniciativní návrh jako sokolové podepsali poslanci jen určitých stran]^{MM},

zastupujících určité sociální vrstvy, pak je tím povážlivější dělit na parlamentní půdě sokoly podle toho, zdali mají blíže nebo dále k dělnictvu, k pracujícímu lidu a podle toho, [jak stojí daleko napravo nebo nalevo.]^{NN}

A nevím, je-li užitečné pro prestiž Sokola jako národní organizace, že proti iniciativnímu návrhu, podanému určitými poslanci sokoly, bude se projevovati v souvislosti s parlamentním jeho projednáváním odpor ve velké části veřejnosti, zvláště dělnické a lidové. Anebo že proti iniciativnímu návrhu, podanému určitými poslanci z titulu jejich členství v Sokole, může být podán [kontrainiciativní návrh]^{OO}, podepsaný poslanci bez rozdílu stran opět z titulu jiného jejich členství, např. členství v Revolučním odborovém hnutí.

Jsem dalek úmyslu stavěti snad Revoluční odborové hnutí proti Sokolu. Nikoliv. Revoluční odborové hnutí má jistě podobně úctyplný poměr k Sokolu jako celý národ, ale dnes je už známo, že [povolané orgány Revolučního odborového hnutí]^{PP} vyjádřily již svůj rozhodný odpor proti iniciativnímu návrhu poslanců dra Hřebíka a spol.

Mohu tu uvést [na podkladě sdělení, adresovaných ministerstvu informací]^{QQ}, že čeští a slovenští filmoví pracovníci – odboráři staví se „svorně a jednotně proti jakýmkoliv snahám, směřujícím k novelisování dekretu č. 50 o znárodnění čs. filmu a považují zmíněný návrh [za podnět k destruktivnímu zásahu do jednoty znárodněného filmového podnikání.“ Předsednictvo Svazu zaměstnanců umělecké a kulturní služby]^{RR} (22. svaz) vyjádřilo stanovisko, shodné s resolucí odboru film, s odůvodněním, že iniciativní návrh dra Hřebíka a společníků ohrožuje znárodněný film jakožto jednotný podnikový celek a znamená „průlom nejen do oblasti znárodněného filmu, ale znárodněného průmyslu vůbec“.

Plenární schůze Ústřední rady odborů, která se konala 16. a 17. října v Praze, přijala resoluci, v jejíž 10. kapitole se praví: [„Ústřední rada odborů nemůže souhlasiti, aby byl učiněn průlom do znárodnění v oboru filmového podnikání, poněvadž každý takový průlom mohl by ohroziti znárodněné podnikání v celku. Znárodnění je počátkem vývojové cesty k socialismu a tato nesmí býti ničím rušena.“ Tak zní resoluce Ústřední rady odborů.]^{SS} Její stanovisko stejně jako odmítavé stanovisko všech resolucí, jež již z různých organizací Revolučního odborového hnutí docházejí a reagují na iniciativní návrh dra Hřebíka a spol., nese se v jednom smyslu, že [tímto iniciativním návrhem se zamýšlí průlom do znárodněného filmového podnikání]^{TT} a tím do principu znárodnění vůbec. Nelze pochybovati o tom, že by s těmito úmysly nemohli souhlasiti [řadoví členové sokolských jednot,]^{UU} a že by se nemohli za iniciativní návrh stavěti, kdyby jim byl smysl iniciativního návrhu dr. Hřebíka plně znám a pravdivě vysvětlen. Nebo: [co chce tento iniciativní návrh zákona?]^{VV} Podle něho mají býti především vrácena sokolská kina Sokolu. Avšak nejen to. Sokolské jednoty mají býti též oprávněny vyráběti, rozšiřovati, veřejně promítati filmy a [dokonce i filmy dovážeti a vyvážeti.]^{WW} Tedy to, co je dosud výhradním oprávněním státu jako nejcennější vymoženost znárodnění kulturního lidového prostředí, jakým je film, tato stěžejní zásada znárodnění filmu má býti dva roky po revoluci prolomena. A nejen ve prospěch sokolských jednot, nýbrž všeobecně ve prospěch jakýchkoliv korporací, jen když jsou navenek formálně tělovýchovnými, charitativními nebo „národními“. Uvážíme-li, že všechny tyto korporace jsou při veškeré úctě k nim [přece jen něco méně než celý národ a stát,]^{XX} a uvážíme-li dále, že tohoto výsostného

práva znárodněné kultury by se mělo dostat jakýmkoliv spolkům tělovýchovným a nekontrolovatelným, a uvážíme-li, že [stát se má zřící toho, co převzal jako revoluční ovoce z rukou lidu do své ochrany a co převzal, aby to v jeho rukách sloužilo lidu, všemu lidu]^{YY}, pak je nutno se hluboce zamyslet nad tímto iniciativním návrhem, směřujícím tak zřejmě proti zestátněnému filmu. A čím odůvodňují osnovatelé z ČOS tento svůj návrh zákona, předložený parlamentu? Konkrétní důvod uvádí vlastně jen jeden, tj. že [sokolské jednoty byly prý připraveny pozbytím kin o významný pramen příjmů.]^{ZZ} Tedy jen proto, že sokolské jednoty chtějí mít pramen peněžních příjmů, tedy [jen proto se má film odnárodňovati?]^{AAA} Tedy jen proto se má brát film z rukou státu?

Což nemají sokolské jednoty významný pramen příjmů i při znárodněném filmu pobíráním 7–10 procent z hrubé tržby kin jako nájemného?

Sokolská kina obdržela na nájemném	Kčs 11,000.000,–
investiční náklady činily	Kčs 4,500.000,–
opravy místností, zařízení, strojů	Kčs 3,500.000,–
režie (mzdy, platy apod.)	<u>Kčs 35,000.000,–</u>
Celkem obdržely v r. 1946	<u><u>Kčs 54,000.000,–</u></u>

Ostatně, pokud se naznačovalo, že hlavním důvodem tu jsou finanční starosti sokolských jednot, jež jsem spojoval s přípravami na slet v budoucím jubilejním roce, jest známo, že Sokolu byla učiněna nabídka vyplatiti [25 milionů Kčs]^{BBB} jako zálohu na náhradu za převzetí zařízení sokolských kin. Tato nabídka byla Sokolu učiněna, ačkoli dosud nejsou vydány směrnice pro náhradové řízení a ačkoli dosud nebyla náhrada za žádný znárodněný majetek vyplácena. Naše nabídka, učiněná v nejlepší vůli, byla však odmítnuta na doklad toho, že [jde sokolským činitelům ve věcech filmových o něco víc než jen o peníze.]^{CCC}

Neboť co má s příjmy sokolských jednot a co má i se sokolskými kiny co dělati v iniciativním návrhu poslanců dra Hřebíka a spol. vyjádřený zájem na celkové reorganizaci filmového podnikání, jež by mělo býti podle tohoto návrhu rozděleno [na 4 samostatné národní podniky?]^{DDD} Nikoli: dosavadní jednotné, plánovitě vedené, hospodářsky vzájemně se doplňující a skloubené a centrálně řízené filmové podnikání by mělo býti roztržštěno, [aby v této třišti znárodnění filmu pozbylo své síly]^{EEE} a mohlo se zvrátiti ve starý stav filmových poměrů, kdy se na distribuci filmu přižívovaly různé spolky, spolu se soukromými kořistníky a kdy domácí [náš film živořil z milosti státních subvencí.]^{FFF}

Takový jest v podstatě smysl iniciativního návrhu dra Hřebíka. Nechci již zvlášť zdůrazňovati, [jak je nepřijatelný,]^{GGG} ale chci jen znovu vyjádřiti politování nad tím, že se již tak daleko zašlo pro spor o sokolská kina. Hluboce lituji, že [i sjezd Čs. obce sokolské]^{HHH} přijal usnesení, namířené ve věci sokolských kin proti státní správě znárodněného filmu.

V situaci, která se vytvořila, nevidím již jiného způsobu, [jak zameziti další zostřování sporu mezi státní filmovou správou a Sokolem]^{III} ve věci sokolských kin, než toho, že by státní správa kin opustila budovy a místnosti bývalých sokolských biografů a přestěhovala promítání filmů do jiných budov. K tomu nás nutí také stálé stížnosti sokolských jednot, jež nám vyčítají, že pořádáním filmových představení v sokolovnách překážíme cvičení a výchovné činnosti jednot. Dal jsem proto již po poradě s vedoucími činiteli

znárodněného filmu příkaz státní správě kin, aby postupně rozvazovala úmluvy o promítání filmů v sokolských budovách a aby hledala jiné budovy a místnosti, vhodné pro dočasné nebo definitivní umístění našich státních biografů.

Nevím, mohu-li ještě doufat, že by došlo k jinému srovnání sporu ve věci sokolských kin [bez toho, že by princip znárodněného filmového podnikání byl dotčen.]^{JJJ} Nepotřebuji ovšem zdůrazňovat, že beze zřetele na všechna nedorozumění a spory mezi státní filmovou správou a sokolskými činiteli stojí náš znárodněný film plně k službám při přípravě všesokolského sletu v budoucím jubilejním roce. A jak zkušenosti ukazují, spolupracují naše filmové podniky velmi úzce, obzvlášť s propagačním sektorem všesokolského sletu.

Tolik k otázce sokolských kin. Zbývá mně, pánové, už jen říci, že se vytvářejí krok za krokem předpoklady pro to, aby se vhodným způsobem mohla řešiti [otázka konečné úpravy správy a organizace našeho znárodněného filmového podnikání.]^{KKK} Jde kupředu centralisování filmových podniků pod jednotným vedením. A naším cílem je centralisace veškerého filmového podnikání a ne decentralisace, roztržštění, jak je zamýšlí iniciativní sokolský návrh, při čemž operuje s myšlenkou družstevní formy filmových podniků. [Naše centralisační linie ve filmovém podnikání, které je zestátněno,]^{LLL} odpovídá všeobecné tendenci zestátněného, znárodněného průmyslu; odpovídá požadavkům doby, potřebám filmu, potřebám kultury a také státně politickým zájmům.

System, který se postupem vývoje vytvořil, jest ten, že v čele ústřední správy filmových podniků stojí [ústřední ředitel s náměstký]^{MMM}, kteří spravují jednotlivé sektory filmového podnikání anebo vedou některé hlavní úseky ústřední správy jako finanční hospodářství a technickou správu. Jednotlivé filmové podniky jsou vedeny řediteli.

Významné jest, že se ve spojení se žádoucí vyšší kontrolou hospodářskou a finanční vytvořil [„Správní sbor pro hospodářské a finanční věci filmového podnikání“]^{NNN}, který kontroluje celou filmovou správu z hlediska hospodářsko-finančního; bez jeho souhlasu se nemůže dnes státi žádná významnější dispozice ve filmové správě. Tento sbor jest složen z odborných znalců státně hospodářských, ze zástupců Úřadu předsednictva vlády a ministerstva financí a některých filmových činitelů. [Sbor se dobře osvědčil]^{OOO} a poněvadž i administrativně jest jeho činnost tak důležitá, vytvořil se z něho orgán významného postavení, něco jako správní rada nebo představenstvo; [byli do něho povoláni i zástupci zaměstnanců a ÚRO.]^{PPP}

Vytváříme tak již strukturu, správní i organizační, návrh mohutného filmového kombinátu, jednotně vedeného. zbývalo by již jen rozhodnutí, zda tu má býti právní formou [národní podnik, nebo podnik svého druhu, nebo státní podnik, nebo státní ústav apod.]^{QQQ} A o tom se nyní vedou jednání, hledící ke všem výhodám nebo nevýhodám toho nebo onoho typu podniku a hledící ke všem zvláštnostem i komplikovanostem vnitřních vztahů v oblasti filmového podnikání. Pokud jde o složení správních orgánů a vůbec vedení znárodněného filmu, zastáváme zásadu, že celou povahou filmu jako umění, jeho posláním kulturně výchovným, jeho významem hospodářským i všem okolnostmi jest určeno, že [film má býti spravován a veden lidmi nejen odborně kvalifikovanými]^{RRR}, ale pokrokovými, plně oddanými zájmům znárodněného filmu a prodchnutými duchem nové republiky, duchem lidové demokracie. Úspěchy, jichž jsme již docílili, dokazují, že můžeme doufat i v další úspěšný rozvoj čs. filmu pod jeho novým režimem.

Pánové!

V tomto smyslu jsem Vás chtěl informovati o hlavních otázkách činnosti naší státní filmové správy a prosím Vás, abyste moji zprávu příznivě posoudili [a věcnou kritikou a dobrými radami]^{SSS} přispěli k zajištění dalšího zdárného rozvoje znárodněného čs. filmu.⁶⁾

Archiv PSP ČR, ÚNS 1946 – 1948, 14. schůze informačního výboru 6. 11. 1947.

-
- a – verzálami psaný název na samostatné stránce
 - b – podtrženo
 - c-d – psáno proloženě
 - e-G – podtrženo
 - H – rukopisná vsuvka
 - I-SSS – podtrženo

- 1) Zde do Kopeckého projevu prosakují kompetenční ambice a spory mezi českou a slovenskou větví zestátněné kinematografie. Parlamentní hodnocení slovenského filmu viz Dohlídka u Slovenské filmové společnosti v Bratislavě, PKÚK 87 – NÚKÚ, Archiv PSP ČR, ÚNS 1946 – 1948, 24. schůze parlamentní úsporné a kontrolní komise 19. 11. 1947.
- 2) Lidovecký poslanec Cyril Charvát interpeloval ministra Kopeckého „ve věci nepřístojností ve správě zestátněného filmu“. Srov. interpelaci poslanců Charváta a dra Chudoby z 2. 4. 1947, *Tisky k těsnopiseckým zprávám o schůzích ústavodárného Národního shromáždění republiky Československé*, svazek V. (Tisk 701 – 860), Rok 1947, Praha 1947, tisk č. 501. Odpověď ministra informací tamtéž, tisk č. 685. Národněsocialistický poslanec Josef Lesák interpeloval ministra Kopeckého „ve věci nezákonné výpovědi zaměstnancům ve filmovém oboru“. Srov. interpelaci poslance Lesáka z 29. 5. 1947, tamtéž, tisk č. 625.
- 3) Dělnická tělovýchovná jednota.
- 4) Kina s názvem Čas se specializovala na dokumentární a zpravodajské filmy.
- 5) Návrh zákona viz citované *Tisky k těsnopiseckým zprávám...*, tisk č. 815. Návrh byl rovněž převzat do komunistické propagandistické brožury *Znárodněný film a pokusy o jeho „odnárodnění“* (Praha 1947). Národněsocialistický poslanec JUDr. Antonín Hřebík zastával funkci starosty Čs. obce sokolské.
- 6) Diskuse k vystoupení Václava Kopeckého proběhla v informačním výboru až koncem listopadu 1947. Srov. *Debata v informačním výboru sněmovny o věcech filmu*. „Filmové noviny“ 1, 1947, č. 48 (29. 11.), s. 2.

Dvoj pohled

Každá podobnosť je čiste náhodná, a teda skutočná

Odchádza z firmy, ale ešte všetko nevybavil, už mal byť na stretnutí s priateľmi, ale ešte na ulici dáva sekretárke pokyny, hrozne sa ponáhľa, prechádza od jednej veci k druhej a medzi rečou povie: „Vo veciach reklamy žiadna lož neexistuje, iba účelové preháňanie.“ V tej chvíli to vyznieva ako jeden z bonmotov, ktorými sa tento vždy elegantný, príjemne pôsobiaci a bezpochyby úspešný muž obrnil proti únavným vážnostiam života. Je zrejmé, že ako syn, ako manžel, ako dvojnásobný manžel a ex-manžel, ako priateľ a spoločník mohol zatiaľ plynulo nadväzovať na svoje skúsenosti reklamného odborníka a ignorovať hranice oddeľujúce pravdu od nepravdy a lži. Stačilo mu, ak sa pohyboval vo sfére pravdepodobného. Keby mu v tom nebránila nedôvera k pátosu vyznaní každého druhu, mohol by z toho vyťažiť svoje krédo: verím tomu, čo je pravdepodobné a účelné. Stačí sa naňho pozrieť, aby sme pochopili, že zatiaľ sa mu to v živote osvedčovalo. Určite nikdy necítil potrebu venovať svoje sily úmernému hľadaniu pravdy, nezamýšľal vstúpiť medzi bojovníkov za poznanie skutočného sveta; namiesto toho vo svojom profesionálnom i súkromnom živote účelne rozširoval svet pravdepodobného. Tam, na rozhraní medzi pravdou a nepravdou sa pohodlne zariadil a v pološere pravdepodobného uživa svoje dni. Že žije v ilúzii? Že všetko opravdivé, lásku, bolesť, nádej a vášeň premenil na drobné pôžitky, nepoznajúc ich skutočnú veľkosť? A čo, keď je práve táto veľkosť a táto skutočnosť ilúziou? Čo, keď je viera v pravdu jedným z našich predsudkov a „prirodzená“ túžba po pravdivom poznaní prejavom márnomyseľnej ambície poučać a ovládať? Na každú pripomienku hodnôt opravdivého, skutočného a prirodzeného vyznávač účelných pravdepodobností pohotovo odpovedá strelami paradoxov a aforizmov. V prvom rade však na ne odpovedá svojím životom, v ktorom za dôvtipné polopravdy dostáva pôžitky príjemného spôsobu existencie. Je príjemné žiť pod ochranou pravdepodobného, je účelne priať z neho svoje siete a nestarať sa o krutú pravdu.

Stačí však jeden nečakaný zvrät a náš reklamný odborník sa dostáva do situácie, keď sa proti presile pravdepodobných lží bude musieť brániť nepresvedčivo znejúcimi argumentmi, ktorých jedinou prednosťou je ich pravdivosť. Keď údajná pani Townsendová pred policajnými vyšetrovateľmi hovorí o tom, že deň predtým prišiel k nim na večierok v trochu povznesenej nálade a zakrátko stade v stave úplnej opitosti odišiel, obviňuje ju z lži a bezúspešne sa pokúša dokázať pravdu. Akoby ho v tej chvíli opustila viera v účelnú pravdepodobnosť. Terén, po ktorom doposiaľ chodil s takou istotou, sa preboril, tkanivo pravdepodobností sa pretrhlo a on sa prepadol do priestorov, kam ho nikto nie je ochotný nasledovať. Darmo im všetkým hovorí, ako to v skutočnosti bolo, nikto mu neverí, je to veľmi nepresvedčivé, pre jedných ostáva byť nebezpečným agentom, ktorého treba zlikvidovať, pre druhých zasa opilcom, ktorý si vymyslel nejakú historku, aby zamaskoval svoje delikty.

Teda presvedčivo znejúce lži proti nepresvedčivej, slabej pravde. Z tejto expozície by sa dal rozvíjať príbeh neoblomného hľadania a dokazovania pravdy. Poznáme to: na jednej strane mohutná mašinéria produkujúca falošné stopy, krivé svedectvá, úradníkov, ktorí sú skorumpovaní alebo hlúpi, najčastejšie obidvoje; pod náporom násilia, hrozieb a úplatkov miznú svedkovia, strácajú sa dôkazy, kruh podozrenia sa zužuje. Proti tomu všetkému ten, ktorý má na svojej strane iba pravdu a tvrdošijnú vieru v spravodlivosť. Vieme, že hoci to chvíľami bude s ním vyzeráť beznádejne, nakoniec to dokáže: záverečná scéna je vyhradená pre zvestovateľa pravdy. Hitchcockovi celkom určite nebola cudzia schéma, ktorá príbeh neomylnne vedie k záverečnému rozuzleniu v podobe víťazstva sympatického hrdinu nad temnými silami zla, no toto víťazstvo nie je uňho inscenované ako triumf dlho potláčanej a až nakoniec naplno odhalenej pravdy. Keď v jeho príbehoch pravda vystúpi na povrch, okamžite sa tam zaradí vedľa lží, intríg a machinácií, aby sa spolu s nimi podieľala na rozohrávaní dramatickej línie. Odhalenia pravdy tu vôbec nie sú aktmi zavŕšenia, ale iba novými podnetmi v hre pravdepodobných intríg.

Tradičné upozornenie pred začiatkom filmového príbehu nám hovorí: „Všetky mená, postavy a udalosti v tomto príbehu sú vymyslené a akákoľvek podobnosť so skutočnými menami, postavami a udalosťami je čisto náhodná.“ Má to zabrániť bezprostrednému spájaniu filmu so skutočnosťou; treba zamedziť, aby niekto našiel v deji filmu zneváženie svojej vlastnej alebo blízkej osoby. Film nie je život, je to fikcia a netreba z neho odvodzovať svedectvá o skutočnosti. Aj na začiatku tohto Hitchcockovho filmu sa na plátne objaví podobné upozornenie. Možno niekde žije nejaký Vandamm a možno má zhodou okolností luxusnú vilu v blízkosti Mount Rushmora – nebolo by dobré, keby si aktivity svojho filmového menovca mohol vykladať ako obvinenia zo špionážnej činnosti v prospech nepriateľských mocností. Z tohto hľadiska je to formula, ktorá má iba právny význam a s dejom samým nesúvisí. Dá sa však uvažovať aj o inom, takpovediac, vnútornom a inverznom výklade. Pripustíme najskôr, že film má tiež svoju skutočnosť; v tomto zmysle môžeme skutočnosť priznať reklamnému odborníkovi Rogerovi Thornhillovi (má predsa sekretárku, ktorá sa k nemu primeraným spôsobom správa, rozpoznávajú ho jeho priatelia atď.), zatiaľ čo ten, za ktorého ho pokladajú, tajný agent George Kaplan filmovú skutočnosť nemá, veď si ho vymyslela tajná protišpionážna centrála. Je potom zrejmé, že Hitchcockov film toto počiatkové rozdelenie „modalít“ narúša: zo skutočných postáv sa stávajú postavy vymyslené a naopak.

Prostredníkmi, ktoré pri tomto prerode stoja, sú podobnosť a pravdepodobnosť. Tieto dve kmotry reklamných posolstiev spôsobili hneď prvý, priam osudovo závažný zvrät v Thornhillovom príbehu. Keď sa po ohlásení, že pán Kaplan sa má dostaviť k telefónu, objavil práve on, pre Vandammových chlapov sa kombinácia pravdepodobnosti a podobnosti premenila na istotu, že majú svojho človeka. Ich šéfa síce prekvapí, aký je vysoký a kultivovaný, ale bez najmenších pochybností ho pokladá za Kaplana; a keď sa tento vysoký muž odmieta priznať k menu Kaplan, je to preňho ďalšie potvrdenie, že má pred sebou skúseného agenta.

Pokiaľ ide o samého Thornhilla, ten čoskoro s prekvapením zistí, že by ho naozaj mohli pokladať za niekoho iného než v skutočnosti je. Spočiatku sa cíti urazený, že si ho mohli popliesť s takým „škrečkom“, no vzápätí ho vývin udalostí privedie do situácie, keď pochopí, že dovolávanie sa vlastnej identity by bolo preňho veľmi nevýhodné: z krádeže

a vraždy je predsa obvinený Thornhill. Takto sa začne jeho cesta za Kaplanom. Ide do Chicaga, aby sa tam od Kaplana, za ktorého ho omylom pokladajú, dozvedel, o čo vlastne v tejto afére ide a mohol sa potom vrátiť k svojej občianskej identite. Aby sa tam dostal, aby sa s ním stretol, aby unikol nástrahám dvojnásobného prenasledovania, je nútený uchýľovať sa k praktikám agentov tajných organizácií. Paradox jeho existencie: aby dokázal, kto v skutočnosti je, musí sa správať ako niekto iný; aby svet presvedčil, že je nevinný, musí prekračovať zákon. Koniec slávnej scény, v ktorej naňho pri autobusovej zastávke uprostred polí útočí lietadlo, prináša potvrdenie Thornhillovej premeny: o tom, čo sa tu odohralo, nikomu nič nepovie, a situáciu využije na krádež auta. Tentoraz naozaj spáchal to, z čoho ho ešte prednedávnom krivo obviňovali. Pred niekoľkými dňami obhajoval svoju identitu tak, že proti podobnosti a pravdepodobnosti naliehavo zdôrazňoval pravdu. Ako vieme, márne. Teraz sa stáva reálnym dvojníkom imaginárneho agenta. Z peny podobnosti a pravdepodobnosti povstala telesná podoba agenta Kaplana. Neprekvapí nás, že po stretnutí so šéfom tajnej protišpionážnej centrály príjme úlohu agenta, a tým predbežne zavŕši proces svojej metamorfózy.

No neprekvapí nás ani to, keď sa svojmu novému šéfovi vzoprie, utečie a začne konať na vlastnú päsť. V jeho premene predsa nešlo o to, nájsť novú identitu a prijať ju so všetkými jej funkciami, služobným a spoločenským zaradením. Jeho dvojník nezmizol, naopak, stal sa jeho trvalým spoločníkom. Ak teda Thornhill prijal funkciu agenta Kaplana, tak sa z neho musí stať dvojité agent. Aj za cenu, že tým druhým, a vlastne už tretím záväzkom bude preňho ďalšie manželstvo.

Hitchcock – tvorca, ktorý do prehľadného a usporiadaného života moderných ľudí vnáša strach, nebezpečenstvo a hrôzu, dômyselný režisér konfliktov medzi pokojnou racionalitou meštianskeho života a temnými silami, čo striehnu v kútoch a čakajú na svoju príležitosť. Zaiste, ale predovšetkým inscenátor hier vo svete pravdepodobného. V tomto svete už prítomná pravda prestala mať v procese utvárania budúcnosti nadradené postavenie; je len jedným z faktorov, ktoré tu vstupujú do hry a možno sa na vzniku toho, čo bude, zúčastňuje v oveľa menšej miere ako to, čo sa na ňu len podobá. V tomto svete bude aj úspešného a spoločensky etablovaného muža sprevádzať jeho dvojník, ktorý ho z času na čas znepokojuje pripomínaním toho, čo by sa mohlo stať. V tomto svete reklamy sú len dvojité agenti.

Miroslav Marcelli

Dvoj pohled

Na sever alternativním světem

Přijíždějící vlak z lumièrovských počátků filmu se nejprve řítí přímo do hlediště, ale potom najednou zahne, odchýlí se do strany a zmizí. Vzhledem k pozorovateli. Ve „skutečnosti“ – vzhledem ke snímající kameře – se pohybuje stále po diagonále.

V Hitchcockově filmu NORTH BY NORTHWEST se zdá, obrazně řečeno, že se tento vlak neodchýlil, že strhl hlavního hrdinu Rogera Thornhilla s sebou a odváží jej do jiného světa. V jednom i druhém případě, v případě diváků prvních (ale nejen prvních) filmů i v případě Thornhillově běží o stejnou, stejně hroživou a zavrať vzbuzující zkušenost: zahlédnutí světů paralelních (avšak vždy kolmých) k našemu světu.

Zvrat, který dovoluje tento průhled, tříští to, čemu říkáme nutnost, do několika částí, které už spolu navzájem nevytvářejí žádný celek. Diktující, telegrafující a telefonující Thornhill v úvodních sekvencích Hitchcockova filmu se podřizuje závaznosti programu, časového rozvrhu čili „emploi du temps“ jako toho řádu, který do příliš složité skutečnosti vnáší účelové jednání. Ovšem svým způsobem je programu podroben každý, kdo žije svůj jedinečný život a jde svou, právě nezaměnitelnou cestou. Každý životní příběh, ať reálný či zcela fiktivní, však vedle nutnosti programu zná i nutnost neodvratné náhody: je jedinečným příběhem právě a pouze proto, že do sebe jako svůj nutný moment dokáže průběžně zahrnovat každé nečekané a předem nenaprogramované setkání, všechny zvraty čili peripetie, které se během realizace programu mimo nadání objevují. Ať jakkoli má příběh svůj program, vždy je také zřetězením těchto obrátů, které jsou nutné k tomu, aby se vůbec dalo mluvit o příběhu. A o jedinečném příběhu může být zase řeč jenom proto, že je v kontextu, v němž se odehrává, nutný, i když tato nutnost vychází najevo teprve zpětně a „konstruktivně“, když už je zřejmé, že jakmile se náhoda stala součástí tohoto jedinečného příběhu, **byla** nutná. Nezbytným základem každého příběhu je spolupráce a souhra obojího: nutnosti jedinečnosti (program) a neodvratnosti náhody (osud).

To všechno ale v Thornhillově případě platí jen prvních pár okamžiků: drobné opomenutí v rozvrhu (matka přece není doma, sekretářka jí nemůže předat vzkaz) jej nutí opustit plánovanou obchodní schůzku a hledat telefon. **A právě tehdy se to stane:** co následuje, není už peripetie jeho příběhu, nýbrž na Thornhillově cestě se znenadání objevuje křižovatka, na které číhá Schrödingerova kočka. Jakmile je dvěma zcela neznámými muži násilím odveden pryč a jakmile je osloven jako Mr. Kaplan, odchyluje se další Thornhillova cesta od Thornhillova příběhu, driftuje v trhlíně mezi severem a severozápadem a přehýbá se do jiného světa, jehož nutnost ve smyslu programu i osudu není z tohoto (Thornhillova) světa. Peripetie, kterým teď Thornhill čelí, se integrují do příběhu/života někoho jiného, než je Thornhill, jakkoli je to stále Cary Grant. Strach a zavrať

vzbuzuje právě tato **jiná** nutnost, avšak zdaleka nejděsivější je právě onen náhlý vhled do existence jiných, paralelních vesmírů, existujících stranou v čase vedle naší reality. Paralelních vesmírů, neboť Thornhill je Thornhill a rovnoběžně s tím je i Geogem Kaplanem, jehož historii nezná, protože ta je až do tohoto okamžiku cele obsažena v jiném světě. Chce-li se tedy Thornhill setkat s Kaplanem, chce jen navrátit okamžik bifurkace, aby se mohl vrátit zpět do svého příběhu; směřuje – vlakem, autem i zrcadlem – vpřed, aby se v minulosti vrátil k místu, v němž se jeho nutná cesta tak nečekaně přerušila a roztříštila.

Alfred Hitchcock nenahání hrůzu vnější démoničností, dekoracemi či strachem z neznáma, vtěleného do přízraků, a přesto jeho příběhy vyvolávají mrazení v zádech silnější než to, jehož příčinou je jakkoli silná defigurace reality. Mrazení u něj totiž vyvolávají příběhy samy, protože tím či oním způsobem (vždy ovšem nesmírně působivým, protože nenápadným) naznačují, že každý příběh spočívá na základech, které není radno vidět, neboť jinak by se nás mohla zmocnit závrať, strašlivé uhranutí propastnou hloubkou.

V případě filmu NA SEVER SEVEROZÁPADNÍ LINKOU je tímto průhledem učiněn **šev**, jímž se – probíhá-li vše v rámci běžné, nikoli „kvantové“ logiky – z řady událostí teprve stává příběh. Ten šev, který dokonce ani nemá být jako šev pocíťován a který ani nepozorujeme, pokud příběhu vládne souhra nutnosti programu a osudu (takže šev vnímáme jen jako „vyřešení“ peripetie), který však – v Hitchcockově filmu – o sobě dává vědět právě tehdy, stane-li se neočekávaně nepřekročitelnou trhlinou. Například ve chvíli, kdy kdosi zcela neznámý Thornhillovi řekne: „Jste dokonalý herec, pane Kaplane“; anebo tehdy, když v 9.00 Thornhill obdrží vzkaz z hotelu od někoho, kdo tento hotel v 7.00 opustil. Nutnost se mění v nemožnost: je nemožné scelit jednotlivé události švem, který by je navzájem propojil a navázal na sebe, aniž by zrušil jejich různost, jak je tomu s každou peripetií v rámci jediného příběhu.

Jenže Thornhill není aktérem ani svého, ani jiného příběhu, protože se propadl do švu mezi událostmi a bloudí v něm jako v trhlině eventualit, jejímž dokonalým obrazem je ona autobusová zastávka v prérii, kde se měl setkat s Kaplanem. Tato pustá pláň, kterou dlouho mapuje kamera z nejrůznějších úhlů pohledu, vyvolává neklid zejména proto, že žádný směr v ní nemá přednost před jinými, protože směry tu jsou nerozlišitelné, jsou to čisté eventuality, jež hledají příběh, aby se mohly stát aktualizovatelnými možnostmi; v této pustině není ještě žádné „odkud“ a není zde žádné „kam“. Je to šev, který se z bezrozměrného přechodu od jedné události k druhé stal cestou všech eventuálních cest, aniž je jasné, která z nich je Thornhillova a která Kaplanova. Roger Thornhill „nemá na vybranou“, ale nikoli proto, že by byl k nějaké volbě nucen, nýbrž proto, že nezná žádný důvod, proč volit tento spíše než jiný směr. V tomto podivném švu, který se rozevřel jako propastná krajina eventualit, je nutnost programu i osudu zcela suspendována.

Šev v příběhu, pokud je příběhem, je řešení, díky němuž jedno plynule navazuje na druhé, ač obojí je různé. Ale tento šev, který se od prvního setkání Rogera Thornhilla s neznámými muži tak nenadále osamostatňuje, je jen čistá možnost navazování a nic víc. Je to „místo“, ve kterém jsou všechny eventuální směry vývoje otevřené, tedy „místo“, ve kterém spolu interferují myriády příběhů, jež jsou všechny stejně skutečné a jež všechny existují kdesi v příslušné části příběhu všech eventuálních příběhů – a o kterých (většinou) nevíme, protože jsou paralelní a kolmé k příběhu, jemuž říkáme náš svět.

ILUMINACE

Miroslav Petříček jr.: Na sever alternativním světem

Program a osud, které vedou naše volby, postupují vždy jen jednou z těchto cest, přičemž v každém z jejích bodů přerušují nezměrnou souvislost a spjatost všech světů alternativních, o kterých – pokud se neoctneme v pozici Rogera Thornhilla – nemáme ani tušení. Ve švu mezi událostmi, který je jakožto peripetie vždy určitým rozhodnutím o tom, jaký směr mezi možnými bude uskutečněn, se celý vesmír vždy jakoby rozštěpí na dvě verze sebe sama – jedna je Thornhillova a jedna Kaplanova.

Hitchcockův Roger Thornhill se nevysvětlitelným způsobem ocitl mezi těmito verzemi reality, ocitl se nikoli ve skutečnosti, aktualizované programem a osudem, nýbrž v alternativních realitách, z nichž všechny postupují vlastními, navzájem zcela oddělenými cestami. Propadl se do vícenásobné skutečnosti, která se ale skrývá v každém švu příběhu a v každém ohybu cesty.

Šev, který se rozevírá jako trhlina bez okrajů: rozpínání prostoru kombinací transfokace a zpětné jízdy kamery.

VERTIGO a NA SEVER SEVEROZÁPADNÍ LINKOU jsou v tomto ohledu naprosto komplementární.

Miroslav Petříček jr.

Na sever severozápadní linkou

(North by Northwest)

Metro-Goldwyn-Mayer Pictures Corp., 1959 (USA)

Režie: Alfred Hitchcock. **Scénář:** Ernest Lehman. **Kamera:** Robert Burks. **Střih:** George Tomasini.

Hudba: Bernard Herrman. **Výprava:** Henry Grace, Frank McKelvey. **Produkce:** Alfred Hitchcock.

Hrají: Cary Grant (Roger Thornhill), Eva Marie Saint (Eve Kendall), James Mason (Phillip Vandamm), Jessie Royce Landis (Clara Thornhill), Leo G. Carroll (Profesor), Phillip Ober (Lester Townsend) ad.

Literární obzor

Pán Hawkes, urobte nám, prosím, predbežný účet!

Terence Hawkes: *Strukturalismus a sémiotika*.

Nakladatelství Host, Brno 1999, 174 stran, náklad neuveden.

Štrukturalizmus a semiotika – tieto dva pojmy, označujúce dve významné myšlienkové iniciatívy nášho končiaceho storočia sa až príliš často dostávali do intímnej blízkosti. Najmä vtedy, keď sa nevedla ostrá ostranica medzi projektom vedy o znaku, zrodeným v silovom poli Saussurovej **semiológie**, a projektom, ktorého autorom je zase americký filozof Charles Sanders Peirce a ktorý je vedený v celosvetovej kultúrnej encyklopédii pod označením **semiotika**. Tieto rozdiely však zaujímajú predovšetkým tých, ktorí rozvíjajú buď jednu alebo druhú tradíciu. Tých, ktorí sa pokúšajú viesť dialóg s obidvoma tradíciami táto diferencia až tak neznepokojuje. Napríklad Terencea Hawkesa. Jeho kniha *Strukturalismus a sémiotika* totiž nedávno vyšla v brnenskom vydavateľstve Host ako druhý zväzok veľkolepo koncipovanej knižnej edície, nazvanej *Strukturalistická knihovna*.

O čom je táto kniha? Pochopiteľne o štrukturalizme a semiotike. Avšak o ktorom štrukturalizme a ktorej semiotike? To je už legitímna otázka, ktorá stráca akúkoľvek príchuť banality a preto sa môže stať východiskom krátkého zamyslenia nad touto knihou.

V centre pozornosti stojí predovšetkým francúzsky štrukturalizmus. Na to sme si už za tie dlhé roky zvykli. Stalo sa totiž už samozrejým, že keď je reč o štrukturalizme, tak sa buď hovorí o francúzskom štrukturalizme alebo o štrukturalizme Pražského lingvistického krúžku. Jeden príklad, ktorý však môže fungovať ako *pars pro toto*. Tzvetan Todorov vo svojej knihe, ktorá v USA bola publikovaná pod názvom *Introduction to Poetics* (1981) Pražský lingvistický krúžok nespomenul. Hawkes však nechce kráčať v šlapajách svojho predchodcu a preto sa pokúsil o interpretáciu tak masívneho korpusu základných textov francúzskeho štrukturalizmu, ako aj toho, čo mu historicky predchádzal, teda korpusu, tvoreného textami ruského formalizmu a pražskej školy.

Keď k tomu pripočítame aj niektoré texty pred a za štrukturalizmom, zhruba máme vymedzený predmet Hawkesových interpretácií. Okrem toho sa však treba pokúsiť, aspoň približne, stanoviť *point of view* jednotlivých interpretácií. Terence Hawkes je americký mysliteľ a toto zaradenie potvrdzujú aj autori, ktorí ho najviac ovplyvnili. Sú to Jonathan Culler, aj slovenskému a českému čitateľovi známy ako autor monografie o Ferdinandovi de Saussurovi s jednoduchým titulom *Saussure*. Ďalej je to Fredric Jameson. Jeho monografia *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism* (1972) výrazným spôsobom ovplyvnila americké interpretácie štrukturalizmu a v menšej miere aj ruského formalizmu. Posledným autorom, na ktorého sa Hawkes, explicitne alebo implicitne odvoláva, je Robert Scholes, ktorého knihu *Semiotics of Poetry* (1982) hodnotí v bibliografii Hawkes ako provokatívnu a informatívnu.

Po týchto úvodných poznámkach sa už môžem koncentrovať na samotnú knihu. Začnem samozrejme úvodom, v ktorom sa paradoxne ocitli v jednom priestore významný taliansky mysliteľ osemnásteho storočia Giambattista Vico, švajčiarsky psychológ Jean Piaget a ešte paradoxnejšie jedna stručná sumarizácia štrukturalizmu. Prečo práve Vico a prečo práve Piaget? Podľa Hawkesa preto Vico, lebo vo svojej knihe *Základy novej vedy o spoločnej prírodenosti národů* (1725) sa pokúsil vytvoriť „fyziku človeka“, ktorá by bola schopná odhaliť základy spoločnej prirodzenosti, transverzálnu prechádzajúcej národmi a kultúrami. Univerzálna prirodzenosť nachádza výraz v poetickej

múdrosti (*sapienza poetica*). Táto poetická múdrosť sa prejavuje „schopnosť a potrebou vytvárať mýty a metaforicky používať jazyka: tedy nezacházať se světem přímo, ale přeneseně, prostřednictvím jiných činitelů: nikoli doslova, nýbrž ‚básnický‘. V povaze lidských věcí nutně musí být“, říká Vico, „všem národům společný duchovní jazyk, který uniformně chápe podstatu věcí, jež se mohou vyskytnout v lidském společenském životě, a vyjadřuje je pomocí tolika různých modifikací, kolik různých aspektů tyto věci mohou mít“... Tento ‚duchovní jazyk‘ se projevuje jako univerzální lidská schopnost nejen vytvářet struktury, ale také podvolit svou vlastní přirozenost požadavkům jejich strukturování“ (s. 12). Pokiaľ Giambattista Vico je predchodca štrukturalizmu, tak Jean Piaget je už jeho vynikajúcim komentátorom a kritickým interpretom. Podľa Piageta, keď chceme vedieť, čo je štrukturalizmus, tak najprv musíme vedieť, čo je **štruktúra**. Vo svojej knihe *Štrukturalizmus* (1971) podáva, musím povedať, že dnes už klasickú, definíciu pojmu **štruktúra**. Podľa neho pojem **štruktúry** možno vymedziť prostredníctvom troch ideí. Sú to:

„a, idea celosti (totality)

b, idea transformácie

c, idea sebaregulácie“ (s. 13).

Celostnosťou alebo totalitou sa myslí to, že štruktúra tvorí celok, ktorý je vnútorne súdržný a usporiadaný. Nie je to púhy agregát, pretože celok je vždy viac ako jednotlivé časti.

Idea transformácie zase hovorí, že „struktúra není statická. Zákony, které jí vládnu, působí tak, aby byla nejen strukturovaná, ale též **strukturující**. Aby se tedy vyhnula redukci na úroveň pouhé pasivity, musí být struktúra schopna **transformačních** procesů, jimiž bude neustále procházet veškerý nový materiál“ (s. 13). Idea sebaregulácie zdôrazňuje to, že štruktúra sa neodvoláva na nič mimo seba. To znamená, že jediný zákon, ktorý rešpektuje, je vlastný imanentný zákon.

Z toho, čo bolo povedané, môžeme vyvodiť predbežný záver, že štrukturalistické myslenie preferuje vždy vzťahy pred prvkami. Význam a zmysel jednotlivého prvku vždy závisí od pozície, ktorú zaujíma v štruktúre. Štruktúra na jednej strane je vždy štrukturovaným celkom, na druhej strane, keďže rovnako platí princíp transformácie a sebaregulácie, je aj štrukturujúca. Pre štruktúru platí to, čo už naznačil Vico vo svojej „fyzike človeka“.

Spomínal sa Vico ako predchodca štrukturalizmu, spomínal sa Piaget ako brilantný komentátor štrukturalizmu, dokonca bol formulovaný, hoci veľmi stručný, primitívny, sumár štrukturalizmu, ale zatiaľ sa vôbec nespomenulo meno toho človeka, ktorý to všetko spustil. Zaiste, keby sme chceli byť verní zásadám ortodoxného štrukturalistického myslenia, tak by sme povedali, že na mene nezáleží, pretože nie my myslíme, ale diskurz sa myslí v nás. Keďže však vieme, že v našom svete platia nielen univerzálne, **invariantné štruktúry ľudského ducha**, ale aj profánne právne zákony, napríklad autorský zákon, tak radšej poviem, že všetko sa to začalo Ferdinandom de Saussurom a jeho posmrtno vydanou knihou *Kurs obecné lingvistiky* (1916).

Ferdinand de Saussure sa zapísal do dejín myslenia ako geniálny reformátor myslenia o jazyku a zároveň ho tieto isté dejiny evidujú ako duchovného otca štrukturalizmu, bez ktorého si vôbec nedokážeme predstaviť naše odchádzajúce storočie. V čom spočíva genialita Saussurovho lingvistického učenia? Môžeme ju vyjadriť niekoľkými tézami.

V prvom rade je to téza o celku **reči** (langage) ako jednote **jazyka** (langue) a **prehovoru** (parole). Jazyk je systémová časť reči, jazyk je reverzibilný systém pravidiel, invariant, spoločenská časť reči a povedané aj súčasťou terminológiou, jazyk je kompetenciou. Naproti tomu prehovor je ireverzibilný, je to variant, vytváraný na pozadí invariantu, individuálna časť reči a performancia. Vzťah medzi jazykom a prehovorom Saussure veľmi často vysvetľoval metaforicky. Najčastejšie jazyk prirovnával k pravidlám šachovej hry a prehovor ku konkrétnej šachovej partii, inokedy zase bol využívaný príklad partitúry a predvedenia, či slovníka a gramatiky a ich využitia.

S opozíciou **jazyk/prehovor** sa úzko spája rozlíšenie medzi **synchróniou** a **diachróniou**, teda rozlíšenie medzi aktuálnym stavom systému jazyka a jeho dejinami, dejinnými metamorfózami.

S vnútornou organizáciou jazykového systému sa spája aj myšlienka o jazyku ako forme. Musím povedať, že na tento aspekt Hawkes upozorňuje len zriedka, viac vysúva do popredia myšlienku, ktorá hovorí, že jazyk je tvorený nie pozitívnymi entitami, ale diferenciami, to znamená, že každý prvok jazyka nie je definovaný pozitívne, nie je definovaný svojou substanciou, ale je definovaný relačne, rozdielom voči iným prvkom daného systému. Fungovanie jazyka by bolo nedostatočne vysvetľované, keby sme ešte k tomuto nepripočítali tzv. **asociatívne** a **syntagmatické vzťahy**, neskôr v lingvistike známe ako **paradigma** a **syntagma**. Pre úplnosť dodávam, že Hawkes spomína aj **arbitrárnosť znaku**, ale o tom ešte bude reč pri semiotike.

Podľa Hawkesa však štrukturalizmus Ferdinanda de Saussura má svoju paralelu aj v americkom myslení o jazyku. Už etnograf a kultúrny antropológ Franz Boas sa pokúsil tradičný historizujúci prístup, kladúci všetko za seba tak, aby bolo jasné, čo sa na akom vývojovom stupni nachádza, nahradiť myšlienkou etnokultúrnych priestorov, ktoré sa riadia sebe vlastnými kultúrnymi normami a preto sú vzájomne ťažko súmerateľné. Po Boasovi treba ešte spomenúť lingvistu Edwarda Sapira, Leonarda Bloomfielda a najmä Benjamina Lee Whorfa a jeho teóriu jazykového relativizmu.

Na lingvistické učenie Ferdinanda de Saussura nadväzuje francúzsky etnológ Claude Lévi-Strauss. Okrem Saussurovho lingvistického učenia bol ovplyvnený aj Trubeckého a Jakobsonovou fonológiou, ktorá znamenala revolučný obrat v skúmaní zvukovej stránky jazyka. Substancialistický prístup, sústreďujúci sa na izolovanú hlásku, bol Trubeckým a Jakobsonom nahradený funkcionálnym prístupom, vymedzujúcim fonému vždy svojím párovým protikladom. Logika binárnych opozícií odhalila základný fonologický rad, ktorý je opísateľný prostredníctvom dvanástich protikladov a čo je dôležité, túto logiku musí rešpektovať každý jazyk, bez ohľadu na to, či je hodnotený ako kultúrny alebo primitívny jazyk. Je pravda, že už Saussure tvrdil, že v jazyku sú len diferencie, ale tiež je pravda, že to, aká je logika tvorby týchto diferencií, upresnila moderná fonológia.

Výdobytky všeobecnej (štrukturálnej) lingvistiky a fonológie zaujali Clauda Léviho-Straussa natoľko, že sa túto logiku pokúsil aplikovať aj na iné oblasti kultúry. Vo svojej prvej monografii ju s úspechom aplikoval na oblasť príbuzenských vzťahov a neskôr, keď túto logiku úspešne aplikoval na mýtus, hudbu a poéziu, Lévi-Strauss vyslovil tvrdenie, podľa ktorého táto logika je **univerzálnou logikou ľudského ducha**. Táto logika je identická tak pre primitívneho, ako aj civilizovaného človeka, starovekého či novovekého človeka.

Claude Lévi-Strauss, a popri ňom aj Roland Barthes, Jacques Lacan a *enfant terrible* štrukturalizmu Michel Foucault (ktorého mimochodom Hawkes spomína len v bibliografii) sa zaslúžili o obrovský boom štrukturalizmu, ktorý sa stal najmä v šesťdesiatych rokoch viac než intelektuálnou módou. Štrukturalizmus začína v tomto období postupne a systematicky kolonizovať všetky oblasti kultúry, od jazyka až po módu, od mýtu až po literatúru. A keďže Hawkes je predovšetkým literárny vedec, tak potom je pochopiteľné aj to, že práve literárnovednému štrukturalizmu venoval samostatnú kapitolu knihy. Jeho interpretácia však začína pred bránami štrukturalizmu, teda na území ruského formalizmu, ktorý sa vymedzil ako boj proti „psychologizmu a podobnej metodologickej starine“. Ruský formalisti odmietali interpretácie typu „Čo chcel básnik povedať?“, a namiesto toho sa sústreďovali na výskum toho, čo literatúru robí literatúrou, a tým bola samotná literárnosť diela stotožnená s formou. Nie to, o čom sa hovorí, je esteticky účinné, ale predovšetkým a len to, ako sa o tom hovorí. Spomedzi všetkých formalistov Hawkes najväčšiu pozornosť, a podľa mňa úplne zaslúžene, venuje Vladimirovi J. Proppovi. Jeho *Morfológia rozprávky* (1928) nemá úzko regionálny etnografický význam a hodnotu, ale svojou precíznosťou sa stala inšpiratívnou pre postulovanie naratologickej koncepcie Algirdasa Greimasa. Mimochodom, ten je aj autorom vysoko hodnotenej štrukturálnej sémantiky, ktorá zdvojuje štrukturálnu fonológiu, pretože ukazuje, ako pracuje logika binárnych opozícií pri tvorbe významových jednotiek.

Vráťme sa k ruskému formalizmu. Jeho výdobytky boli zásluhou Romana Jakobsona prenesené do iného kultúrneho prostredia v strednej Európe. Áno, mám na mysli Prahu, kde v roku 1926 vzniká

legendárny a čoskoro po vzniku svetoznámy Pražský lingvistický krúžok. V tomto prostredí sa zrodila moderná fonológia, ale v tomto prostredí sa začal aj veľmi intenzívny výskum tzv. „jazykov v jazyku“. Tieto relatívne samostatné jazykové útvary majú vlastný **system** – **langue** a navzájom sa odlišujú tým, že každému z týchto „jazykov v jazyku“ dominuje iná funkcia. Tak napríklad básnickému jazyku dominuje estetická funkcia, vedeckému jazyku poznávacia atď. Zdôraznenie týchto funkcií nie je samoučelné, práve naopak, je úzko späté s variantom štrukturalizmu Pražského lingvistického krúžku, ktorý zvykne byť často označovaný ako funkčný štrukturalizmus.

Posuňme sa teraz k francúzskemu literárnovednému štrukturalizmu. Už som spomenul štrukturalnú sémantiku a originálnu naratologickú koncepciu Algirdasa Julienu Greimasa. Do jeho blízkosti Hawkes postavil ešte Tzvetana Todorova a Rolanda Barthesa. Nepochybne je výber týchto dvoch predstaviteľov literárnovedného štrukturalizmu opodstatnený, veď napríklad Tzvetan Todorov sa začal medzi prvými z francúzskeho intelektuálneho prostredia zaujímať o práce ruských formalistov a predovšetkým o Bachtinovu iniciatívu a jeho prínos do naratológie je taktiež neodškriepiteľný. Pokiaľ ide o Rolanda Barthesa, je autorom hneď niekoľkých koncepcií naratológie. Na začiatku svojej kariéry sa pokúsil vypracovať typológiu rukopisov – *écriture*. Jeho kniha *Nulový stupeň rukopisu* (1953) je vlastne analýzou fungovania literárnych štýlov písania v rôznych historických obdobiach vývinu literatúry. Po nej nasledoval *Úvod do štrukturalnej analýzy rozprávania* (1966), ktorý je vlastne prísny variantom štrukturalnej naratológie, zrodenej z ducha Saussurovej lingvistickej teórie. Barthes však predložil ešte jeden variant naratológie v knihe *S/Z* (1970), ktorý prekračuje hranice štrukturalizmu a ako taký by sme ho mohli zaradiť do okruhu postštrukturalistických textov, hoci Hawkes ho ešte radí medzi štrukturalistické texty. Myslím si, že to je v konečnom dôsledku len detail, oveľa podstatnejšie sa mi zdá byť to, že v tejto časti Hawkesovej knihy sa detailnejšie nehovorí o Gérardovi Genettovi a jeho variante naratológie, pretože tá nepochybne patrí medzi špičku v tomto vedeckom odbore.

Doteraz som, samozrejme kopírujúc svojim komentárom štruktúru Hawkesovej knihy, rozprával len o štrukturalizme a o semiotike skoro vôbec. Je načase odstrániť tento deficit. Moderná semiotika/semiológia sa zrodili približne v rovnakom období na oboch stranách Atlantiku. V Spojených štátoch amerických Charles Sanders Peirce vypracoval základy novej vedy, ktorú nazval **semiotika**. Na druhej strane Atlantiku zase Ferdinand de Saussure sa zamýšľal nad projektom novej vedy, ktorá by sa zaoberala znakmi a ich fungovaním v živote spoločnosti. Táto veda by sa nazývala **semiológia** a jej súčasťou by bola lingvistika. Paradoxné je to, že ani jeden, ani druhý autor svoj projekt počas svojho života nepublikoval, a preto nemohli tušiť, že existuje ešte niekto, kto sa intenzívne zaoberá rozpracovaním základov modernej vedy o znaku.

Obidva projekty novej vedy za svoj predmet považujú znak. Lenže napriek tejto podobnosti existujú medzi nimi určité diferencie. Tak napríklad Saussurov pojem „znak“ je definovaný dvoma zložkami: označovaným a označujúcim, a znak ako taký sa vždy rodí z potrieb komunikácie, to znamená, že znakom môže byť to, čo prinajmenšom dva subjekty považujú za znak. Peirce definuje znak tromi zložkami: interpretant, representamen a objekt, a bol presvedčený, že za znak môžeme považovať niečo, čo je znakom aspoň pre jeden subjekt.

Saussure hovorí, že medzi označovaným a označujúcim, medzi významom a výrazom niet nijakej kauzálnej súvislosti, ich vzťah je **arbitrárny**. Podľa Peircea vzťah medzi znakom a tým, čo zastupuje, môže byť upravený aj kauzálne. Napríklad dym sa môže stať znakom ohňa.

Na začiatku stoja dva projekty, ktoré kráčali odlišnými vývojovými cestami tak, že sa postupne stretávajú a dva monológy sa postupne transformujú na dialóg. Dnes je situácia taká, že semiotika/semiológia si našli uplatnenie v celom cykle humanitných a sociálnych vied a je temer nemožné si bez nich predstaviť intelektuálnu mapu dvadsiateho storočia.

Hawkes, hoci to avizuje už titul knihy, sa nevenuje len interpretácii štrukturalizmu a semiotiky. V poslednej kapitole svoju pozornosť upriamil na novú „Novú kritiku“, ktorá prichádza namiesto

starej „Novej kritiky“. Inak povedané, neviem prečo sa bojí toho označenia, približuje postštrukturalizmus Jacquesa Derridu a Rolanda Barthesa. Derrida je jedným z tých, čo sa pokúsili nastoliť dialóg medzi Peirceovou a Saussurovou koncepciou znaku. Jeho *Gramatológia* (1967) to jasne dokazuje, hoci povrchnému čitateľovi by sa mohlo zdať, že toho Peircea je tu pomenej, ale nie je to tak. Táto filozofická kniha, najmä Derridova koncepcia **písania** – **écriture**, hlboko ovplyvnila literárnovedný diskurz a tento vplyv možno identifikovať aj v textoch neskorého Rolanda Barthesa. Písanie ako tvorba diferencií, ergo tvorba významu, je prax, ktorú treba skúmať an sich. To, že sa to dá, o tom už niet dnes nijakých pochyb, hoci všetky dôsledky by bolo predčasné spisovať. Túto skutočnosť si uvedomuje aj Terence Hawkes, a preto závery poslednej kapitoly sú akoby otvorené.

Kniha Terencea Hawkesa predstavuje kvalitný úvod do štrukturalizmu a semiotiky, interpretácie sú jasné, vyznačujú sa nielen dobrou znalosťou interpretovaných textov, ale aj nepopierateľnou pedagogickou dimenziou. Preto možno knihu používať ako vhodnú príručku, ktorá môže slúžiť ako úvod či repetitórium. V obidvoch prípadoch túto funkciu splní výborne. Zostáva nám len dúfať, že táto kniha, napriek zvykom v našich končinách, nebude poslednou z edície *Štrukturalistická knihovna*. Po prečítaní tejto knihy totiž pri zmysle a rozume môžem konštatovať, že by to bola veľká škoda. Okrem iného aj preto, lebo pán Terence Hawkes nám ten predbežný účet vystavil presne.

Peter Michalovič

Mobilizace vidění a vznik filmu

Harro Segeberg (Ed.): *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst.*
Wilhelm Fink Verlag, München 1996, 384 stran, náklad neuveden.

Sborník vydaný renomovaným nemeckým nakladateľstvom predstavuje prvý svazek edičnej rady, jejímž cieľom je spracovať dejiny filmu ako média (*Mediengeschichte des Films*). Patnásť príspevkov zaradených do zborníku má svoje východisko v prednáškovom cykle usporiadanom na hamburskej univerzite. Väčšina autorov tiež na tejto univerzite pôsobí; najdeme medzi nimi známe predstaviteľov nemeckej filmovej vedy a vedy o audiovizuálnych médiách (Knut Hieckethier, Corinna Müllerová, Joachim Paech), ale tiež literárni vedci, teatrologi či historici umenia.

Pojetie, ktoré sa ve zborníku realizuje, je bezesporu netradičné. Hlavnú pozornosť je venovaná prehistorii filmu, teda jeho predchúdcům a predpokladům jeho vzniku, zasazeným do širokého rámca vývoje spoločnosti, kultúry a techniky a špeciálne vývoje povahy ľudského vnímania. Až niekoľko posledných príspevkov si všímajú „vlastných“ počiatkov kinematografie (pokusy bratří Skladanowských, prvý filmová predstavení – zde je třeba vyzdvihnout bohatě dokumentovaný popis filmových projekcí v hamburských varieté kolem roku 1900 od **Corinny Müllerové**).

Nejvýraznější výkladovou linií tvoří ve zborníku studie, které se zaměřují na optická média, jež je možno pokládat za určitou „přípravu“ na film jako novou formu vidění (s. 67). Monografického

zpracování se postupně dostává čínské stínohře, rozšířené v evropských zemích od sedmnáctého století (**Gerd Eversberg**), kukátkům s obrazy (Guckkasten), velmi oblíbeným v osmnáctém století (**Wojciech Sztaba**), laterně magice a jejím „protokinematografickým efektům“ (**Klaus Bartels**) a konečně panoramatům, jež se stala předmětem velkého zájmu kolem roku 1800 (**Albrecht Koschorke**). Tato média uspokojovala „hlad po obrazech“ a postupně činila z jejich sledování masovou záležitostí; přitom též podstatně ovlivňovala povahu lidského vnímání obrazů, především tím, že do popředí byl stále více kladen rys iluzivnosti, simulace reality, včetně jejího pohybového aspektu (rychlým střídáním obrazů sledovaných kukátkem vznikala dojem východu slunce apod. – s. 99). Výklad o panoramatech poukazuje na to, že k jejich přitažlivosti přispívala relativní dokonalost optické iluze i nerozlišitelnost přechodu mezi obrazovou složkou a složkou reálnou (tzv. *faux terrain* s plastickými rekvizitami). Publikum bylo vtaženo do obrazu, jehož působení bylo vystaveno ze všech stran, bylo „chyceno“ v klamu, ve snovém světě (s. 155 – 156, 160 – 162).

Další příspěvky se zaměřují na vývoj výtvarného umění jako prostředku „školení smyslů“ (s. 69), zdůrazňují, že zdánlivá přirozenost filmového vidění je výsledkem dlouhého historického procesu (s. 69). **Ludwig Fischer** se zabývá centrální perspektivou jako abstrakcí vnucenou lidskému vidění, **Monika Wagnerová** si všímá sérií obrazů sugerujících různá stadia cesty, jež vznikaly v devatenáctém století, a **Joachim Schöberl** upozorňuje na roli obrazů v ilustrovaných rodinných časopisech – tyto časopisy přivýkaly široké čtenářské vrstvy na kontakt s vizuální komunikací a přímo je (v doprovodném slovesném komentáři) učily obrazy interpretovat. Od výtvarných děl se pak přechází k fotografii a zejména k pokusům postihnout jejím prostřednictvím průběh času a pohyb (Eadweard Muybridge, Etienne-Jules Marey). **Jenz Balzer** ve svém příspěvku dokazuje, že Muybridgeovy experimenty předjímaly narativní aspekt filmu, zatímco Mareyovy fotografie byly svou povahou nenarativní.

Jako závažné východisko kinematografie vystupuje rovněž divadlo. **Knut Hickethier** upozorňuje především na technické změny spjaté s elektrifikací divadel v posledních desetiletích devatenáctého století: Až elektrifikace vedla k prostorové diferenciaci osvětlení (jasné světlo na jevišti, temnota v hledišti); zároveň jevištní točny a podobná zařízení umožnily rychlé střídání dějů. Nemenší úlohu měl ráz dramatických textů a inscenační zvyklosti, jež v určitém smyslu film předjímaly. Na příkladu anglických melodramat to ukazuje **Johann N. Schmidt**: Objevovaly se zde jednotlivé scény zaměřené na efektnost, které měly stupňovat zájem publika (odtud vede cesta ke „kinematografii atrakcí“), v herecké akci vystupovaly do popředí gestikulace a mimika vyjadřující citové stavy a na scéně se používaly i tabule s nápisy vysvětlujícími vývoj děje. Zároveň inscenace usilovaly o dosažení iluze reálnosti představovaných událostí a snažily se spojit výstupy na jevišti do plynulého proudu.

Četní autoři (nejsoustavněji **Harro Segeberg**) zdůrazňují, že velmi podstatným předpokladem pro vznik filmu a jeho přijetí publikem byla dynamizace vnímání, zmnožení podnětů a jejich rychlé střídání, které s sebou přinesl moderní velkoměstský život, koncentrace obyvatelstva a také výrazné zvýšení jeho mobility (nelze např. pominout rozvoj cestování po železnici a vjemy s ním spojené).

Zřejmě nejspornější bod při hledání předchůdců a předpokladů filmu představuje problém filmových rysů v literárních textech; nelze se totiž vyhnout silné spekulativnosti, nahlíží-li se takto na texty z doby, kdy film ještě neexistoval (navíc toto snažení poněkud zdiskreditovaly extrémní pokusy nacházející filmovost třeba i ve Vergiliově *Aeneidě*). Autoři studií publikovaných v recenzovaném sborníku si jsou potíží spojených s tímto tématem dobře vědomi. **Götz Großklaus** volí při výzkumu literatury devatenáctého století méně exponovaný termín „vizuální metoda“; **Joachim Paech** pak ve svém výkladu o textech náležících k tzv. poetickému realismu důkladně probírá a zvažuje různé přístupy a argumenty a dospívá k závěru, že v určitém aspektu je možno

o filmovosti těchto literárních děl mluvit: „V rámci poetického realismu lze nalézt stylové rysy a způsoby psaní, které mohou být *po* nástupu filmu označeny jako ‚filmové‘. Film sice ještě nepatří ke kontextu a empirické realitě této literatury, avšak její stylové prostředky a způsoby psaní se zjevně vztahují k realitě, s níž je spjat rovněž film a jejíž adekvátní reprodukci může nakonec ‚pouze film dokonale zvládnout‘ (Mitry)“ (s. 245). Filmový ráz textů patřících k poetickému realismu nachází Paech především v tom, že se zde uplatňuje „dynamické zvrásnění (Ein-faltung) statické situace“ (s. 250). Jeho analýzy jsou nesporně velmi důmyslné, vyhnout se spekulativnosti zatěžující výzkumy tohoto typu se mu však nepodařilo.

Ve sborníku věnovaném „mobilizaci vidění“ se setkáváme s pozoruhodným projektem, na němž musíme ocenit širší pohledu a úsilí o zapojení řady dosud spíše izolovaně sledovaných témat do komplexního výzkumu vývoje lidské kultury a lidské senzibility.

Petr Mareš

Umenie mizanscény

Sergej Michajlovič Ejzenštejn: *Umenie mizanscény*.

Národné divadelné centrum, Bratislava 1998, 477 stran, náklad neuveden.

Umenie mizanscény možno považovať za základné dielo Sergeja Michailoviča Ejzenštejna, ktoré koncipoval ako prvú časť z pôvodne plánovaných troch dielov učebnice filmovej réžie. Východiskový text *Umenia mizanscény* vznikol ako stenografický záznam Ejzenštejnových prednášok na Katedre filmovej réžie VGIKu (t.j. na Všeľvázovom štátnom inštitúte kinematografie) v rokoch 1933 – 1934. Pôvodný koncept prednášok Ejzenštejn prepracúval a dopĺňal vlastne pätnásť rokov (1933 – 1948), teda prakticky až do smrti. Samotné dielo prvý krát vyšlo v ruskom jazyku tlačou až v roku 1966 ako štvrtý diel *Izbrannych proizvedenij v šesti tomach*.

Vzácný nádych autenticity nedodáva dielu iba živý dialóg so študentami, ale najmä hlboký vnútorný „dialóg“ so skúmaným a vysvetľovaným predmetom. Plánované postupy a projekty réžie Ejzenštejn trpezlivo a podrobne analyzuje, a ako skvelý učiteľ počas výkladu prijíma od svojich žiakov bezprostredné impulzy a námety, poukazuje na možnosti i hranice ich jednotlivých riešení. S odstupom času možno konštatovať, že Ejzenštejn svojich žiakov dôsledne viedol k samostatnému tvorivému mysleniu. Postupne pred nimi odhaľoval všetky úskalnia ale aj tvorivé možnosti na ceste, ktorá musí nevyhnutne viesť k definitívnemu tvaru diela a k integrálnemu splnutiu všetkých mysliteľných detailov do jednotného celku.

K originalite prednášok prispel nielen široký okruh vedomostí, ale aj nepretržitý a bohatý prúd bezprostrednej invencie, nadväzujúcej na Ejzenštejnové konkrétne praktické skúsenosti, a v neposlednej miere snaha prebudiť v poslucháčoch intenzívny záujem o všetko, čo sa sveta filmu dajakým spôsobom dotýka. Preto i všeobecné tézy premysleného estetického konceptu, úzko spätého s povahou filmoveho umenia, nepretržite obohacoval konkrétnymi významnými podnetmi z iných oblastí: rovnako suverénne sa pohyboval v literatúre, v problematike divadla, vo výtvarnom umení alebo v hudbe. Nadšenie, s akým načieral do dejín umení a spôsob, akým z nich čerpal inšpiráciu, dodnes prezrádza nielen pevnú vôľu, ale aj koncentrované úsilie o vždy nový,

originálny a priliehavý umelecký výraz. Podobne ako vedec alebo mysliteľ, aj Ejzenštejn dokázal obsiahnuť nesmierne plochy faktov a uprostred nich odhaliť skryté zákutia problémov, ktoré mohol priamo využiť na ilustráciu a vysvetlenie ktoréhokoľvek konkrétneho analogického prípadu vo svojej vlastnej oblasti.

Samotný film Ejzenštejn považoval za špecifický druh umenia, ktorého výrazové možnosti poskytujú v každom okamihu tvorby takmer nepreberné množstvo možností. Všetky sa však môžu prejaviť iba v presne a konkrétne determinovaných vzťahoch: napríklad vo vzťahu k priestoru a k svetlu, k pohybu, k slovnému prejavu a k jeho adekvátnej intonácii, vo vzťahu k hudbe, k výtvarnému riešeniu scény alebo jednotlivého záberu. Nespočetnými poukazmi na tieto súvislosti sa Ejzenštejn usiloval podčiarknuť význam každého detailu, ktorý potom v konečnom výraze prispieva k premyslenému a efektívnemu zvýznamneniu celku. Na ceste k praktickému využitiu všetkých týchto možností nesmelo filmového režiséra zaskočiť nič cudzie a nečakané. Ejzenštejn pritom celkom nenásilne a plynule prekračoval i hranice jednotlivých kultúr. Ak na jednom mieste uvažuje o postupoch uplatňovaných v stredovekom divadle, vzápätí sa rovnako intenzívne zamýšľa nad hereckým prejavom v japonskom divadle. Rovnako dôležitý a inšpiratívny podnet k adekvátnemu stvárneniu scény či obrazu preň predstavuje prechod tvarov „reálnych“ predmetov do abstraktných kontúr, charakteristických pre orientálne výtvarné umenie alebo priamo pre znakové písmo. Veľkú pozornosť venoval Ejzenštejn i úsiliu súčasného európskeho maliarstva a to paralelne množstvu jeho aspektov – nevyhýbal sa početným príkladom z obdobia renesancie, baroka i realizmu, ale zdôrazňoval najmä prínos moderného umenia – počnúc Cézansom a objavmi kubizmu až po geometrizujúce abstraktné využitie línií a farieb.

Bohatstvo svetového umenia a kultúry, teda ani jeho jednotlivé prejavy, sa pred ním a jeho žiakmi nikdy nezjavovali v podobe prázdneho gesta – za každým umeleckým dielom očakával hlboko premyslený zámer, ktorým môže filmový režisér obohatiť svoju bezprostrednú invenciu. Bolo by možné rovnako dlho hovoriť o tom, koľko podnetov Ejzenštejn načerpal z vlastného kultúrneho prostredia, napríklad z dejín i súčasnosti ruského divadla, alebo z ruskej literatúry. Svoju vlastnú skúsenosť so svetom umenia, ale najmä samotnú *skúsenosť umenia*, teda intenzívne stretnutie s jeho nekonečným myšlienkovým bohatstvom môže a má filmový režisér uplatniť v stretnutí s akoukoľvek témou, ktorú si zvolí. Všetky tieto vonkajškové podnety, ktorými kultivovaný tvorivý človek disponuje, nemajú v žiadnom prípade zostať iba jeho vnútorným bohatstvom, ale musia sa principiálne uplatňovať v procese tvorby: môžu predstavovať potôčky vlievajúce sa do veľkej rieky, ktorú na filmovom plátne môže vidieť a zažiť divák takmer rovnako intenzívne ako sám tvorca.

Predstavujú vlastne nevyhnutné pozadie a vonkajšiu podmienku k tomu, aby zmysluplne dotvárali azda to najhlavnejšie – teda to, čo má v Ejzenštejnovej mizanscéne vyjadrovať každá z hraných postáv. Sledovanie najhlbších poryvov vnútorného života postáv najmä v konkrétnych situáciách, a ich následný prepis do vonkajšieho, čitateľného gesta predstavuje pre Ejzenštejna azda najzávažnejší problém: „Bohužiaľ v praxi súčasnej dramatickej tvorby sa s tým stretávame veľmi často. Preto mnohé súčasné postavy sú ako vystrihnuté z novín s pasom, životopisom, pracovnou knižkou, lekáorskými nálezmi, vopred stanovenými ‚úchylkami‘ – a tak sa ponášajú na stredoveké morality, kde jednými dverami s patričným nápisom vychádzala Pýcha, druhými Pokora, aby sa stretli pri tretích s nápisom Cnosť... Pri vytváraní postavy musí proces prebiehať ako so živým človekom v živom prostredí – z obidvoch koncov: postava vplýva na rozvoj diania, vychádzajúc zo svojich predpokladov, ale tieto predpoklady určuje východiskový dej, takže postava je vlastne výsledkom tohto deja, na ktorý sama spätne pôsobí“ (s. 185).

Ejzenštejnove úvahy sú v tejto súvislosti o to vzácnejšie, že ich vyslovuje v súvislosti s konkrétnym príkladom – v procese vytvárania a plánovania scén navonok jednoduchého (na prvý pohľad azda i banálneho) príbehu: vojak, vracajúci sa po rokoch z frontu, nachádza doma ženu s malým dieťaťom, ktoré určite nemôže byť jeho. Moment návratu, (ne)možnosť ďalšieho spoločného života

dvojice, nepredstavuje pre Ejzenštejna v žiadnom prípade priestor pre jednoduché ilustratívne zobrazenie, ale naopak je pôdou pre nekonečné množstvo možných variantov adekvátneho stvárnenia – od tragédie cez melodrámu až ku komickým či tragikomickým polohám potenciálnej situácie. Akceptovanie jednej zo všetkých týchto možností si však následne vyžaduje koncentrované úsilie režiséra, ktoré sa premieta do úvah o celom rade jednotlivých prvkov daných námetom, ale už aj do konkrétnych myšlienok na formu, ktorá voči nim musí vystúpiť ako záväzná. Ejzenštejn spolu so študentami postupne stanovuje charakter oboch postáv; v súvislosti s ním rieši aj potenciálne rozvinutie situácií, ktoré môžu nastať: každá si vyžaduje určitý rozvrh svetla, hlavného priestoru, nepretržitú obmenu a využitie drobných i väčších rekvizít. V spomenutých dialógoch so študentami postupne vylučuje nepodstatné a dopĺňa chýbajúce – jeho úvahy pritom v mnohom pripomínajú moderné literárne a filozofické analýzy subjektívne prežívaného času i hlbšie ukrytého významu konkrétnych neživých vecí, naplnených nielen duchom vyplývajúcim z ich podstaty alebo účelu, ale naplnených aj prítomnosťou človeka, ktorý ich používa, alebo aspoň existuje vedľa nich. Herec s ich pomocou prehľbuje a dotvára svoj vlastný prejav. Pre umelca (režiséra) je však ich význam navyše podmienený jeho konkrétnou úlohou: „Aké sú výsledky toho mučivého procesu, ktorý doháňal Majakovského k slzám a Flauberta nútil uprostred noci vybiehať z postele, aby vnášal opravy do dávno napísaných riadkov? Výsledkom je absolútna naplnenosť diela od začiatku do konca tou jednotou tematickej orientácie, ktorá v praxi realizuje jednotu formy a obsahu a každým detailom nemilosrdne vŕahuje do kruhu tejto témy a jej pôsobenia diváka, čitateľa, poslucháča, ktorí nevedia odolať fascinujúcej sile skutočne umeleckého diela. Tento prvok je prítomný vo všetkých skutočne veľkých a zavŕšených dielach“ (s. 194).

Ak chápeme mizanscénu ako najúčinnější prostriedok režisérskeho myslenia a umenia, potom pozornosť a minuciózný myšlienkový postup sústredený na každý detail a na každý okamih, ktorý v práci so študentami Ejzenštejn zvolil *neprekvapuje* – tým viac však vzbudzuje pozornosť spomenuté akcentovanie širších kultúrnych a umelecko-historických súvislostí. Akoby študentom opakovane prízvukoval, že vyrovnáť sa s postavou alebo s konkrétnym hereckým prejavom je v danom momente takmer rovnako dôležité, ako zvládnutie skúseností celého súčasného (moderného) umenia. V tom je nepochybne Ejzenštejnovo osobné a hlboké poslanstvo.

Ejzenštejn kladie pritom dôraz na herca samotného – nielen na jeho schopnosti, ale venuje veľkú pozornosť aj jeho výzoru, dokonca aj „fyziológii“ určitých typov postáv, ktorá musí zodpovedať tomu-ktorému umeleckému zámeru. Nevyhýba sa pritom podnetom zo žiadnej strany, ani tým, ktoré v jeho časoch bolo možné považovať za dávno prekonané a teoreticky neplodné: „V obraznej a emocionálnej rovine sú pre nás práce fyziognomistov vhodné ako empirický a štatistický materiál mimo ich vedeckých alebo kvázivedeckých konštrukcií. Môžeme ich využiť ako [...] básnické antológie. A o Kretschmerovi by som vlastne chcel povedať, že vo svojom systéme vystupuje skôr ako umelec, a nie ako vedec. V každom prípade aspoň ako umelec. Svoje emocionálno-asociatívne reakcie na určitú vizuálnosť a pociťovanie ľudí nezhrnul do poémy, ale do kvázivedeckého systému. Jeho systém akoby bol prostriedkom stvárnenia určitého komplexu vnemov“ (s. 320).

Popri dôslednej pozornosti, ktorú musí režisér venovať napríklad aj kostýmom hercov, popri nevyhnutných metódach výcviku, ktoré hercom ich tvorivý proces uľahčia, upozorňuje Ejzenštejn zároveň na nový fenomén, ktorý v hereckom umení nastupuje spolu s filmom. Médium, ktoré je relatívne celkom nové, si vyžaduje hlbšiu a premyslenejšiu syntézu všetkých pôvodných prvkov mizanscény už len proto, že všetko nedomyšlené a chybné sa vo filme odhalí a prejaví takmer bezprostredne: „Nové syntetické zameranie vo výchove herca a režiséra musí vzniknúť na novom základe. A na to je povolaný práve Filmový inštitút. Pretože ani jedno divadlo nekladie také požiadavky a nie je také náročné na svojich pracovníkov ako film. Nijaké divadlo nie je také neúsporité aj k najmenšej emocionálnej falošnosti a nedokonalosti reálneho citu ako veľký detail zvukové filmu. A ani jedno divadlo nekladie také požiadavky na sebakontrolu a ovládanie hry vonkajšími

prostriedkami, nestavia herca do takých podmienok, keď odklon alebo obrat o nejakú piad' od kompozície môžu vyhodíť herca z ohniska objektívu alebo patričného dosahu mikrofónu. Ani jedna ze škôl nevyhovuje stopercentne týmto technickým požiadovkám filmu“ (s. 388 – 389).

Osobné vyznanie režiséra, veď mizanscéna je vlastne jeho prejavom, si vyžaduje celostný aspekt i z hľadiska, ktoré môže, ba často i „musí byť“ viac alebo menej primerané dobe a prostrediu, v ktorom divák žije. Režisérovo stvárnenie diela v sebe obsahuje nielen celý spomenutý obrazne-umelecký potenciál, ale vstupujú doň nevyhnutne aj aspekty, ktoré siahajú k ideovej alebo až k ideologickej sfére. Cieľom i pozadím režisérovho úsilia je nepochybne individuálny zážitok samotného diváka, v ktorom by sa mal divák s režisérovým pňatím vyrovnáť v podobe transformovanej svojou vlastnou osobnou skúsenosťou.

Ejzenštejn sa preto snaží vyrovnáť i s problematikou, ktorá s danou témou navonok bezprostredne nesúvisí. Prejavuje sa to napríklad pri analýze humoru, smiechu alebo komického, pričom si vypomáha celým radom príkladov, prebraných od mysliteľov, spisovateľov i konkrétnych tvorcov, filozofov – Bergsona a Freuda nevynímajúc. Pojednanie, ktoré Ejzenštejn v tejto súvislosti koncipuje, je vlastne skôr dôkazom toho, že dajaké všeobecne platné teoretické stanovisko nebolo doteraz pre túto oblasť vytvorené, ba všetky dostupné názory mohli postihnúť len parciálnu stránku problému. Upozorňuje, že smiech (výsmech?) sa nemusí vyhnúť ani „najvážnejším“ dielam. Čitateľa možno zarazí Ejzenštejnov odmietavý postoj k Bergsonovi a k iným významným autorom. Celé čiastkové pojednanie je však vnútorne prestúpené presvedčením a upozornením, že všetko „smiešne“ môže mať aj svoju odvrátenú stránku: nemusí byť napríklad komickým pre všetky zúčastnené strany. V odlišnom kultúrnom prostredí sa môže celkom vymknúť z pôvodne zamýšľaných intencií. Foriem humoru je nesmierne veľa, a takmer všetky majú tú vlastnosť, že svojou odvrátenou stránkou môžu spätne postihnúť i samotného tvorca.

Určite je možné mnoho diskutovať aj o niektorých aspektoch, v ktorých Ejzenštejn priamo inklinuje alebo sa jednoducho podriaďuje panujúcej ideológii. Sú to početné emocionálne ladené vystúpenia, v ktorých akcentuje napríklad realistické postupy umenia, alebo pasáže, v ktorých z času na čas obhajuje dobovú sovietskú ideológiu. Treba však pri tom nepochybne zväziť aj panujúce pomery, v ktorých každé neuvážené tvrdenie, ale aj odľahčený, zaujatý a vulgárny výklad určitého symbolu prítomného v diele, často mohli pre tvorca znamenať – jednoducho nepredvídateľné následky.

Skutočne otriasajúcim svedectvom doby a pomerov je list (z 2. 1. 1940) so sťažnosťou „Meyercholda – Reicha“ vtedajšiemu Predsedovi Rady Ľudových komisárov V. M. Molotovovi. List objavil v Mejercholdovej pozostalosti, a jeho časť v *Doslove* k slovenskému vydaniu *Umenia mizanscény* aj cituje (a podľa mňa nie náhodou) Prof. Peter Scherhauser: „...bili ma. Chorého 66-ročného starca zvalili tvárou na dlážku a gumovým káblom bili. Takou istou gumou ma bili po nohách (zhora, z celej sily) a po miestach na nohách, ktoré pokrývali veľké krvné podliatiny, znova ma bili káblom po tých červeno-granátovo-žltých ťlakoch, a bolesť bola taká veľká, akoby na tie boľavé precitlivene miesta liali vriacu vodu (kričal som a plakal od bolesti). Bili ma tou gumou po pleciach, bili ma po tvári údermi zhora – všetky moje sily posledných rokov môjho života“ (s. 475).

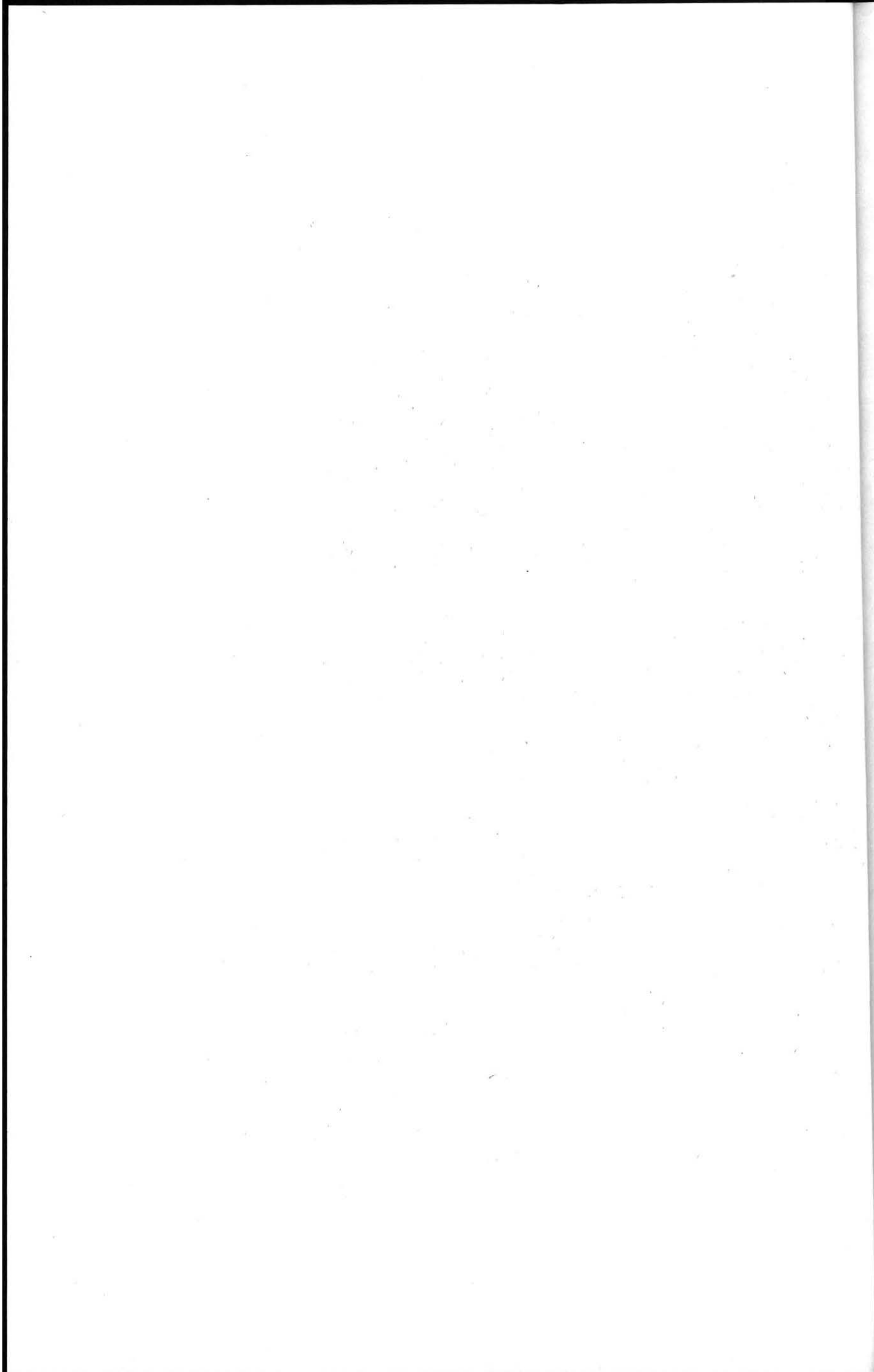
Ak Ejzenštejn o týchto prvkoch vo vtedajšom sovietskom systéme aspoň tušil, určite zvažoval, čo svojim študentom povedať a čo nie. Veď napríklad to, čo by brachiálna vládna moc azda i prepáčila alebo prehliadla jemu samému, to v ich prípade nemuselo byť natoľko jednoznačné. V tomto kontexte nepretržitá citácia faktov „úpadkového“ umenia Západu, ktoré nikdy „nedosahujú“ rozmery realistickej tvorby, je nielen pochopiteľná, ale dotvára skôr obraz stotočného muža, ktorý tancuje na ostrej hrane meča v rukách neznámych a nevypočítateľných síl, nech už je jeho stanovisko akékoľvek. Rovnako je možné, že sa sám so spomenutými náhľadmi stotožňoval, prípadne, že vystupovali preň v ambivalentnej polohe, teda že ich v procese tvorby jednoducho nereflektoval práve v takomto svetle. Ale i v tom prípade ich pôvodné konzekvencie explicitne prekračoval

v momentoch umelecko-praktických rozhodnutí a riešení, čo je, podľa mňa, aspoň s prihliadnutím k celkovej kultivovanosti textu, evidentné. V žiadnom prípade to však nič nemení na postavení a význame, ktoré Ejzenštejn v dejinách i v teórii filmu má, ak už odhliadneme od faktu, že jeho erudícia je v každom smere nepopierateľná a obrovská.

Mizanscéna je jednoznačne zvrchovaným výrazom ideového a umeleckého zázemia režiséra a Ejzenštejn v nej kladie najvyššie nároky práve na syntézu všetkých spomenutých zložiek, ktoré môžu do nej vstúpiť a v diele sa priamo prejavia. V tomto zmysle Ejzenštejnové chápanie mizanscény najväčšmi približujú jeho vlastné slová, na ktorých jednoduchosť a výstižnosť poukázal profesor Lubomír Vajdička (v úvode k slovenskému vydaniu *Umenia mizanscény*): „Mizanscéna je stopa uvedomelej akcie načrtnutá ako v priestore, tak aj v línii javiskového času, ktorá zároveň vyplýva z obsahu, zmyslu a emócie hry“ (s. 6).

Ak uvážime, že Umenie mizanscény je v českom a slovenskom kultúrnom kontexte vlastne druhým prekladom (v slovenskom jazyku vôbec prvým), ktorý vychádza z odstupom takmer tridsiatich rokov (po knihe S. M. Ejzenštejn: *Kamerou, tužkou i perem*. Orbis, Praha 1961), potom vydanie Ejzenštejnovho základného diela *Umenie mizanscény*, v jazykovo sviežom preklade Viery Mikulášovej-Škridlovej a Miroslava Nemanna, možno nepochybne považovať za veľký edičný čin Národného divadelného centra v Bratislave. Chcem veriť tomu, že si nájde dôstojné miesto v srdci čitateľa, nielen teoretika alebo tvorcu, ale aj čitateľa filmového umenia.

Oliver Bakoš



Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

BLIMP

Blimp. – No. 41, 1999. – Graz: Edition Blimp.
ISSN 1027-5991

Z obsahu: Dina IORDANOVA: *Migrating Mind, Moving Image, and Expanding Universe*, s. 5 – 12;
Gerald KOLL: *Let's talk about sex. Ein Streifzug mit Monika Treut durch ihre Filme*, s. 13 – 24;
Gönül DÖNMEZ-COLIN: *Malayalam Cinema: Aesthetics With a Social Vision*, s. 25 – 32;
Lisl PONGER, Michael GLAWOGGER,
Robert BUCHSWENTER: „*Ich kann den Film nicht anders machen. Ich könnte ihn nur nicht machen.*“ *Ein Streitgespräch über den Film Megacities*, s. 33 – 41; Jack STEVENSON: *And God Created Europe. How the European Sexual Myth was Created and Sold to Postwar American Movie Audiences, Part I*, s. 42 – 54;
Ermelinda M. CAMPANI: *Sreening the Sacred: The Cinema of Pier Paolo Pasolini*, s. 55 – 60;
Jutta ZAREMBA: *I2G2 (International Ingo – Global Günther): Ingo Günther*, s. 61 – 69;
Rudolf ULRICH: *Elfriede von Dassanowsky. Zum 75. Geburtstag einer Wiener Filmpionierin*, s. 70 – 72.

CAZALS, Patrick

Serguei Paradjanov / Patrick Cazals. – [1. vyd.] – Paris: Éditions de l'Étoile: Cahiers du cinéma, 1993. – 172 s.: čb. fot. a il. – (Collection „Auteurs“ / dirigée par Claudine Paquot, Patrice Rollet). – Filmografie, index, poznámky v textu, dodatky ISBN 2-86642-133-7 (brož.)
Komplexní monografie gruzínského režiséra.

CINEMA JOURNAL

Cinema Journal. – Vol. 38, Summer 1999, No. 4. – Austin: University of Texas Press.
ISSN 0009-7101

Z obsahu: Anna SIOMOPOULOS: „*I Didn't Know Anyone Could Be So Unselfish*“: *Liberal Empathy, the Welfare State, and King Vidor's Stella Dallas*, s. 3 – 23;
Douglas Sadao AOKI: *Posing the Subject: Sex, Illumination, and Pumping Iron II:*

The Women, s. 24 – 44; Vincent BROOK: *The Americanization of Molly: How Mid-Fifties TV Homogenized The Goldbergs (and Got „Berg-larized“ in the Process)*, s. 45 – 67;
Steven N. LIPKIN: *Real Emotional Logic: Persuasive Strategies in Docudrama*, s. 68 – 85.

DANVERS, Louis – TATUM, Charles, Jr.
Nagisa Oshima / Louis Danvers, Charles, Jr. Tatum; avant-propos de Nagisa Oshima; préface de Jean-Claude Carrière. – [1. vyd.] – Paris: Cahiers du cinéma, 1986. – 253 s.: čb. fot. – (Collection „Auteurs“ / réalisé par Claudine Paquot). – Poznámky v textu, dodatky, filmografie, bibliografie. – Chronologické tabulky: historie japonské kinematografie, biofilmografie ISBN 2-86642-042-X (brož.)
Komplexní monografie japonského režiséra.

FILM HISTORY

Film History. – Vol. 11, 1999, No. 2. – London: John Libbey & Company Ltd.
ISBN 1-86462-028-5
ISSN 0892-2160

Z obsahu: Helmut ASPER, Jan-Christopher HORAK: *Three smart guys: How a few penniless German émigrés saved Universal Studios*, s. 134 – 153; Bo FLORIN: *From Sjöström to Seastrom*, s. 154 – 163; Rashit M. YANGIROV: *Man of fortune: A sketch of Alexander Drankov's life after Russia*, s. 164 – 174; Yuri TSIVIAN: *Leonid Kinskey, the Hollywood foreigner*, s. 175 – 180; James D. STEAKLEY: *Cinema and censorship in the Weimar Republic: The case of Anders als die Andern*, s. 181 – 203; Charles „Buckey“ GRIMM: *A paper print pre-history*, s. 204 – 216; Samantha BARBAS: *The political spectator: Censorship, protest and the moviegoing experience, 1912 – 1922*, s. 217 – 229.

FORBES, Jill

The Cinema in France: After the new wave / Jill Forbes. – 1st publ – London: Macmillan:

BFI, 1992. – XIV, 337 s.: čb. fot. –
(BFI Cinema Series / edited by Ed Buscombe). –
Seznam ilustrací, poznámky, bibliografie,
filmografie, index
ISBN 0-333-41430-6 (váz.)
Syntetizující studie zaměřená na společensko-
politické aspekty francouzské filmové kultury
posledních tří dekad.

FRASER, Peter

Images of the Passion: The Sacramental Mode
in Film / Peter Fraser. – 1st publ –
Trowbridge: Flicks Books, 1998. – 201 s.:
čb. fot. na příl. –
Poznámky v textu, filmografie, bibliografie, index
ISBN 0-948911-78-6 (brož.)
Knižní studie analyzující specifický žánr:
sakrační film.

HALLER, Robert A.

Intersecting Images: The Cinema of Ed Emshwiller /
edited by Robert A. Haller; A Guide to the Film
and Video Literature by Kathryn Elder
čb. il. a fot. –
Filmografie, bibliografie, index
(Brož.)
Publikace připomínající tvorbu
newyorského malíře a experimentálního filmaře
Eda Emshwillera.

HORTON, Andrew

The Last Modernist: The Films of Theo
Angelopoulos / Edited by Andrew Horton. –
1st publ – Trowbridge: Flicks Books, 1997. –
138 s.: čb. fot. na příl. –
(Cinema voices / series editor Matthew Stevens)
ISBN 0-948911-79-4 (brož.)
Sborník osmi studií analyzující filmové dílo
řeckého režiséra.

HUMM, Maggie

Feminism and Film / Maggie Humm. –
1st publ – Edinburgh: Edinburgh University Press;
Bloomington, Indiana: Indiana University Press,
1997. – 246 s.: 9 čb. fot. –
(Film Studies: Women's Studies). –
Bibliografie, filmografie, index
ISBN 0-7486-0900-8. –
ISBN 0-253-21146-8
(brož.)
Knižní studie zachycující vývoj feministické
filmové teorie a estetiky.

JANEČEK, Vít

Michelangelo Antonioni: Monografický pohled
na život a dílo / autor Vít Janeček. – [1. vyd.] –
Praha: Filosofická fakulta University Karlovy,
katedra filmové vědy, 1998. – 137 s. –
Kompletní filmografie, poznámky,
použitá literatura, bibliografická rešerše (váz.)
Diplomová práce analyzující dílo italského
režiséra je doplněna kompletní filmografií
a přehledem Antonioniho mimorežijní práce.

MAGNY, Joël

Claude Chabrol / Joël Magny. – [1. vyd.] –
Paris: Cahiers du Cinéma, 1987. – 237 s.:
čb. fot. – (Collection „Auteurs“ / dirigée par
Claudine Paquot, Serge Toubiana). –
Filmografie, bibliografie výběrová,
poznámky v textu
ISBN 2-86642-050-0 (brož.)
Komplexní monografie francouzského režiséra.

MAGNY, Joël

Maurice Pialat / Joël Magny. – [1. vyd.] –
Paris: Éditions de l'Étoile: Cahiers du cinéma,
1992. – 139 s.: čb. fot. –
(Collection „Auteurs“ / dirigée par
Claudine Paquot, Patrice Rollet).
Filmografie, index, bibliografie, poznámky
v textu
ISBN 2-86642-121-3 (brož.)
Komplexní monografie francouzského režiséra.

MARILL, Alvin H.

The Films of Tommy Lee Jones / Alvin H. Marill. –
[1. vyd.] – Secaucus, New Jersey:
A Citadel Press Group, 1998. – 207 s.:
čb. a bar. fot. –
Published by Carol Publishing Group
ISBN 0-8065-1952-5 (brož.)
Publikace mapující filmovou kariéru
amerického herce.

McFARLANE, Brian

An Autobiography of British Cinema: as told by
the filmmakers and actors who made it /
Brian McFarlane; foreword by Julie Christie. –
1st publ – London: Methuen, 1997. –
XVI, 656 s.: čb. fot. – (Methuenfilm). –
Na obálce podnázev: By the Actors and
Filmmakers who made it. –
V tiráži: Some materials published in Sixty Voices
in 1992 by British Film Institute. –

Na obálce: Published in conjunction with British Film Institute, BFI Publishing. –
Seznam ilustrací, úvod, poznámky v textu, doslov. –
Literatura, index, seznam názvů filmů
ISBN 0-413-70520-X (brož.)
Obsáhlá publikace sestavená z rozhovorů
s britskými režiséry, scenáristy, herci, producenty ad.
vytvářející „autobiografii“ britské kinematografie.

MONTY

Monty Pythonův Létající cirkus. 1. svazek,
Nic než slova / vymysleli a napsali
Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam,
Eric Idle, Terry Jones, Michael Palin; z angličtiny
přeložil Petr Palouš; redigoval Roger Wilmot. –
1. vyd – Praha: Argo: Marvil, 1999. –
430 s.: čb. fot. – (Orig.): Monty Python's Flying
Circus. London: Methuen, 1989. –
Na obálce angl. název: Monty Python's Flying
Circus. –
Poznámka vydavatele, dodatek
ISBN 80-7203-194-5 (váz.)
První díl knižního vydání scénářů televizních
skečů slavné skupiny britských komiků.

POLÍVKA, Boleslav – o něm

Bolek Polívka v hlavní roli / text Miloš Štědroň
...[aj.]; fotografie Jef Kratochvíl;
kresby Dušan Ždímal. – 1. vyd –
Brno: Jota, 1999. – 218 s.: čb. fot. a il. –
Autoři uvedeni na tit. listě
ISBN 80-7217-083-X (váz.)
Publikace uspořádaná k padesátinám českého herce.

PRAVDA, Jiří – PRAVDOVÁ, Hana

Krátké povídky z dlouhého života /
Jiří a Hana Pravdovi. – 1. vyd –
Praha: PRIMUS, 1999. – 309 s.: čb. fot. –
Na tit. listě – Jiří Pravda: Přijeli herci, zavřete
slepice; Hana Pravdová: Deník z války;
Krátké povídky z dlouhého života. –
Nakladatelství PRIMUS
ISBN 80-85625-97-0 (brož.)
Kniha vzpomínek manželů Pravdových, kteří
po roce 1948 emigrovali nejdříve do Austrálie
a poté do Velké Británie, kde hráli na divadle,
ve filmu i v televizi.

SCREEN

Screen. – Vol. 40, Summer 1999, No. 2. –
Glasgow: University of Glasgow.
ISSN 0036-9543

Z obsahu: Sean CUBITT: *Introduction. Le réel, c'est
l'impossible: the sublime time of special effects*,
s. 123 – 130; Yvonne SPIELMANN:
Expanding film into digital media, s. 131 – 145;
Alison McMAHAN: *The effect of multiform
narrative on subjectivity*, s. 146 – 157;
Michele PIERSON: *CGI effects in Hollywood
science-fiction cinema 1989 – 95: the wonder years*,
s. 158 – 176; Warren BUCKLAND:
*Between science fact and science fiction: Spielberg's
digital dinosaurs, possible worlds, and the new
aesthetics realism*, s. 177 – 192; Marg SMITH:
Wound envy: touching Cronenberg's Crash,
s. 193 – 202; John HESS: *No mas Habermas, or...
rethinking Cuban cinema in the 1990s*,
s. 203 – 207; Catherine DAVIES:
Reply to John Hess, s. 208 – 211.

SCREEN

Screen. – Vol. 40, Fall 1999, No. 3. – Glasgow:
University of Glasgow.
ISSN 0036-9543

Z obsahu: Karen LURY, Doreen MASSEY:
Making connections, s. 229 – 238; Áine O'HEALY:
*Revisiting the belly of Naples: the body and
the city in the films of Mario Martone*, s. 239 – 256;
Alastair PHILLIPS: *Performing Paris: myths
of the city in Robert Siodmak's emigre musical
La Vie Parisienne*, s. 257 – 276; Kristi WILSON:
*Time, space and vision: Nicolas Roeg's Don't Look
Now*, s. 277 – 294; James DONALD:
Talking the talk, walking the walk, s. 295 – 303;
Michael WITT: *Jean-Luc Godard: Histoire(s)
du cinéma (1988 – 1998)*, s. 304 – 305;
James S. WILLIAMS: *The signs amongst us: Jean-
Luc Godard's Histoire(s) du cinéma*, s. 306 – 315;
Jonathan ROSENBAUM: *Le vrai coupable:
two kinds of criticism in Godard's work*,
s. 316 – 322; Michael TEMPLE: *The Nutty
Professor: teaching film with Jean-Luc Godard*,
s. 323 – 346; Michael WITT: *The death(s)
of cinema according to Godard Histoire(s)
du cinéma: a select bibliography*, s. 347.

SÍLOVÁ, Zuzana

Radovan Lukavský / Zuzana Sílová; lektorovala
Ludmila Kopáčová. – 1. vyd – Praha:
ACHÁT, 1999. – 283 s.: čb. fot. na příl. –
Biografie a seznam rolí, odkazy
ISBN 80-902221-9-6 (váz.)
Biografie Radovana Lukavského, vycházející
i z jeho vlastních vzpomínkových komentářů.

TETIVA, Vlastimil

Jiří Trnka: (1912 – 1969) / Vlastimil Tetiva;
kapitulu Jiří Trnka a film napsal Edgar Dutka. –

[1. vyd.] – Hluboká nad Vltavou:

Alšova jihočeská galerie; Praha:

Tok: P.S.Leader, 1999. –

207 s.: čb. a bar. fot. a il. –

Knihy ilustrované J. Trnkou, bibliografie,

filmografie, přehled výstav a ocenění

ISBN 80-85857-29-4. –

ISBN 80-86177-06-8 (váz.)

Monografie zachycující malířskou, ilustrátorskou,
sochařskou a filmovou tvorbu českého umělce.

OBSAH XI. ROČNÍKU ILUMINACE

Články

BENDOVÁ, Helena: <i>Čas a plynutí filmového smyslu.</i> <i>Čtyři „dlouhé“ filmy</i>	č. 1 / s.	5 – 24
BERGMAN, Ingmar: <i>Co chvíli křičí na jevišti světa</i>	2 /	65 – 106
ČIHÁK, Martin: <i>K teorii strukturálního filmu</i>	3 /	49 – 68
DERENOVÁ, Maya: <i>Kinematografie jako tvůrčí využití reality</i>	3 /	5 – 17
DOLEŽEL, Stephan – LOIPERDINGER, Martin: <i>Hitler ve filmech</i> <i>o stranických sjezdech a v týdnech</i>	4 /	23 – 36
EISMANN, Šimon: <i>Osudy spolkových biografů v poválečném Československu</i>	4 /	53 – 84
GAŽI, Martin: <i>Kinematograf očima Richarda Weinera</i>	1 /	61 – 73
GIDAL, Peter: <i>Teorie & definice strukturálního/materiálního filmu</i>	3 /	29 – 47
GRAUER, Victor A.: <i>Brakhage a teorie filmové montáže</i>	3 /	69 – 91
JOST, Jost: <i>Mimo kontext. Několik myšlenek o „nezávislosti“</i>	3 /	19 – 27
KAŇUCH, Martin – MATIAŠKA, Milan: <i>Medzi/hranie tváre</i>	1 /	25 – 39
LOIPERDINGER, Martin: viz DOLEŽEL, Stephan		
MATIAŠKA, Milan: viz KAŇUCH, Martin		
MICHALOVIČ, Peter: <i>Písmo, ktoré píše obrazy</i>	2 /	37 – 49
MOUCHA, Josef: <i>Nepředmětnost obrazu</i>	2 /	51 – 61
PAVLÁSKOVÁ, Slavena: <i>Európa</i>	4 /	37 – 50
SUK, Radovan: <i>Negativ – Pozitiv. Poznámky k motivu dvojnickví</i> <i>u Akiry Kurosawy</i>	1 /	41 – 60
THEIN, Karel: <i>Sluneční Pierrot. „O světlech a stínech“ Henri Alekana</i>	2 /	17 – 35
WHITE, Hayden: <i>Modernistická událost</i>	4 /	5 – 21
ZUSKA, Vlastimil: <i>Žánr jako vektorová kategorizace filmového díla</i>	2 /	5 – 16

Rozhovory

<i>Co si myslí Eric Rohmer o Murnauovi.</i> <i>Rozhovor s Friedou Grafeovou a Enno Patalasem</i>	2 /	107 – 124
DOINEL, Milan: <i>O Eizenštejnovi. Rozhovor s Naumem Klejmanem</i>	1 /	75 – 83
KLIMEŠ, Ivan – ZEMAN, Pavel: <i>Film a historická věda.</i> <i>Rozhovor se Stephanem Doleželem</i>	4 /	87 – 96
MACDONALD, Scott: <i>Rozhovor s Jonasem Mekasem</i>	3 /	97 – 122
ZEMAN, Pavel: viz KLIMEŠ, Ivan		

Úvody a doslovy k článkům, rozhovorům a edicím

BREGANT, Michal: <i>Adam Kadmon</i>	3 /	123 – 127
BREGANT, Michal: <i>Jonas Mekas</i>	3 /	93 – 96
ČERNÍK, Zbyněk: <i>Bergmanovi hosté večere Smrti</i>	2 /	63 – 64
EISMANN, Šimon: <i>Ministr informací Václav Kopecký na parlamentní půdě</i>	4 /	97 – 99
KLIMEŠ, Ivan: <i>Stát a filmová kultura</i>	2 /	125 – 137
ZEMAN, Pavel: <i>Stát a filmová propaganda ve třicátých letech</i>	1 /	85 – 88

Edice a materiály

<i>Adam Kadmon</i>	3 /	128 – 141
<i>Dokumenty k československému filmovému zpravodajství 1935 – 1937</i>	1 /	89 – 121
<i>Projev Václava Kopeckého (6. 11. 1947)</i>	4 /	101 – 112
<i>Zápis přátelské schůzky filmových tvůrčích pracovníků (7. července 1941)</i>	2 /	138 – 153

Dvoj pohledy

MARCELLI, Miroslav: <i>Každá podobnost je čiste náhodná, a teda skutočná</i>	4 /	113 – 115
MARCELLI, Miroslav: <i>Marat, Sade a ten tretí</i>	3 /	143 – 146
PETŘÍČEK, Miroslav jr.: <i>Na sever alternativním světem</i>	4 /	116 – 118
PETŘÍČEK, Miroslav jr.: <i>Pronásledování a zavraždění Jean-Paula Marata neboli film a platónská fenomenologie</i>	3 /	147 – 149

Literární obzor

BAKOŠ, Oliver: <i>Americká filozofia umenia v Rusku</i> (Bohdan Dziemidok – B. V. Orlov /Ed./: Amerikanskaja filozofia iskusstva)	2 /	166 – 167
BAKOŠ, Oliver: <i>Umenie mizanscény</i> (Sergej M. Ejzenštejn: Umenie mizanscény)	4 /	125 – 129
KLIMEŠ, Ivan: <i>Kinematograf v rakouském císařství</i> (Srđan Knežević: Lebende Photographien kommen...)	1 /	123 – 125
MAREŠ, Petr: <i>Mobilizace vidění a vznik filmu</i> (Harro Segeberg /Ed./: Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst)	4 /	123 – 125
MAREŠ, Petr: <i>Nápisy a obrazy v němém filmu</i> (F. Pitassio – L. Quaresima /Ed./: Scrittura e immagine. La didascalìa nel cinema muto)	2 /	157 – 161
MAYDL, Přemysl: <i>Zrod kinematografických žánrů</i> (5. mezinárodní filmologická konference, Udine 1998)	1 /	129 – 130
MICHALOVIČ, Peter: <i>Historický dialóg dvoch kultúr</i> (Vladimír Godár: Kacírske quodlibety)	1 /	125 – 128
MICHALOVIČ, Peter: <i>Kniha o písme, ktoré predchádza písmeno</i> (Jacques Derrida: Gramatológia)	3 /	151 – 155

MICHALOVIČ, Peter: <i>Pán Hawkes, urobte nám, prosím, predbežný účet!</i> (Terence Hawkes: Strukturalismus a sémiotika)	4 /	119 – 123
MICHALOVIČ, Peter: <i>V Čechách je teď více teorie</i> (Tomáš Pospiszyl /Ed./: Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky)	2 /	161 – 165
SUK, Radovan: <i>Poetika grotesky</i> (Petr Král: Groteska čili Morálka šlehačkového dortu)	2 /	155 – 157

Přílohy

Obsah deseti ročníků Iluminace	1 /	131 – 144
Obsah XI. ročníku Iluminace	4 /	135 – 137
Z přírůstků knihovny NFA	1 /	145 – 149
Z přírůstků knihovny NFA	2 /	169 – 175
Z přírůstků knihovny NFA	3 /	157 – 160
Z přírůstků knihovny NFA	4 /	131 – 134

Encyklopedická hesla

JAROŠ, Jan: <i>Až přijde kocour</i>	1 /	151 – 153
VORÁČ, Jiří: <i>Všichni dobří rodáci</i>	2 /	177 – 180

SUBSCRIPTION INFORMATION

ILUMINACE is published four times a year.
ISSN 0862-397X

Address:

A.L.L. Production, s. r. o.
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1
Czech Republic
tel. ++420/2/683 21 50
++420/2/828 101
fax ++420/2/684 77 31
e-mail: allpro@mbox.vol.cz
[http: www.allpro.cz](http://www.allpro.cz)

Annual subscription for Europe

Institutional: US\$ 46,- / DM 82,-
Individual: US\$ 32,- / DM 57,-

Annual subscription for other countries

Institutional: US\$ 68,-
Individual: US\$ 44,-

Prices include postage.

PŘEDPLATNÉ PRO TUZEMSKO ZAJIŠŤUJE

A.L.L. Production, s. r. o.
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1;
tel. ++420/2/683 21 50
++420/2/828 101
fax ++420/2/684 77 31
e-mail: allpro@mbox.vol.cz
[http: www.allpro.cz](http://www.allpro.cz)

Vychází 4x ročně.
Roční předplatné 180,- Kč + 20,- Kč poštovné.

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu

Vydává Národní filmový archiv
Malešická 12, 130 00 Praha 3
tel. 02 / 894 689, fax 02 / 697 30 57

Redakce: NFA – oddělení teorie a dějin filmu,
Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1
tel. 02 / 2423 1988, fax 02 / 2423 1948

Sazba: FORMICA – Alena Tejnická
Tisk: Unitisk, s. r. o.
Rukopis byl odevzdán do výroby v prosinci 1999.

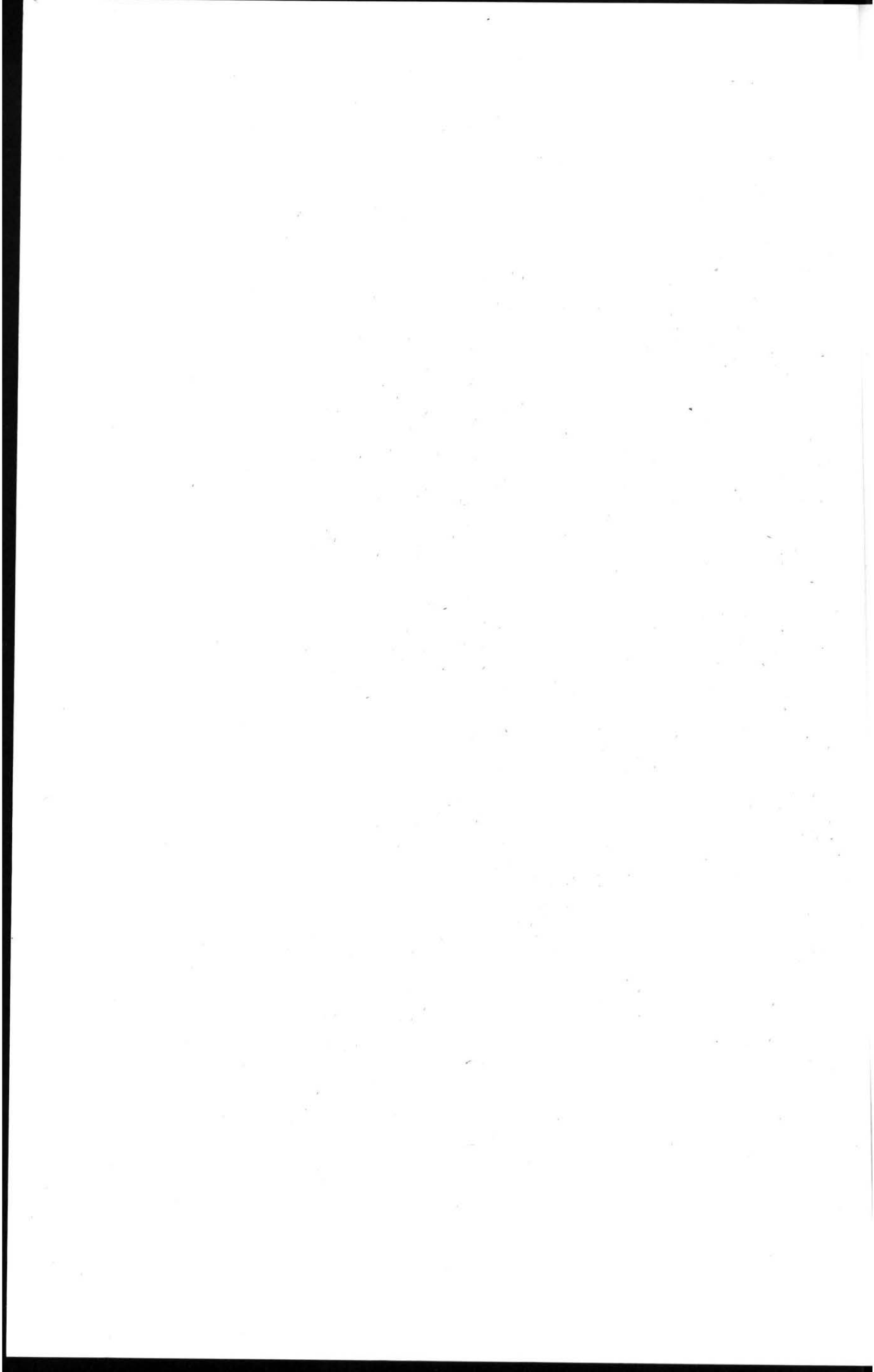
Podávání novinových zásilek povoleno
Ředitelstvím poštovní přepravy Praha
č. j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992.

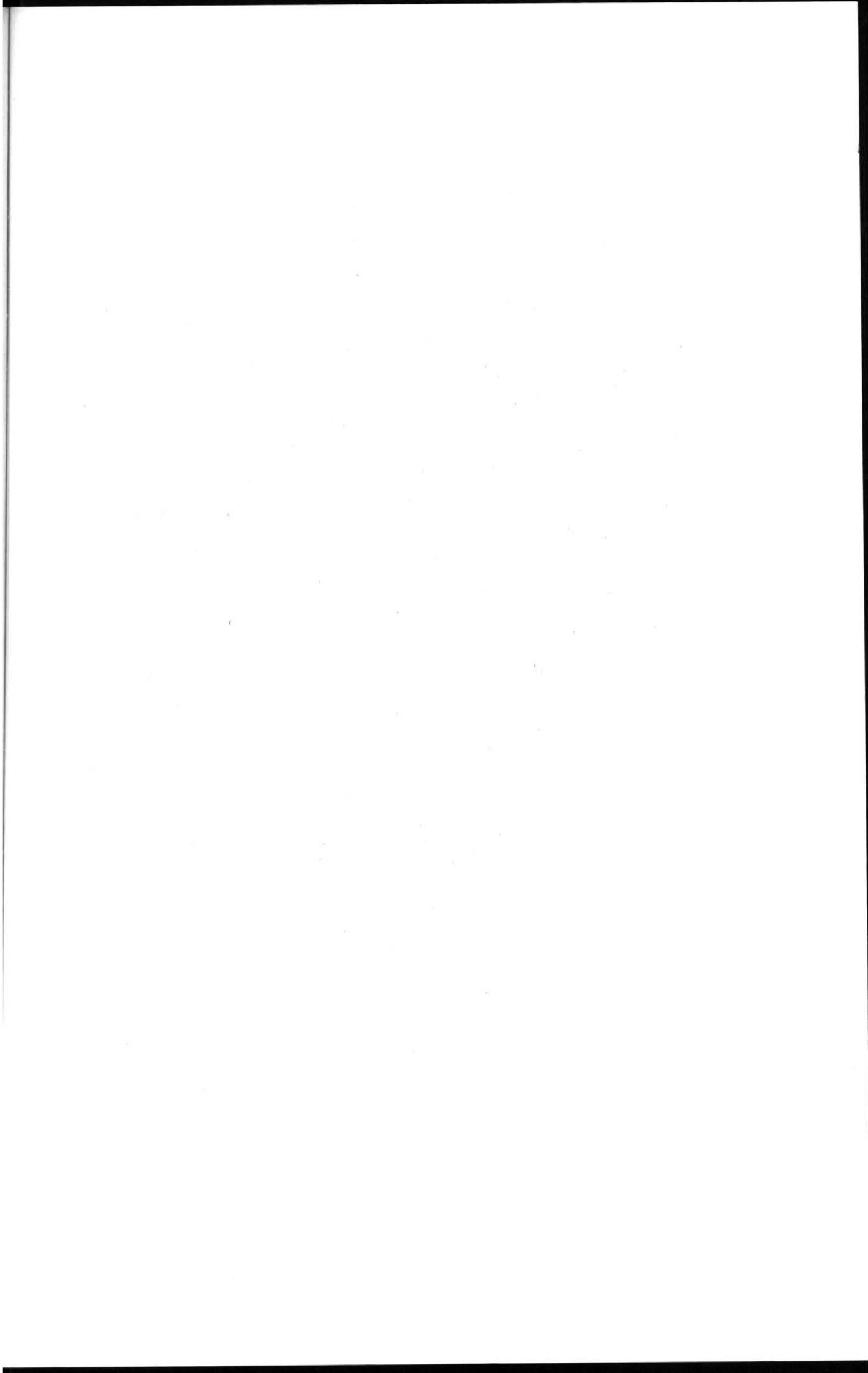
Podávání novinových zásilek povoleno
Českou poštou, s. p., OZSeč Ústí nad Labem,
dne 26. 1. 1998, j. zn. P – 324/98.

Vychází 4x ročně.
Cena jednoho čísla 60,- Kč.

MK ČR 55255; MIČ 47285
ISSN 0862-397X

*Na obálce výřez záběru
z filmu Europa
(Lars von Trier, 1991)*





35029/1999/4



10092264 Národní filmový archiv

ILUMINACE

Podobně jako většinu důležitých pojmů nacházíme i „iluminaci“ již u Platóna: Popisuje tímto termínem zážitek – pro něho zjevně častý – náhlého porozumění, prozření, záplavy světla, které zalévá mysl dosud tápající v tmách. Platón se přidržuje analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i řád věcí vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdvižení ducha i skutečnosti do jasů, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsiós, kteří chápou, že jen díky osvětlení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, vhléd do podstaty věcí, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prozření zachvacuje celou bytost vidoucího, jež se hrouží v bezbřehý oceán veškerenstva.

Světlo je katem stínu, ale současně i jeho matkou. Hra světla a stínů, pravdy a klamu, poznání a zla – co víc je život? A co víc je film? Je film jen iluze, mihotavé chvění falše a ploché zábavy, nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v prapůvodním smyslu – odhalováním krásy, pravdy a dobra v podstatě lidské i v podstatě světa? ILUMINACE proto obrací kritický paprsek reflexe na film a jeho roli, na jeho historii, teorii i společenské souřadnice v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.