

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu
The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

2 / 2018

Ročník / Volume 30

TÉMA / MAIN TOPIC:
HERECTVÍ MEZI FILMEM, DIVADLEM A TELEVIZÍ

Hostující editorka:
Šárka Gmíterková

OBSAH

Editorial	5
<i>Články</i>	
Andrew Klevan: Živý význam. Plynulost filmové performance	9
Radomír D. Kokeš: Filmové herectví, česká němá kinematografie a otázky studia stylu	21
Šárka Gmiterková: „Zamilovaný netykavka, nezkažený bohatstvím“. Oldřich Nový jako filmový herec v letech 1936–1945.....	59
Miroslava Papežová: Marta Kubišová: ne-herečka s cenou Thálie. České pop-hvězdy 60. let mezi divadlem, filmem a televizí	77
<i>Hlasy z praxe</i>	
Šárka Gmiterková: Casting patří mezi tvůrčí profese. Rozhovor s Kateřinou Oujezdskou	93
<i>Edice a materiály</i>	
Šárka Gmiterková: Herec mezi divadlem a filmem (úvod k edici)	98
Projekt Divadlo státního filmu 1948–1951	102
<i>Ad fontes</i>	
Petr Hasan: Kolár Jan Stanislav (1896–1973)	121
Michal Klodner: Digitální kurátorství portálů pro kritická vydání a budování audiovizuálního korpusu	125
<i>Obzor</i>	
Tereza Czesany Dvořáková: Peripetie jedné umělecké školy a jednoho výzkumného projektu (Martin Franc – Lenka Krátká – Petr Bednařík – Jitka Rauchová, <i>Dějiny Akademie múzických umění v Praze</i>).....	135
Martin Mišúr: Inspirativní praskliny, ozvěny Slavoje Žižka a kultura českého stalinismu (Vít Schmarc, <i>Země lyr a ocele: Subjekty, ideologie, modely, mýty a rituály v kultuře českého stalinismu</i>)	139
Luboš Ptáček: Spříznění surrealismem (Bruno Solařík (ed.), <i>Jan Švankmajer</i>).....	147
Matěj Forejt: Sama sobě objektem (<i>Maria Lassnig 1919–2014; Národní galerie</i>)	150
<i>Příloha</i>	
Přirůstky Knihovny NFA	153

CONTENTS

Editorial	5
<i>Articles</i>	
Andrew Klevan: Living Meaning. The Fluency of Film Performance (Czech translation)	9
Radomír D. Kokeš: Film Acting, Czech Silent Cinema, and Questions of Film Style Research	21
Šárka Gmíterková: „He is in Love and not Corrupted by Wealth“. Oldřich Nový as a Film Actor between the Years 1936–1969	59
Miroslava Papežová: Marta Kubišová: The Non-Actress with the Thalia Award. The 1960s Czech Pop-Stars between Theatre, Cinema, and Television	77
<i>Industry Voices</i>	
Šárka Gmíterková: Casting is a Creative Profession. An Interview with Kateřina Ujezdská	93
<i>Documents</i>	
Šárka Gmíterková: The Actor between Theatre and Film (An Introduction to an Edition)	98
Project Divadlo státního filmu 1948–1951	102
<i>Ad fontes</i>	
Petr Hasan: Kolár Jan Stanislav (1896–1973)	121
Michal Klodner: Digitally Curating Portals for Critical Editions and Towards Building an Audiovisual Corpus	125
<i>Horizon</i>	
Tereza Czesany Dvořáková: Peripeties of One Art School and One Research Project (Martin Franc – Lenka Krátká – Petr Bednařík – Jitka Rauchová, <i>Dějiny Akademie múzických umění v Praze</i>)	135
Martin Mišúr: Inspirational Cracks, Echoes of Slavoj Žižek, and the Culture of Czech Stalinism (Vít Schmarc, <i>Země lyr a ocele: Subjekty, ideologie, modely, mýty a rituály v kultuře českého stalinismu</i>)	139
Luboš Ptáček: United by Surrealism (Bruno Solařík (ed.), <i>Jan Švankmajer</i>)	147
Matěj Forejt: Making an Object out of Herself (and for Herself) (<i>Maria Lassnig 1919–2014; Národní galerie</i>)	150
<i>Appendix</i>	
New Acquisitions of the NFA Library	153



Herectví mezi filmem, divadlem a televizí

Ačkoliv málokdo by si troufnul napadnout tvrzení týkající se hereckého ztvárnění postav jako integrální součásti filmových děl, přece jen tato problematika pro filmovou teorii vždy představovala rizikovou oblast. Většina diváků cítí, že rozezná dobrý, respektive přesvědčivý herecký výkon od špatného, nicméně ve valné většině se jedná o čistě intuitivní soudy a hodnocení, založené spíše na empatii či sympatiích nebo na vágních koncepcích typu talentu. V případě těchto laických soudů se však často vytrácí vnímání herectví jako specifické tvůrčí práce a tato profese se stává neviditelnou; na okraji širšího zájmu pak zůstávají ty herecké výtvořky, které jsou vytvořeny v non-realistickém duchu anebo jejichž cílem je zprostředkování abstraktnějších koncepcí na úkor externalizace individuální psyché.

Kinematografie v tomto ohledu není příliš nápomocná, neboť už od klasického období tihne k upozadování hereckých otázek. Vytvoření role totiž neleží pouze na herci, ale v tomto úkolu jsou mu nápomocny hlavně kamera, mizanscéna a střih. Jak v úvodu sborníku *Movie Acting, The Film Reader* ukazuje editorka Pamela Robertson Wojcik, rané filmové teorie přisuzovaly filmovému aparátu a střihu minimálně stejné, ne-li výraznější tvůrčí schopnosti než samotným hercům. Béla Balázs, Hugo Münsterberg nebo Jean Epstein viděli největší klad nového média v detailním záběru, který podle nich umožňoval přístup k pravdě. Hercova tvář může být velmi disciplinovaná nebo kamenná, ale v detailním záběru lze spatřit všechny minimální pohyby nebo výrazové nuance, které nesou hlubší svědectví o skutečném stavu věcí. Podobně Kulešovův efekt demonstruje, jak jeden a ten samý záběr získá význam až ve vztahu k předcházejícím nebo nadcházejícím výjevům.¹⁾ Pozdější vyzdvihování snímků jako ryze autorských počinů performery redukovalo na služební element ve snaze režisérů realizovat jedinečnou uměleckou vizi; v ideologicko-kritických koncepcích filmového aparátu Jeana-Louise Baudryho či Christiana Metzeho podmiňuje identifikaci diváka s postavou přítomnost kamery, a nikoliv konkrétní tvůrčí volby daného hereckého představitele.²⁾ Současná inklinace k výzkumu produkční

1) Pamela Robertson Wojcik (ed.), *Movie Acting. The Film Reader*. Abingdon and New York: Routledge 2004, s. 1–13.

kultury nám sice dovoluje vnímat ustálené postupy a praktiky, kterých členové filmových štábů využívají nebo vůči nimž se vymezují, avšak podobná citlivost vůči herecké tvorbě, vycházející ze zkušenosti, praxe a vzdělání, nám zatím chybí.

Převažující nezáměr o herecké otázky ve filmovém diskursu způsobuje rovněž sepětí herecké profese s divadlem. Řadu let se filmová teorie soustředila primárně na náležitosti ryze kinematografické, kam postava a její ztvárnění nespádaly. Ve svém kreativním rozměru znamenalo vytváření figury nechtěně dědictví divadelní praxe; naopak ve filmově-technologickém rámci je sehraná úloha zredukovaná na výsledek rámování, pohybů kamery, mizanscény a střihových operací. České (resp. československé) prostředí výše naznačené pozice de facto kopírovalo a herecké záležitosti tak přináležely spíše teatrologii — například relevantní portréty hereckých ikon pocházely až na výjimky od divadelních historiků (Vladimír Just o Vlastovi Burianovi,³⁾ Zuzana Sílová o Otomaru Krejčovi⁴⁾ a další⁵⁾); naopak filmová věda vydala k herecké problematice doposud jen kusé příspěvky (zejména *Illuminace* č. 1 z let 2005 a 2012). Takovému rozvržení sil napomáhají také sami herci; pokud píší své životní vzpomínky nebo poskytují rozhovory, inklinují spíš k upřednostňování umělecky zásadnější práce divadelní než filmové a později televizní.

K tématu „Herectví mezi filmem, divadlem a televizí“ přinášíme v tomto čísle *Illuminace* tři původní studie. Ačkoliv jde o texty zasazené v různých obdobích, analyzující hereckou práci pomocí různých metodologických perspektiv, jejich společný rys představuje pozornost upřená na domácí prostředí. Do roku 1918 nás přivádí studie Radomíra D. Kokeše „Filmové herectví, česká němá kinematografie a otázky studia stylu“, představující jak svébytnou polemiku s existujícími publikacemi k tématu herectví v němém filmu, tak přinášející srovnávací řez napříč třemi filmy s hlavní ženskou protagonistkou. Přestože zvolené období nabízí jen minimum značně disparátních pramenů, které by umožnily plnohodnotnou rekonstrukci konkrétních hereckých voleb, studie využívá autorovy bohaté znalosti tohoto komplikovaného výzkumného pole. Kokeš přesvědčivě dokládá, že aplikovat východiska vlivné studie Roberty Pearsonové o herectví ve filmech Davida W. Griffitha lze v domácím prostředí jen stěží.⁶⁾ Namísto toho pracuje s trojicí filmů z roku 1918, které mu namísto sdílené, soustavně uplatňované logiky tvůrčích voleb umožňují podchytit právě různorodost herectví v představených případech. Z Kokešova textu konečně také vyplývá, nakolik může být studium hereckého projevu přínosné pro širší výzkum dějin filmového stylu, a naopak — jak lze využít formální rozbor při analýze herectví.

Zatímco němá kinematografie ještě neřešila pravidelné přesuny herců mezi divadlem a filmem (a částečně i rozhlasem a nahrávacím průmyslem), s nástupem zvuku pozorujeme těsnou vazbu mezi těmito kulturními průmysly, personifikovanou v kariérách jednotlivých hereckých osobností. Právě do období druhé poloviny 30. a počátku 40. let spadá druhá tematická studie Šárky Gmíterkové s názvem „Zamilovaný netykavka, nezkažený

2) Cynthia Baron – Sharon Maria Carnicke, *Reframing Screen Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press 2008, s. 1–7.

3) Vladimír Just, *Věc: Vlasta Burian (I). Rehabilitace krále komiků*. Praha: Rozmluvy 1991.

4) Zuzana Sílová, *Komedianti na české scéně*. Praha: Kant 2013, Zuzana Sílová (ed.), *Generace a kontinuita. K českému scénickému umění 20. století*. Praha: Kant 2008.

5) Jaroslav Vostrý, *O hercích a herectví*. Praha: Kant 2014.

6) Roberta E. Pearson, *Eloquent Gestures. The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*. Berkeley – Los Angeles – Oxford: University of California Press 1992.

bohatstvím“. Oldřich Nový jako filmový herec v letech 1936–1945“. Protože v případě Nového máme co do činění s výraznou prvorepublikovou a protektorátní hvězdou, přistupuje k němu autorka prizmatem star studies, jako k hvězdné osobnosti. Řada zahraničních analýz filmového herectví zůstává vyhrazená právě hvězdám, neboť jejich idiosynkratický herecký rejstřík sice může být rozsahem nevelký, ale je poměrně konzistentní a rozvíjející se napříč sérií filmů.⁷⁾ Tato teze platí také v případě Oldřicha Nového, jehož herecký typ byl málo proměnlivý; vytvořený s ohledem na jeho silné performativní stránky, spojený s žánrem komorní hudební veselohry a udržitelný především díky četným pozicím v několika kulturních průmyslech. I když na Nového dodnes vzpomínáme především jako na hlavního protagonistu z filmů pro pamětníky a méně jako na divadelního herce, pečlivější analýzu jeho v domácím prostředí unikátního projevu jsme doposud postrádali.

Třetí studie Miroslavy Papežové s názvem „Marta Kubišová: ne-herečka s cenou Thálie. České pop-hvězdy 60. let mezi divadlem, filmem a televizí“ se přesouvá do 60. let. V tomto období jsme svědky zejména dvou fenoménů spojených s herectvím — jednak s návratem hvězdné slávy (ať už ve smyslu vytváření hvězd západního typu, jakou byla Olga Schoberová,⁸⁾ nebo znovuobjevování prvorepublikových a protektorátních stars) a za druhé s obsazováním neherců. Tuto kategorii jsme si zvykli vnímat hlavně v souvislosti s lidovými typy Josefa Votrčila nebo Josefa Šebánka ve filmech Formanových, Papouškových či Passerových, avšak máme tendenci přitom zapomínat na hvězdy pop-music, hrající v řadě uměleckých i žánrových snímků. Na případu kariéry Marty Kubišové autorka ukazuje, jak se jednotlivé profesní dráhy nadále třístily už nejen mezi divadlo a film, ale nově také televizi. I tak hybridní formy jako analyzované písničkové recitály vyžadovaly specifickou formu hereckého projevu, opřené o výrazná gesta a sošné pózy, přičemž obojí dílem vycházelo z divadelní praxe Kubišové a dílem z účinkování v oblíbených televizních písničkách.

Předestřenými studii se latentně prolíná motiv složité uchopitelnosti herecké akce a jejího zafixování v konkrétních, finálních významech. Žádná z nich však tento aspekt nijak otevřeně nezdůrazňuje, proto jsme se rozhodli přeložit text britského teoretika Andrewa Klevana, který prostřednictvím detailního popisu zároveň interpretuje vybrané sekvence. Všímá si drobných gest, pohybů a sotva znatelných změn ve výrazu nebo postoji herce, které odhalují proces konstrukce fikční postavy. I v pojetí tohoto filmového teoretika, vycházejícího spíše z rozboru mizanscény, se filmové herectví vzpírá analýze, uniká přesnějšímu popisu a je nenápadné. Klevan se totiž zaměřuje na málo dramatické, nedějové nebo banální momenty, které ale díky jeho pozornému, živoucímu popisu podhalují interakci a integraci herce s dalšími prvky v mizanscéně. Herectví v jeho textu „Živý význam. Plynulost filmové performance“ se ukazuje jako fluidní proces, permanentně rozvíjející hru s možnými významy, které v důsledku ústí v interpretační nejistotu. I tento rys představuje důležitou, dokonce neoddělitelnou součást psaní o filmovém herectví.

7) Například Philip Drake používá pro tento individualizovaný herecký rejstřík termín idiolekt, který původně vychází z lingvistiky a označuje jazyk jednotlivce, projevující se jedinečným, osobním výběrem slovní zásoby, gramatiky nebo výslovnosti. Idiolekt vzniká pod vlivem příslušnosti k určité sociální skupině, etniku či genderu. Philip Drake, Reconceptualising Screen Performance. *Journal of Film and Video* 58, 2006, č. 1/2, s. 84–94.

8) Vladimíra Chytilová, Olga Schoberová, filmová hvězda v kontextu československé kinematografie 60. let. *Iluminace* 24, 2012, č. 1, s. 87–112.

Jedním ze základních rysů lokální kinematografie je simultánní zaměstnání herců v několika kulturních či mediálních průmyslech, mezi nimiž se úspěšní performeré přесouvají i v průběhu jediného dne. Právě tato charakteristická existence uvnitř několika uměleckých a mediálních systémů představuje hlavní téma edice archivních materiálů, zaměřené na Divadlo státního filmu v letech 1948–1951. Herectví tak v tomto čísle nevnímáme jen jako samotný performativní proces, ale rovněž jako věc institucionální. Dostáváme se do druhé poloviny 40. let, kdy se státní film snažil řešit dlouhodobě neúnosnou situaci s uvolňováním v divadle zaměstnaných herců pro potřeby natáčení. Ambiciózní, leč krátkodechý a finančně náročný projekt počítal s angažováním desítek primárně filmových herců, kteří by ve volném čase zkoušeli divadelní představení. Přestože teatrologie nehodnotí uměle vytvořenou instituci nijak příznivě (přece jen šlo o scénu/scény jako zkušebnu filmových námětů), představuje Divadlo státního filmu snahu o odvážné a bezprecedentní řešení dodnes palčivého problému.

Abychom však nezůstali uzamčeni jen v dobách minulých, a s přihlédnutím k absenci relevantních studií zaměřených na současnou hereckou praxi, vyhradili jsme rubriku Hlasý z praxe rozhovoru o aktuální castingové a zastupitelské praxi. Systematický přístup k obsazování filmů, televizních projektů, divadelních inscenací či reklam se po roce 1989 objevuje v domácím hereckém prostředí jako relativní novum. Pozice castingového režiséra či režisérky neznamena jen servisní mezistupeň, ale důležitou tvůrčí profesi, jak vyplývá z rozhovoru s majitelkou a ředitelkou agentury KO CASTING a spolumajitelkou zastupitelské firmy KO AGENCY Kateřinou Oujezdskou. Z jejích odpovědí dále plyne, že casting na špičkové úrovni vyžaduje schopnost selekce s přihlédnutím k požadavkům konkrétního projektu, režisérovým preferencím a silným performativním stránkám herců zvažovaných pro konkrétní role. Proces obsazování může pomoci autorům s ověřením koncepce a pojetí jednotlivých postav, i když jde o nepříjemný proces pro všechny zúčastněné strany. Zásadní komplikací se pak ukazuje absence systematického vzdělávání v oblasti filmového herectví, které vypadává jak z osnov DAMU, tak FAMU.

Přestože se povedlo složit tematické číslo *Iluminace* dotýkající se řady důležitých aspektů českého herectví mezi filmem, divadlem a televizí, další podoblasti této problematiky nadále čekají na podrobnější zpracování. To se týká zejména rozhlasového herectví, které by umožnilo ještě důkladněji zapojit transmediální perspektivu a rozevřít otázku hlasového projevu. Herectví se vždy těšilo vysoké společenské prestiži, neboť jeho čelným představitelům se už od doby obrozenecké připisovala významná role lidu nejbližších národních buditelů. Nebylo by tedy od věci se zaměřit na vztah herců a kulturní paměti, tedy jak konkrétně fungují a jak jsou recipovány různá ztvárnění významných historických postav. Další důležitý, i když setrvale opomíjený rys představují možnosti mezinárodní kariéry českých herců — jejich účast v zahraničních (ko)produkcích a případové studie těch domácích osobností, jimž se alespoň částečně povedlo pracovat v transnacionálním měřítku. Nezbyvá než doufat, že představený tematický blok nezůstane solitérním počinem a že pozornost upřená na podmanivou oblast filmového herectví ve všech jeho podobách pevně zakoření v domácím akademickém prostředí.

Andrew Klevan

Živý význam

Plynulost filmové performance

„Ve své hudbě se snažím hrát pravdu o tom, jaký jsem. Důvod, proč je to těžké, je ten, že se neustále měním.“

— Charles Mingus¹⁾

Proměnlivý význam

Stanley Cavell popisuje v Úvodu knihy *Contesting Tears* herecký výkon Greta Garbo v zahajovací sekvenci filmu *DÁMA S KAMÉLIEMI* (Camille; George Cukor, 1936) následujícími slovy:

Úvodní sekvence filmu, minutu nebo dvě dlouhý záznam jejích proměnlivých pocitů, prochází sérií nálad pozoruhodných jak jejich jasnozřivostí, tak jejich rozsahem. Představuje ucelený výrazový rejstřík filmového herectví a obsahuje větší míru podrobností a jevů, než na jakou lze narazit během života naplněného úctyhodným vystupováním a vytrvalostí.²⁾

Postava Marguerite Gautierové, již Garbo hraje, je zde sevřena v prostoru, ovšem flexibilita jejího pohybu se této omezující strnulosti vzpírá. Ohraničený prostor kočáru rámuje a uzavírá — Marguerite je odsouzena sedět —, nicméně pohyb se díky tomu soustředí do horní části těla a získává tak na intenzitě. Protagonistka je vtěsnána mezi dvě upjaté a nevybíravé starší dámy (jedna vně kočáru a druhá uvnitř), avšak jejich hrubost zvýrazňuje její eleganci. Úzce vymezený prostor utiskuje, ale zároveň umožňuje koncentraci po-

1) Citace z textu na obalu desky: Eric Mills, *Complete Jazz at Massey Hall* (The Jazz Factory, Disconforme 2003; původně nahráno 1953).

2) Stanley Cavell, *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago: Chicago University Press 1996, s. 19.

hybu, a film tudíž okamžitě ustavuje živý dramatický prvek: možnost (Margueritina) vyjádření tváří v tvář dusivému sociálnímu prostředí. Přičichnutí ke kaméliím hrdinku uvolňuje a zjemňuje, ovšem jakmile drobně pootočí hlavou a přesměruje svou pozornost, tak také omamuje („Zítřka si dám dvakrát tolik“) její hlas sametovou touhou a něžnou žádostivostí. Poté, když odhrne kamélie ze své tváře, podívá se na ně s láskyplným obdivem a uspokojením a pohyby rtů naznačuje nevyřčená slova svému dítěti.

Hrdinčino něžné sblížení s květinami narušuje násilný, rozptylující křik obou žen — spleťtá zákoutí niterného vědomí se tak dostávají pod nátlak vulgárnosti a brutality veřejné sféry. Navzdory jejich halasu však Margueritina gesta přecházejí jedno v druhé bez jakéhokoli přerušení. Když říká: „Samozřejmě, mám příliš mnoho kytek, příliš mnoho klobouků, příliš všeho — ale já je zkrátka chci,“ přehoupne hlavu na stranu („já je zkrátka chci“) a potom okamžitě pohodí hlavou zpět (**obr. 1**). Toto gesto je výrazem zřeknutí se tužeb a rezignace nad svou neschopností jim vzdorovat, zároveň však připravuje půdu pro náhlý pohyb vpřed směrem k řidiči — „jeďte k divadlu,“ říká —, prováděný s nenucenou povýšeností, již vzápětí zesměšňuje a vrací zpátky na zem.



Obr. 1: DÁMA S KAMÉLIEMI (Camille; George Cukor, 1936).

Digitálně zvětšené políčko z filmu.

© Warner Home Video

O pár vteřin později, když kočár odjíždí a hrdinka hovoří s Prudence (Laura Hope Crewsová), její trucovitou náladu vystřídá vážnost, zmatení (zdvojený záběr s kaméliemi), zvědavost, cynismus a nakonec pohrdání. Nepředvídatelnými pohyby hlavou proplétá tyto stavy mezi sebou, zatímco její hravě uštěpačný tón vše sjednocuje. Pouze krátký okamžik odděluje tyto výrazy od bouřlivého smíchu, který následuje. Její společník může tento výbuch smíchu pokládat za radostnou sounáležitost — Gretě Garbo se nějakým způsobem daří být současně svéráznou i přívětivou —, ale působí také poněkud hystericky. Z toho vyplývá, že stejně jako lze najít svižný pohyb mezi jednotlivými výrazy, existuje i mnohost významů v rámci výrazu samotného. Margueritin smích zároveň (snad i plánovaně) přehlušuje únavnou předvídatelnost Prudenciných úkladů: nechává je rozplynout a vynucuje si prudké crescendo do ztracena a vstříc divadlu.

Rychlost a plynulost přechodů z jedné pózy do druhé znesnadňuje zaznamenávání jejich jednotlivých odlišností a svěbytných významů. Garbo nám zakazuje, abychom její výrazy jakkoli zjednodušovali či omezovali. Další ukázkou její schopnosti zavinout určitou emoci do jiné nám nabízí jedna z pozdějších scén filmu. Hrdinka dostane facku od Barona de Varville (ježž s dábelským požitkem ztvárňuje Henry Daniell), což spustí sérii proměn ve výrazu její tváře. Rozbor tohoto momentu tvořil část přednášky, kterou jsem dával

bakalářským studentům. Abych co nekonkrétněji zprostředkoval škálu emocí, jež Garbo v tak krátkém časovém sledu (od velkého detailu následujícího po Baronově facce až po zatmívačku uběhne přibližně patnáct sekund) zvládne vyjádřit, snažil jsem se je všechny pojmenovat. Následují v tomto pořadí: hrdá, byť strnulá obrana, údiv, zlost či rozhořčení, jakési ranění (citů i těla), úleva a nakonec nejasná předzvěst slasti. Nicméně, když jsem sám sebe slyšel tato slova předčítat, byl jsem se svými formulacemi čím dál nespokojenější (více než obvykle). Jinými slovy, uvědomoval jsem si nepřiměřenost těchto označení, neboť každý identifikovaný výraz tváře se vždy již proměňoval v nějaký další. Vše bylo ještě více patrné z výběru okének, která jsem během své přednášky ukazoval — nedokázal jsem totiž vypíchnout okamžiky, jež slovním popisům odpovídaly. Odděleně působily všechny výrazy tváře tak, jako by probíhaly mezi mnou popsányými stavy. Když jsem se ke scéně znovu vrátil, vycházely najevo další související pocity: šok zadržovaný kamennou tváří, potlačovaný odpor, znovunalezení sebe sama, rozřešení.³⁾

Není to tak, že by Garbo vybízela k interpretaci, jen aby ji mohla zmařit — význam či významy jsou stále přístupné. Jistě, rozmanitost jejího bytí produkuje významy, jež jsou klíčové pro udržení naší pozornosti, nicméně vymezení jakéhokoli smyslu vyústí pouze v mlhavou specifikaci, která se zdá být znepokojivě nevýstižná. Hrdinčin dech, po šoku z utržené rány najednou tíživý, výkyvy v náladách posiluje a nechává její výrazy přicházet a mizet: výdechy uvolňují a prodlužují každou emocionální variaci, zatímco vdechy je v zájmu klidu a úlevy zatahují zpět.

Tato kapitola je tedy oslavou vybraných filmových performerů, kteří ovládají umění výrazové plynulosti, a naznačuje způsoby, jakými divákům znemožňují izolovat či soustředit význam, ať už tím, jak každá akce volně proplová do akce následující, či jak jeden pohyb srůstá s druhým.⁴⁾ Tato interpretační nejistota je předmětem zájmu všech umění, která existují v čase, nicméně zkoumání filmových performerů je v tomto ohledu obzvlášť důležité. Nejenže se filmoví performeři pohybují v čase a prostoru (a jimi utvářené významy se hýbou s nimi), jsou také živými bytostmi. Ti nejlepší performeři jsou živi významem a živi pro význam a divák se s těmito významy „sžívá“.

Oddálený význam

I jediné hercovo gesto, byť zdánlivě povrchní či bezvýznamné, může být natolik živé, že dokáže v srdci filmu vzbudit vážné napětí. Cavell upozorňuje, tentokrát v knize *Pursuits of*

3) Charles Affron, jehož pojetí za mnohé vděčím, ve svém mimořádném výkladu inflexí, modulací a proměn filmové performance v daném filmu (a v mnoha jiných) tento moment taktéž zmiňuje, jeho významovou rovinu však zhušťuje. Pouze poznamenává: „Zklamání spíše než očekávané rozpaky se stává předzvěstí spokojenosti s novým milencem.“ Dále ovšem komentuje alespoň spletitost záběru: „Garbo dokáže celý tento rozptyl obsáhnout v jediném záběru, a to zásluhou mnohorozměrnosti její Marguerite Gautierové. Spojí mezi protikladnými či rozbíhavými stavy jsou umožněny velkou ‚hloubkou pole‘ její charakterizace.“ Všechny tváře Marguerite jsou viditelné v horizontu paradoxu, nejednoznačnosti a způsobu, jakým se promítá do veřejných a soukromých sfér.“ Srov. Charles Affron, *Star Acting: Gish, Garbo, Davis*. New York: E. P. Dutton, 1977, s. 196–198.

4) Tato esej nepředpokládá, že plynulost tvoří jedinou důležitou charakteristiku performance: nehybnost, pomalost a neohrabanost mají též svou hodnotu a prezentují svébytné výzvy pro interpretaci.

Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage, na scénu z dalšího filmu George Cukora, *PŘÍBĚH Z FILADELFIE* (*The Philadelphia Story*; 1940), v níž Mike (James Stewart) odnáší v náručí Tracy (Katherine Hepburnová) po společném plavání. V této póze spatřuje jeden z oněch domněle hlubokomyslných okamžiků v hollywoodském filmu: symbolizuje hrdinčinu smrt jakožto bohyně a znovuzrození v podobě člověka.⁵⁾ I přes prvoplánovou heroickou symboliku smrti a znovuzrození je pro Cavella daný postoj také „ze své podstaty nejednoznačný“.⁶⁾ Celá situace nepochybně nejednoznačná je: žádná jiná postava doopravdy netuší, co se děje, a díky zvolené narativní elipse nic netuší ani divák. Vášnivě se líbají, ona ho vyzve, aby si šel zaplavat, a pak následuje stříh. Každý z protagonistů přitom dochází k odlišné interpretaci událostí. Cavell *PŘÍBĚH Z FILADELFIE* zjevně prezentuje jako úvahu na téma interpretace, přičemž interpretace je zde vztažena k představitosti (a podle Tracy k „představitosti nikoli přehnané... pouze svým způsobem specifické“). Všechny tyto nejasnosti nevycházejí jednoduše z dějové elipsy ani z narážek na to, co milenci dělali nebo nedělali v bazénu nebo mimo něj. Stejně podstatný je způsob, jakým se Tracy a Mike zjevují, zjevují spolu, teď, v této konfiguraci: jak daná scéna jejich splynutí vystavuje na odív (**obr. 2**).



Obr. 2: *PŘÍBĚH Z FILADELFIE* (*The Philadelphia Story*; George Cukor, 1940).
Digitálně zvětšené políčko z filmu.
© Warner Home Video

Jeden důležitý prvek celého postoje Cavell nezmiňuje: Tracyinu odhalenou levou nohu, která se hýbě nahoru a dolů v relativně stabilním rytmu, v souladu s Mikeovým zpěvem. Metronomická odezva její nohy kontrastuje se zbytkem těla, ospalým a netečným, s hlavou položenou na Mikeově rameně. Dokonce i v odevzdané dřímotě zůstává část hrdinčina těla v pozoru. Mrtvá váha těla (v Cavellových pojmech možná i „smrt“ ženy) jde proti lehkosti její těkající nožky (zřejmě její „znovuzrození“). Způsob, jakým pohyb nožky souzní s Mikeovým zpěvem, naznačuje, jak bezstarostně a zároveň opatrně se Tracy v tento večer s Mikem chová — podléhá mu, aniž by ztratila kontrolu nad situací či smysl pro načasování. Lze nicméně určit, jestli se s Mikeovým zpěvem snaží sladit, nebo zda jej přímo diriguje? V okamžiku, kdy se její noha elegantně protáhne a zamíří, snaží se dosáhnout akcentovaných tónů spolu s ním, nebo doufá, že jich na její podnět dosáhne on (zvláště ve světle jeho ne zcela vybroušeného pěveckého projevu)? Když Mike nese Tracy,

5) Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge: Harvard University Press 1981, s. 140.

6) Tamtéž, s. 141.

romantická povaha jejich vztahu osciluje, podobně jako ve zbytku ve filmu, mezi skutečností a nadějí. Odpověď na otázku, co a jak mnoho tento vztah znamená, se nachází právě v této rovnováze.

Prchavý význam

Dobré filmy vytvářejí živý svět a vnímaví performeři tento svět, který byl pro ně vybudován, obývají.⁷⁾ V důsledku toho může jakýkoli prvek jejich chování, klidně i nepatrný, vyrůstat z porozumění potřebám dramatického prostředí a nést význam. Toto chování nám však může připadat jako imanentní (vůči fikčnímu světu) spíše než prezentované (vůči divákovi), takže pokud jej vůbec zaznamenáme, jako bychom objevili nějaké tajemství. V úvodu své eseje o filmu NA OPUŠTĚNÉM MÍSTĚ (In a Lonely Place; Nicholas Ray, 1950) James Harvey rozebírá scénu, v níž se Dix (Humphrey Bogart) a Laurel (Gloria Grahamová) setkávají v baru. Harvey popisuje budování scény, konkrétně vztah mezi interakcemi performerů a písní, již hraje na piano Hadda Brooksová. Uprostřed chronologického výčtu si všimne Laurelina letmého pohledu:

[Dix] si zapálí cigaretu a vloží ji mezi rty, poté řekne něco, co neslyšíme (slyšet lze pouze píseň). Ať už jde o cokoli, jí [Laurel] se to líbí a směje se... A když se [Dix] odvrací, potěšen její reakcí a hledící zpět na zpěvačku, Laurel směřuje letmý pohled plný zoufalé touhy na týl jeho hlavy — což vidíme pouze my.⁸⁾

Harvey se mylí v jedné věci — Dixův výrok přichází až po Laurelině pohledu, ne před ním —, už samotné postřehnutí tohoto pohledu je však od něj velmi pozorné. Dokonce i při opakovaném zhlédnutí je totiž velmi snadné jej minout (zřejmě i tento fakt přispěl ke zmatku nad tím, co se v sekvenci doopravdy děje). Pohled sestává z prudkého zdvižení obočí (zabírajícího přesně ten moment, kdy mrkneme a celý pohyb propásneme), na němž Harvey ve své analýze (zčásti pochopitelně) příliš neupívá: nechává jej pomínout, stejně jako jej přechází scéna samotná. Harvey gesto popisuje jako „plné zoufalé touhy“, ale přestože v něm dokážu zpozorovat onu náklonnost, nejsem si jist, zda vidím také nějaký smutek či lítost. Pro mě je ten pohled záhadou na mnoha úrovních: žena si prohlíží „svého“ muže, zatímco on je k ní zády a její pozornost nevnímá. Pokud jde o známku nenápadného flirtu, zdá se tím být lišácky pobavena a fascinována a současně dává najevo svou svůdnost a vědomou převahu (**obr. 3**).

Jestliže si Harveyho výkladem nejsem jist, nejsem plně přesvědčen ani o své verzi, nebo s ní alespoň nejsem zcela spokojen — i ve chvíli, kdy si pohledu všimnu, mám pocit, že mi uniká. Gesto není pouze rychlé, odehrává se v polocelku a jeho umístění v rámci dramatické kontinuity jej omezuje ještě výrazněji. Laurel pohled nerušeně vkládá doprostřed své cigaretové etudy, někam mezi zdvižení ruky k udržení cigarety v puse a první po-

7) Tuto ideu podrobně rozvíjím zde: Andrew Klevan, *Film Performance: From Achievement to Appreciation*. London: Wallflower Press 2005.

8) James Harvey, *Movie Love in the Fifties*. New York: Alfred A. Knopf 2001, s. 149.



Obr. 3: NA OPUŠTĚNÉM MÍSTĚ (In a Lonely Place; Nicholas Ray, 1950).
Digitálně zvětšené políčko z filmu.
© Tristar Home Entertainment

táhnutí. Navíc, Dix od hrdinky při zapalování vlastní cigarety pomalu odvrací zrak, a jsem tudíž nakloněn dovršení této aktivity následovat, tak jak ode mě film primárně požaduje. Stejně jako v případě Grety Garbo zde hraje důležitou roli dech: když Laurel od Dixe odhlédne, vytahuje cigaretu z pusy a vydechuje velké množství kouře, směřující od jejího spodního rtu vzhůru. Toto gesto působí výrazněji než onen letmý pohled: zadržuje a uvolňuje, neboli zadržuje, zatímco uvolňuje. Lze říct, že pocity vyjádřené pohledem se v momentu, kdy Laurel vydechne, vtahují zpět. Nehledě na rafinovaný sexuální podtext scény činí právě přesné načasování pohled unikavým a sugestivním.

Další pozoruhodný příklad významotvorného pohybu očí nabízí film ŽIVOT JE KRÁS-
NÝ (It's a Wonderful Life; Frank Capra, 1946), příklad opět prchavý a dvojsmyslný a opět umožněný precizní konfigurací dvou hereckých figur. George Bailey (James Stewart) přichází do zchátralého obydlí, jeho budoucího domova, na improvizované lůžko (s přispěním malé pomoci přátel Erniero a Berta). Jakmile dorazí ke dveřím s nápisem „Bridal Suite“ (svatební apartmán), spatří řidiče taxíku Erniero (Frank Faylen), který zaskakuje jako hotelový portýr. Aby udržel svůj nový, hravě pojatý profesionální postoj, snaží se Ernie stát co nejvíc zpřímá. Díky tomu dokáže pozvednout svůj klobouk za pomoci starého večírkového triku — tlačení zadního okraje klobouku proti zdi. Co chce Ernie tímto trikem asi sdělit? Snad něco ve smyslu: „Vím, že je to jen starý klobouk, ale i staré vtipy mohou být pořád vtipné, obzvlášť v takto starém domě a mezi starými přáteli, a možná mu (z lásky ke starým časům) přijdeš na chuť.“ Anebo „Nasadil jsem si kostým a celé je to jedna velká hra, a ano, tahám tě za nos, ale nechtěl by sis hrát se mnou?“ A co „Tímto gestem uznávám, že se pohybují mechanicky (nejsem přirozený), ale mohli bychom si ty pohyby zkoušet spolu?“ Na Erniero gestu s kloboukem je cosi příjemně ambivalentního, a tudíž i velkorysého, protože vzbuzuje pestré množství reakcí.

Skeptický George se k němu opatrně přibližuje a reaguje sérií mechanických cuknutí hlavou, přičemž dojmu strojenosti dosahuje částečně tak, že udržuje zbytek těla v nehybnosti a pospolu, s pažemi kolem těla a rukama v kapsách. Vzhledne, aby uviděl zdvižený klobouk, skloní hlavu o kousek dolů, aby se Erniemu mohl (byť jen na vteřinu) podívat do očí, a následně přikývne hlavou, aby mu pokynul a vzdal hold (dešťovou vodou, která mu teče z klobouku). Pod rouškou štědrosti George zneužívá Erniero uvítací gesto: zatímco Ernie rukou naznačuje „Račte vstoupit“, George nataženou ruku obdaří mokrým „spro-pitným“, jako by jen čekal na odměnu (Ernie posléze rukou zatřeše s viditelnou známkou

znechucení). Tímto vtípkem George potvrzuje, že si chce také hrát (se slovy, s klobouky, s Erniem, s celou situací). Hra musí ovšem probíhat podle pravidel, která při své úzkostlivé, poněkud podrážděné náladě určí on, se zjevným náznakem sarkasmu (a močení).

Postavy komunikují beze slov, není tedy docela jisté, co jedna druhé sdělují. Úspěch jejich improvizace, udržující vzájemnou komunikaci otevřenou, závisí na tom, aby jejich tělesné interakce byly pohotové a rytmicky sehrané. George znovu pootočí hlavu, aby Ernie mu pohlédl přímo do očí, načež mu klobouk nasedá zpět na hlavu (Ernie tím naznačuje cosi ve smyslu „Děkuju mockrát, ale už by stačilo“). Této dvojznačné reakci odpovídá George hbitým pohozením hlavy stranou, náznakem úsměvu a skoro i mrknutím. Podobně jako v případě Laurelina letmému pohledu ve filmu NA OPUŠTĚNÉM MÍSTĚ jde o výraz rezervovaného uznání, který je opět cenný, neboť jej lze snadno přehlédnout a jen obtížně poznat. Tento drobný pohyb tvoří nenápadný ornament (souznící s nepatrným chvějivým tónem linoucím se z nitra domu), vybraně delikátní prvek v ne zcela delikátním kontextu, souhrnný a utvrzující výraz reciprocit a nepředvídatelnosti jejich interakce.

Ukotvený význam

Frank Capra je jedním z hollywoodských géniů plynulosti — plynulosti performance, příběhu, mizanscény. Jestliže ŽIVOT JE KRÁSNÝ je mnohými považován za jeho výrazově nejplynulejší film, je také dílem, v němž se plynulost stává tématem (nebo i jistou otázkou). Jak známo, tento snímek plynulosti staví do cesty různé dramatické a narativní překážky, aby dokázal, že této kvality může dosáhnout i pod nátlakem.⁹⁾ Jeden ze spíše méně výmluvných příkladů představuje scéna, v níž George Bailey v jídelně večerí se svým tatínkem (Samuel S. Hinds) v noc Harryho maturitního večírku. Jejich rozhovor se vynořuje z hluku a chaosu okolních aktivit. Splývá s předchozím dnem, jež zahrnuje Harryho příchod do kuchyně a odchod maminky Baileyové (Beulah Bondiová) od stolu v rozčilení nad tím, že Harry chce vzít na taneční party talíře z domova. Maminka, a později i Harry (Todd Harns), když do jídelny vchází znovu, projdou za Georgem i za tatínkem a kontinuita vzniká skrze překrývání. Aktivity v popředí i v pozadí splývají a dramatické linie se proplétají. Tato scéna tedy přirozeně vyrůstá z probíhajících dramatických toků a je ukotvená v obklopujícím dění.

Zvláštní zájem vzbuzuje jedení postav, které je v pozoruhodné a neobvyklé míře zapojeno do jejich konverzace (**obr. 4**). Lze rozlišit tyto svěbytné pohyby: krájení jídla vidličkou, nabírání jídla chlebem a gestikulace vidličkou (a nožem). George se k jídlu spíše naklání (místo aby jej dal do pusy), srká špagety a mluví s plnou pusou. A přesto není žádný z těchto pohybů povýšen nebo zvýrazněn (i když jde poznat snahu o přirozenost). Místo toho se stávají součástí nerušeného proudu konverzace a pomáhají ustavit její dramatický rytmus: kousání, žvýkání, polykání, hltání a také krájení, bodání, posouvání a mačkání jídla na talíři. Stewart je v zacházení s příborem při hovoru obzvláště zručný: přežvýkuje

9) Překážky a přerušení ve filmu ŽIVOT JE KRÁSNÝ rozebírám zde: Andrew Klevan, *Guessing the Unseen from the Seen*. In: Russell Goodman (ed.), *Contending with Stanley Cavell*. Oxford: Oxford University Press 2005, s. 118–139.



Obr. 4: ŽIVOT JE KRÁSNÝ (It's a Wonderful Life; Frank Capra, 1946).

Digitálně zvětšené políčko z filmu.

© Paramount Home Entertainment

jídlo, mezitímco mluví, a jedeni neustále přerušuje, s vidličkou plnou jídla zastavenou ve vzduchu (čekajíc na ponoření do pusy).

Když tatínek položí klíčovou otázku: „Nezvážil bys náhodou návrat do [banky] Building and Loan, že ne?“, popostrčí svůj šálek mírně dopředu — což je jeden z typických momentů, kdy se jeho vědomí vážnosti situace (možná i nervozita) zhmotňuje v miniaturním, zdánlivě neopodstatněném využití předmětu každodenní potřeby. Nicméně, přestože jakékoli gesto může být ztělesněno, obecně platí, že každé z nich má svůj podíl na postupném utváření portrétu postavy, vlastností a situace. George se při jídle a konverzaci jeví aktivnější, kdežto tatínek sedí relativně nehybně — většinou hledí dopředu a jen občas se pohledem stáčí k němu — a zůstává v klidu.

Stewart a Hinds úspěšně navozují dojem nevybočující, důvěrně známé rodinné atmosféry — George se svým otcem večeří po celý život — v jediné scéně. Ačkoli film směřuje primárně k přesné psychologické studii, díky pečlivé drobnokresbě vnějšího chování dokáže nabídnout také přesvědčivou prezentaci lidských bytostí. Postavy jsou, stejně jako skuteční lidé (protože oni jsou skuteční), živelné, různorodé a překypující významy, avšak také odpovídajícím způsobem nepřístupné, nepoddajné vůči vyhraněné a okamžité interpretaci.

Právě zastřešující pocit bezstarostné, přátelské a pohodlné domáckosti a absence vyhraněných prvků vytváří potřebné podmínky pro nenápadný nátlak. Jakmile tedy otec uplatňuje svou výraznou autoritu nad synem, nepůsobí přehnaně pánovitě, agresivně ani násilně — k zasažení osudové rány stačí jít něžně oklikou. Tatínek onu rozhodující otázku („Nezvážil bys náhodou návrat do [banky] Building and Loan, že ne?“) vznáší tónem, který se zdá být rozumný, chápavý, předstíraně spekulativní, a přece zdrcující. Podobně násilně jako ve sporu s Potterem (Lionel Barrymore) je George zahnán do pasti klaustrofobií všednosti — za zády mu stojí Annie, zatímco před ním se otec natahuje pro cukřenku (a stín z okraje stínidla, už tak ponořený hluboko do rámu, zasahuje do jeho čela). Když mu otec na začátku sekvence říká: „Užij si výlet, Georgi,“ v ten samý okamžik mu podává chleba — vstřícné gesto je včasnou připomínkou domácké pohody a tatínkovo přání šťastné cesty je taktéž slibným lákadlem. Lehkost, s níž Stewart a Hinds předvádějí jedení, umožňuje vyjádřit, jak někdo může být zcela pohlcen domáckou idylou, aniž by bylo možné rozpoznat životně důležitý význam tohoto pohlčení. Jelikož daná scéna obratně začleňuje zvyky a náležitosti středostavovské večeře do proudu konverzace, tak efektivním způ-

sobem dokazuje, jak stínidla, čajové šálky, chléb, cukřenky, nože a vidličky prorůstají do všech aspektů Georgeova života a bytí. Vzniká zde obraz láskyplného uvěznění.

Matoucí význam

Pohyby rukou Stana Laurela a Olivera Hardyho ve filmu STĚHUJEME PIANO (The Music Box; James Parrot, 1932) slouží jako spodní proud hlavní narativní linie (v tomto případě stěhování pianu z A do B se všemi přerušeními a frustracemi, které k tomu patří) a podobně jako v případě večere v ŽIVOT JE KRÁSNÝ tvoří další vrstvu dramatické kontinuity. První zhruba minuta filmu, od setkání s pošákem po zklidnění koně, zahrnuje paletu ručních gest a ustavuje tón filmu, v němž bez výrazného pohybu ruky či paže neuběhne ani pár sekund. Ollie si při zdrazení listonoše narovná klobouk; ukáže prstem na dům „tam nahoře na vrcholu schodiště“; jemně plácne Stana po paži hřbetem své ruky, načež tou samou rukou provede letmý úhyb na povel; roztáhne dlaň, aby „zklidnil“ Susie. Stan si mezitím rukou na čele zastíní oči, aby na schodiště lépe viděl, skoro jako by zíral na moře z paluby lodi. Jejich ruční gesta se synchronizují s řečí („Tohle je ten dům tam nahoře na vrcholu schodiště“), s poklepáním na hlavu (když řekne „schodiště“) a mezi sebou navzájem (Stan hledí do dálí, zatímco Ollie vytahuje otěže, načež Ollieho zklidňující gesto přichází ihned po Stanově pohledu). Někdy gestikulují jednohlasně, jindy si gesta předávají: když jeden s posunkem začíná, druhý zrovna končí. Právě soustavná alternace jejich pohybů a chování ustanovuje, že jsou neoddělitelní a nezdolní, stále (a stále) pokračující a stále postupující (jak ve svých činnostech, tak ve vzájemném kontaktu). (Dojem neustále probíhajícího procesu naznačuje jedno z Ollieho gest, s prsty vraženými v dlaních a vyčnívajícím palcem, aniž by šlo o pěst, které rychle přechází před kamerou zrovna ve chvíli, kdy se posouvá mimo rám.)

Bílé rukavice, pro tento druh práce dostatečně vhodné, zdobí jejich ruce a zároveň je umocňují, zvláště ve srovnání s tmavými montérkami a černými buřinkami, ve dvou polocelkových záběrech, které jsou pro tento herecký pár typické. Když zaostříme pozornost na posloupnost ručních gest, jejich bílé rukavice působí, jako by volně pluly, zcela abstraktně, jako odpoutané končetiny Marcela Marceaua pohupující se v temnotě. Úspěch Laurela a Hardyho ale nespočívá v tom, že by své rafinované zručnosti zneužívali pro vychytralou show ani v odtržení od reálného kontextu a reálné fyzické práce ve světě. Jen v několika úvodních momentech se setkáváme s ukazováním prstem a zíráním (na dům „tam nahoře na vrcholu schodiště“), vytahováním (otěží), zastavováním (koně) a také klepáním a znamenáním na povel (Stanovi). V dalších momentech tento vývoj pokračuje: Stan poklepává (na zád dodávky), vytahuje a tlačí (piano), uchopuje (držák bedny), narovná (svůj klobouk), kryje a chrání sebe sama (konkrétně svou hrud' poté, co ho Ollie štouchne dlaní). Ollie poté spouští další sekvenci ručních gest, pozoruhodných svou rychlostí a vzájemnou blízkostí. Ukazuje prstem a rozmachuje rukama, následně promýšlí další postup („Tohle vyžaduje trochu přemýšlení“) a signalizuje ho dalšími gesty: znovu ukazuje na piano (s jednou rukou v bok) a posléze rozevívá obě dlaně. Potom si upravuje klobouk oběma rukama! (I při všem tom tahání, tlačení, lapání, třesení, hlazení a mávání vždy zbyde čas na narovnání klobouku.) Nakonec jde na všechny čtyři a zvedá pravou

ruku, aby dal pokyn — „a teď mi to nalož na záda“ — ukazujíc na piano a poté na svá záda. Celá anabáze se odehrává v prostoru zhruba pěti vteřin.¹⁰⁾

Položení pianu na Ollieho záda nemůže při nejlepší vůli skončit šťastně, a pro některé diváky bude té stupidity zřejmě až moc, ovšem rafinovanost scény tkví ve finese, s níž performerů nemotornost dokážou zahrát. Gesto funguje jako spleť a intimní harmonická variace na zřetelnější a dlouhodobější motivy jejich komiky (narativní expozice, rozvinutá groteska a gagové sekvence). Mohli bychom říct, že Laurel a Hardy byli zvyklí uplatňovat široký repertoár gest od dob němému filmu, ale tím bychom upozadili jejich účinnost v kontextu filmu zvukového nebo jejich úspěšnost v propojování gest s hlasovými interakcemi a zvuky prostředí (a také různorodost a jedinečnost gest samotných). Nespolehají na gesta jakožto jedinou formu komunikace (ani ji nepotlačují ze strachu, že by byla ve zvukové éře nadbytečná) a mluvenou řeč nevyužívají v nadbytečné míře. Právě v rovnováze mezi verbálním a neverbálním (a nikoli pouze v dobře zvládnutém tématu či motivu) spočívá podstatná část kouzla jejich filmů. Tato střídavost je pečlivě promyšlená, aniž by působila předvídatelně či systematicky — umožňuje vyjádřit rozličné odstíny komických reakcí a přispívá k rytmickému účinku díla.

Ollie dává znamení na povel, jako by byl tak čitelný a dominantní, že slova nepotřebuje, zatímco Stan vzhlíží ke schodišti, uchyluje se ke gestu, které považuje pro danou okolnost za vhodné, aniž by věděl, jestli je opravdu funkční. Gesto je vytrženo z jeho paměti, v posunuté a pokroucené podobě, provedené nepatřičně, jako by byl jen rád, že si ho může otestovat (nebo doslova vyzkoušet, zda sedí velikost). Poté, co se ho Ollie pokusí udeřit, sáhne si na hrdlo. Z jakého důvodu? Naznačuje, že mu ho někdo pořezal, jako by šlo o standardní reakci na jakýkoli fyzický útok? Zkouší, jestli má rovně kravatu (v duchu svých akcí s kloboukem)? Navzdory zdánlivé průzračnosti a cílevědomosti gest, jako je zírání, označování či dávání znamení, není jejich význam oběma aktérům tak docela zjevný. Jejich gesta jsou nezaměnitelná, a přesto matoucí, a zdánlivě pouze visí ve vzduchu nebo za sebou nechávají jen stopu — bez výsledku. Vztah Laurela a Hardyho je tak současně reciproční i nereciproční (reagují na sebe, ale ve skutečnosti si úplně nerozumějí), což je důvod, proč musejí nevyhnutelně spolupracovat a zároveň přitom mnoho práce neudělají.

Zatímco se připravují na vnesení pianu do schodů, Stanovy ruce se kradmo pohybují kolem stěhovací bedny, jako by nevěděl, za co ji má chytit, a posléze, s jednou rukou vpředu a druhou za zády, vyskočí. Gesto připomínající námořnický tanec je odpovědí na Ollieho námořnický výkřik „hej hou“ (a odkazuje na dřívější gesto zírání do dále). Proč takto reaguje, je ovšem větší záhadou. Ten pohyb může být přípravou na zvedání, vytáhnutí se nahoru, narovnání a podobně. Zaměňuje a zhušťuje množství činností — zvedání, skákání, uklánění, tanec —, a přestože je zřejmě vyvolán Ollieho výkřikem, ocitá se zde bez zjevného důvodu, nepodstatný jak ke zdvižení pianu, tak pro samotný vývoj filmu. Stanův pohyb je natolik zhutněný a omezený, že nám v podstatě uniká (stejně jako nám uniká jeho praktický smysl), a přece k Laurelově herectví neodvratně patří.

10) Tato scéna vyvrací námitku, kterou jsem kdysi slyšel, že základem Laurela a Hardyho je „provádění ztřeštěných kousků v pomalém tempu“.

Kluzký význam

Způsobu, jakým Laurel a Hardy dokáží zprostředkovat změny nálad bez jakékoli falše či rušivých kontrastů, jsem se již věnoval jinde.¹¹⁾ Mistrem plynulého pohybu mezi jednotlivými náladovými tóny je také Charlie Chaplin. Ve filmu *CHAPLIN UPRCHLÝM TRESTANCEM* (*The Adventurer*; Charles Chaplin, 1917) Charlie ztělesňuje prchajícího vězně, jenž se podvodně vetřel mezi smetánku a našel si cestu na společenskou událost, která je pro něj ideální příležitostí k vypití co největšího množství alkoholu. Charlie mění svůj přístup rychle a pohotově: v jedné chvíli se snaží zalíbit hostům, obzvláště ženám, ve druhé už krade skleničku s pitím — tak slušně vychovaný, a přesto zlobivý. Před jednou z přítomných dam zaujímá střídavý postoj, s rukama sepnutýma před pasem, a vmžiku poté se otočí a obratně uzme číšníkovi drink přímo zpod jeho ruky. Nejen že ho ukradne, ale současně ho stíhá na jeden lok vypít a vrátit prázdnou skleničku (opět přes číšníkovu ruku) zpět na podnos — to vše ještě předtím, než se číšník stihne otočit. Část komiky vychází z číšníkovy nevědomosti o Charlieho aktivitě, a vedlejší herci v jeho filmech jsou v předvádění nevědomosti zběhlí. Pohybují se striktně v horizontu svých sociálních rolí či typů, což zahrnuje fyzickou strnulost, ideálně uzpůsobenou k tomu, aby se pružný Charlie všemi různými cestami prosmýkl kolem nich.

Charlie skleničku vrací zpět na místo přesně včas, než se číšník otočí. Ihned se obrátí a chamtivé instinkty hbitě skryje za závojem slušnosti a trpělivosti, jež si žádá společenské dekorum. Předstírá pohled příjemného překvapení, že podnos s drinky dorazil i k němu, a zdvořile se ukloní, jako by říkal „Á, jak milé, děkuji, nevadí, když si vezmu,“ čímž pózu uctivého překvapení (často předváděnou lidmi, když je číšník s podnosem vyruší při hovoru) dovádí k dokonalosti. Fyzická obratnost při provádění rutiny je sama o sobě působivá, nicméně trestancovu kamufláž umožňují právě Chaplinovy zvláštní kousky. Jeho lstivé manévry zahrnují také střídavé přijímání a opouštění sociálních rolí a masek. Když mu žena rozbije skleničku, vypadá našťavaně, jako by na vteřinu zapomněl na svou přetvářku, ale hned následně nehodu zlehčuje — ve skutečnosti lze pochybovat o upřímnosti obou postojů, neboť vyznívají stejně autenticky (či neautenticky) a přechod mezi nimi probíhá tak hladce. Dobrá groteska nikdy nespočívá jen v padání na zem, nýbrž ve stejné míře také v (předvádění) improvizace a pudovosti, v dechberoucí schopnosti (být vždy připraven na) pružné, bytostně tělesné myšlení. Charlie skleničku hrdě třímá v konečcích prstů, s malíčkem znatelně roztaženým. Následně v nutkavém pokusu vysát i poslední kapku alkoholu ty samé prsty, kterými mezitím zakroužil uvnitř skleničky, zaniceně olizuje a porušuje tím četná společenská pravidla. I když jej zmíněná žena stále pozoruje, Charlie tento kousek provede tak rychle, že dokáže předstírat, jako by jeho akce byly pro ostatní hosty neviditelné (a nevíš si jich zjevně ani ona). A my můžeme předstírat spolu s ním. Vzniká tak vzdorné spojení mezi divákem a performerem — „Vidíme, co se děje, ale přimhuřujeme oči“ —, a vyzráváme tak na šosácké postavy spolu s Charliem.

Když vrazí do ruky vedle stojícího gentlemana tak, aby se jeho pití přelilo do skleničky, kterou drží on, celá operace působí stejně obratně jako následný zastírací manévr: tres-

11) Andrew Klevan, c. d., s. 25–32.

tanec dělá, že vše zavinil sám gentleman, předstírá šok a rozhořčení, suší si svou jemnou ručku, nechotně přikyvuje na odpuštěnou, dokonce ho odstrkává, protože bezostyšně narušuje jeho sociální prostor. Drzý Charlie těží z pobytu ve vyšší společnosti krádežemi jídla a pití, ale krade jim také jejich drahocenné významy, odhaluje jejich konvenčnost, s překvapující rychlostí si je přisvojuje a zase je opouští, zatímco každý prohřešek proti etiketě spěšně zahladí přetvářkou.

Závěr

Cílem této kapitoly bylo připomenout určité aspekty filmové performance, které souvisí s výrazovou plynulostí a vyplývajícím proměňováním významů. Tyto významy je přitom z principu obtížné zachytit. Přestože jsou živé, vitální složky filmu klíčové pro náš zážitek a uznání, pro filmovou kritiku představují náročnou výzvu — jak je uchopit, případně jak se s nimi vypořádat —, a tudíž je lze snadno přehlédnout či ignorovat. Píšeme o tom, co považujeme za ovladatelné, ověřitelné, kategorické či aplikovatelné, avšak výsledkem je, že fluidní okamžiky často uzavíráme do statických konfigurací a ochuzujeme tím jejich afektivní mnohotvářnost. Klasická filmová kritika osvětlovala, jaké přesné významy texty mohly nést, kdežto kritika současná upozorňuje na nestabilitu a proměnlivost těchto významů. Dobré filmy a ti, co v nich hrají, vytvářejí významy, které jsou rozpoznatelné a zároveň unikavé, kde se rozpoznatelné unikavým může záhy stát. Plynně se vyjadřující filmoví performeři ustavují prezenci a přesnost významů ve chvíli, kdy je současně přizpůsobují a transformují. Jejich významy jsou oddálené, nejednoznačné, amorfní, zobecněné, ukotvené, přechodové, vklíněné mezi, stávající se, rozvíjející a překrývající se, a přece neustále dávají smysl.

Z anglického originálu „Living Meaning. The Fluency of Film Performance“, otištěného v publikaci Aaron Taylor (ed.), *Theorizing Film Acting*. London: Routledge 2012, s. 33–46, přeložil Jiří Anger. Otiskujeme se svolením vydavatelství Taylor and Francis.

Radomír D. Kokeš

Filmové herectví, česká němá kinematografie a otázky studia stylu

Proslulá poznámka Christiana Metze, že „film je nesnadné vysvětlit, protože je tak snadné jej pochopit“,¹⁾ platí o herectví snad ještě více než o kterékoli jiné složce filmového stylu. Jakkoli je však popis i vysvětlení filmového herectví obtížné zachytit nástroji formálního rozboru, představuje právě filmové herectví pro tuto studii obecněji badatelskou i konkrétněji analytickou perspektivu. Hledisko, z něhož se snažím porozumět možným poznání stylistických dějin české kinematografie,²⁾ a to z výzkumných pozic poetiky filmu.

V prvním bloku této studie argumentačně postupuji shora dolů. Přesněji řečeno, odrážím se od již existujících interpretačních rámců spojených s ranými dějinami filmového herectví, a to převážně ve velkých zahraničních kinematografiích. Tyto vztahuji k otázkám filmové praxe a výstavby filmových děl v české kinematografii ve srovnatelném období desátých let minulého století. Namísto mechanického hledání shodných ploch se nicméně pokouším ve vztahu k dějinám českého filmu kriticky testovat samu jejich platnost, využitelnost a vysvětlovací hodnotu.

Ve druhém bloku svého výkladu oproti tomu kráčím zdola nahoru. Vycházím z analýzy konkrétních děl a poznané filmařské praxe, když nabízím řez jedním rokem české filmové výroby a rozebírám trojici srovnatelně dlouhých třicívkových filmů se silnou protagonistkou: ČERTISKO (1918), A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ (1918) a UČITEL ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ (1918). Ptám se po principech herecké práce, otázkách inscenování a především

1) Christian Metz, *Film Language. A Semiotics of Film Language*. Chicago: The University of Chicago Press 1974, s. 69.

2) Uvědomuji si problematičnost tohoto označení ve vztahu k období před rokem 1918, kterak vysvětluje Ivan Klimeš ve své studii „Národní kinematografie v mnohonárodnostní monarchii?“ (Ivan Klimeš, *Kinematograf! Věnc studii o raném filmu*. Praha: Casablanca 2013, s. 10–23). Jakkoli je však uvažování o *kinematografii v českých zemích* věcně korektnější, ze slohového hlediska považuji takové spojení za poněkud neobratné. Především tedy, že hovořím-li dále o české kinematografii, mám na mysli právě *kinematografii v českých zemích*.

po jejich funkcích ve filmových dílech, jež vzájemně srovnávám a zasazuji do širších souvislostí.

Jak však bylo naznačeno výše, jednu obecnější otázku oba rozsáhlejší bloky této studie sdílejí: Co z takto vystavěného poznání *filmového herectví* můžeme vyvodit pro lepší pochopení jak dějin české kinematografie, tak studia jejich stylu a vyprávění?

Otázky výzkumu herectví v rané české kinematografii v mezinárodních souvislostech

Lze říci, že o herectví v českém němém filmu víme jen velmi málo, zejména pak v období soustavnější kinematografické produkce do roku 1922. Právě tehdy se ustavil celovečerní film jako standardní formát a zároveň vyvrcholilo i dosavadní období relativní konjunktury, po němž následovala několikaletá krize filmové výroby. Existují dílčí poznámky o herectví z dobových recenzí zejména Quida E. Kujala z *Českého filmového zpravodaje* v rubrice „Z české produkce“, jejichž pečlivé prozkoumání nám možná do budoucna nabídnou stopy k porozumění kriticky aplikovaným estetickým normám. Navzdory Kujalově nesporné vnímavosti k řadě aspektů filmového stylu i dobové kinematografie lze však z jeho textů vyvodit spíše málo o zdrojích a podobách estetických norem, kterak byly opravdu následovány samotnými tuzemskými tvůrci.³⁾ Z dobového tisku máme rovněž informace o praktikách některých zdejších škol herectví, jakkoli je na místě u většiny z nich vážně pochybovat o míře skutečného napojení jejich absolventů na obsazování herců do filmů. Šlo totiž spíše o samostatnou podnikatelskou praxi, o jejíž konkrétní pedagogické naplnění je navíc známo jen málo.⁴⁾ Soustavnější tuzemské studie o dějinách herectví se pak v souvislosti s filmem zaměřují zejména na období zvukového filmu, a to hovořím jak

-
- 3) Srov. například Quido E. Kujal, *Plameny života* (Ráj a peklo bohemy). *Český filmový zpravodaj* 1, 1921, č. 1, s. 2–3; Quido E. Kujal, *Děvče ze stříbrné hranice*. *Český filmový zpravodaj* 1, 1921, č. 9, s. 2–3; -jal [Quido E. Kujal], *Černí myslivci*. *Český filmový zpravodaj* 1, 1921, č. 15, s. 3; -jal [Quido E. Kujal], *Trny a květy*. *Český filmový zpravodaj* 1, 1921, č. 21, s. 3–4. K herectví se Kujal vyjadřuje rovněž v apelativním úvodníku z 18. čísla v roce 1921, kde také vysvětluje dobovou praxi najímání herců ze zahraničí. Quido E. Kujal, *O současných poměrech*. U nás. IV. *Český filmový zpravodaj* 1, 1921, č. 18, s. 1–4. Z jiné perspektivy srov. též třeba článek v *Kinematografickém věstníku* „O filmu a filmovém herci“ z roku 1919, v němž se skládá obdiv k estetickým normám italského a zejména dánského filmu (což je pro tento časopis v daném období charakteristické), jakkoli hovoří především z mediálně esencialistických pozic a na rozdíl od Kujalových textů méně vychází z pozorného sledování filmů. Old. Neck, *O filmu a filmovém herci*. *Kinematografický věstník* 1919, č. 4, s. 2–3. V této souvislosti srov. též Vladimíra Chytilová, *Diskurz o českých filmových hvězdách v českém filmovém tisku 20. let*. Nepublikovaná bakalářská práce. Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity 2006.
- 4) Srov. např. Aféra pražských kinoherců. *Kinematografický věstník* 1919, č. 5, s. 2. Oproti tomu svoje hodiny si kolem roku 1918 vypisovaly i konkrétní výrobny, kde zřejmě opravdu šlo o rychlokurzy herectví. Srov. například *Wetebfilm*, v jehož případě Binovec ve vzpomínkách mluví o spolupráci se zkušenými herci jako Václav Vydra, Marie Ptáková či ruská herečka z Petrohradu Gorská či Gorskaja. Srov. *Rozhovor s Václavem Binovcem*. Václav Binovec, rozhovor vedl Zdeněk Štábla (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“, Národní filmový archiv, Praha). Srov. též spíše poněkud anekdotický než historicky věrohodný komentář Václav Wasserman, *Václav Wasserman vypráví o starých českých filmařích*. Praha: Orbis 1958, s. 65–71.

o současných teoretických či historických příspěvcích,⁵⁾ tak o studiích Miroslava Rutteho ze čtyřicátých let, sice méně známých, leč překvapivě ambiciózních.⁶⁾

Problematické je přitom zejména využití soustavnějšího poznání na poli amerického, ale i evropského filmového herectví raného období. Jakkoli se dosud nedospělo k jednoznačné badatelské shodě na tradicích, konkrétních příčinách a míře dějinného přetrvávání těch či oněch aspektů filmového herectví, jádro interpretace jeho proměn v čase zůstává napříč existujícími příspěvky poměrně stabilní. Tkví zpravidla v předpokladu přechodu od jednoho dominujícího typu herectví k jinému, jenž v americké kinematografii nastal na přelomu nultých a desátých let — a posiloval se s nástupem delších filmů, které poskytovaly hercům větší prostor k prohlubování vlastních kompetencí. Oproti tomu v evropské kinematografii se podle dosavadních výzkumů tento trend projevovat pomaleji, s důrazem na severské a italské filmy, případně předrevoluční filmy ruské.⁷⁾

Kristin Thompsonová vysvětluje ústup od silně konvencionalizovaného herectví pantomimického typu⁸⁾ k naturalističtějšímu pojetí gest a většímu důrazu na výraz tváří.⁹⁾ Roberta E. Pearsonová ve své vlivné knižní studii o herectví v Griffithových filmech rozpoznává a analyzuje dvě významné divadelní tradice, jejichž vliv se v amerických filmech v období 1908–1913 vystřídal, přičemž první jmenovaná ustoupila té druhé: histriónskou (histrionic code) a pravděpodobnou (verisimilar code).¹⁰⁾ *Histriónský kód* vztahuje Pearsonová k divadelním formám a modifikovaným funkcím divadelních výjevů, zejména pak ve smyslu melodramatické či pantomimické teatrálnosti, herecké sebeuvědomělosti, spolehání se na vysoce denotativní gesta. Zatímco histriónský kód připisuje filmům studia Biograph z raného období do konce prvního desetiletí dvacátého století, *pravděpodobný kód* vztahuje k jeho vypravěčsky o něco komplexnějším filmům ze začátku desátých let

-
- 5) Jaroslav Vostrý, *O hercích a herectví*. Praha: AMU – KANT 2014; Jaroslav Vostrý, *Sláva a bída herectví*. Praha: AMU – KANT 2013; Šárka Gmitterková, *Kristian v montérkách. Hvězdná osobnost Oldřicha Nového mezi kulturními průmysly, produkčními systémy a politickými režimy v letech 1936–1969*. Nepublikovaná disertační práce. Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity 2018.
- 6) Miroslav Rutte, *Herec a hercův stín. K estetice filmového herectví*. In: Miroslav Rutte – Josef Štěch (eds.), *Filmové herectví*. Praha: Knihovna Filmového kurýru 1944, s. 5–34; Miroslav Rutte, *O umění hereckém. K estetice a psychologii divadelní a filmové tvorby*. Praha: Jos. R. Vilímek 1946; Miroslav Rutte, *Šest podob českého herectví*. Praha: Atlas 1947.
- 7) Ve vztahu k předrevoluční ruské kinematografii srov. zejména studii Jurije Civjana, která ostatně předpokládá v pojetí herectví návaznost právě na dánské a ruské filmy. Yuri Tsivian, *Some Preparatory Remarks on Russian Cinema*. In: Yuri Tsivian (výzkum a koordinace), Paolo Cherchi Usai a kol. (eds.), *Silent Witnesses. Russian Films 1908–1919 / Testimoni silenziosi, Film russi 1908–1919*. [London – Pordenone]: BFI — Le Giornate del Cinema Muto — Edizioni Biblioteca dell'Immagine 1989, s. 24–43, k herectví s. 26–35, k vlivu herectví dánského a italského s využíváním psychologických pauz s. 28 (v italské verzi s. 29).
- 8) Dále budu pracovat s pojmem pantomimické herectví, ačkoli jde pochopitelně o pojem přenesený, protože o pantomimu v divadelním pojetí se nejedná.
- 9) Kristin Thompson, *The Formulation of the Classical Style, 1909–1928*. In: David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge 1985, s. 189–192. Ve vztahu k herectví v evropském, zejména německém filmu na přelomu 10. a 20. let srov. Kristin Thompson, *Herr Lubitsch Goes to Hollywood. German and American Film after World War I*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005, s. 91–97.
- 10) Roberta E. Pearson, *Eloquent Gestures. The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*. Berkeley – Los Angeles – Oxford: University of California Press 1992, pro jejich všeobecné vymezení srov. zejména s. 18–37. K divadelním tradicím, z nichž čerpal D. W. Griffith, srov. též A. Nicholas Vardac,

dvacátého století. Byl podle ní odvozen naopak od úsilí napodobovat realitu a individualizovat postavy skrze herecké využívání drobnějších gest, výrazů tváří a očí.¹¹⁾ S jejími pojmy pak analyticky pracuje rovněž Charlie Keil, který se krom filmů od Biographu detailněji věnuje i studiu Vitagraph, přičemž své závěry zobecňuje na přechodové období americké kinematografie do roku 1913.¹²⁾ Přejít od jednoho modu (pojmu kód se vyhýbá) k druhému přitom i on spojuje především se zvyšujícími se nároky na charakterizaci postav, pro niž se zapojení *pravděpodobného* modu podle něj jevílo doslova jako nezbytné.¹³⁾

S takovou jednoznačností posunu od vlivu jedné tradice k tradici jiné či prostým nahrazením jednoho modu jiným nicméně nesouhlasí Ben Brewster s Leou Jacobsovou, třebaže ve svém sporu s Robertou A. Pearsonovou vychází z poněkud odlišného vymezení a detailnějšího historického výzkumu. Klíčovým konceptem je pro ně dlouhodobý význam *piktoriálního* stylu (*pictorial style*)¹⁴⁾ v dějinách divadelního herectví, jenž se podle nich odvíjí od soustavy více či méně kodifikovaných gest, póz a postojů. Piktorialismem v herectví přitom rozumějí soustavu „hereckých stylů, v níž osvojení si póz a způsobů držení těla tvořilo důležitou součást hereckých postupů“.¹⁵⁾ Důležitým argumentem Brewstera s Jacobsovou pak je, že navzdory silnému vlivu naturalismu v herectví nelze jednoznačně hovořit o vymizení vlivu piktoriální tradice. Její aspekty totiž podle nich zůstávaly důležitou součástí hereckého rejstříku po celá desátá i dvacátá léta, ačkoli tento vliv byl rozpoznatelnější spíše v evropské kinematografii s výraznějším přetrvávajícím inscenováním herecké akce ve výjevech než v americké, kladoucí čím dál vyšší důraz na střih.¹⁶⁾

Napsal jsem nicméně, že aplikace poznatků vyplývajících z této diskuze na dějiny českého filmu je problematická. Jakkoli je pečlivý výzkum dějin herectví v českém filmu teprve před námi, mohu na základě dostupných badatelských poznatků nabídnout několik hypotéz.

Stage to Screen. Theatrical Origins of Early Film. David Garrick to D. W. Griffith. Cambridge: Harvard University Press 1949, s. 199–211.

- 11) R. E. Pearson, c. d., s. 38–43. Srov. též Janet Staiger, *The Eyes Are Really the Focus*. *Photoplay Acting and Film Form and Style*. *Wide Angle* 4, 1985, č. 3, s. 14–23. Znalost textu Staigerové mám nicméně doposud jen z komentářů in R. Pearson, c. d. K estetice herectví v Biographu srov. též Tom Gunning, *D. W. Griffith & The Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*. Urbana – Chicago: University of Illinois Press 1994, s. 225–228. K podobným závěrům dospívá nezávisle na této diskuzi i Joyce E. Jesionowski, *Thinking in Pictures. Dramatic Structure in D. W. Griffith's Biograph Films*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press 1987, s. 174.
- 12) Charlie Keil, *Early American Cinema in Transition. Story, Style, and Filmmaking, 1907–1913*. Madison: The University of Wisconsin Press 2001, s. 141–148.
- 13) Ch. Keil, c. d., s. 148.
- 14) O možnostech překladu pojmu *pictorial style* či *pictorial acting* jsem dlouze přemýšlel, leč nepodařilo se mi objevit zavedený překlad konceptu, jež Brewster s Jacobsovou rozvíjejí. *Ilustrativní* se blíží spíše smyslu pantomimického napodobujícího herectví, nikoli kodifikované a po generace předávané soustavě gest a postojů. *Konvencionalizovaný* je pro změnu příliš široký pojem, který by sice k takové soustavě odkazovat mohl, ale zároveň i k řadě mnohem obecnějších hereckých postupů. Prozatím jsem se tedy obrátil k anglicismu.
- 15) Ben Brewster – Lea Jacobs, *Pictorial Styles of Film Acting in Europe in the 1910s*. In: John Fullerton (ed.), *Celebrating 1895. The Centenary of Cinema*. London: John Libbey 1995, s. 253. Piktorialismus ve filmovém herectví přitom podle nich nelze identifikovat s filmovým herectvím pantomimickým, srov. c. d., s. 254.
- 16) Srov. zejména jejich knihu Ben Brewster – Lea Jacobs, *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. Oxford: Oxford University Press 1997, zejm. 79–137. Na jejich předpoklady navázal David Bordwell, jakkoli ten se více než na samotné herectví soustřeďuje na techniky inscenování, a to skrze koncept hlubokého inscenování v *tableau*. Srov. David Bordwell, *On the History of Film Style*. Cambridge – London:

Zaprvé, v českých zemích lze o soustavnější produkci hraného filmu hovořit od roku 1911 (v souvislosti s výrobnou Kinofa) a v poněkud různorodější podobě pak dokonce až v období od roku 1913 (zejména v souvislosti s výrobnou ASUM). Jak jsem vysvětloval jinde, tyto dvě výroby představovaly překvapivě odlišné volby na poli vztahování se k zahraničním kinematografickým vlivům, preferování souborů určitých stylistických voleb a ostatně i na poli uměleckého zázemí, z něž vycházely.¹⁷⁾ Jde o dvě víceméně paralelní linie, z nichž nelze vyčíst ani to, nakolik na sebe mohly a nemohly mít vliv. Můžeme sice popisovat určité trendy v práci s inscenováním herců v prostoru,¹⁸⁾ ale jen stěží se dá přemýšlet o dlouhodobější kontinuitě v přístupu k filmovému herectví, a to přinejmenším kvůli nedochovanosti filmů s týmiž hereckými představiteli v hlavních rolích. Například s Andulou Sedláčkovou se nám z narativních hraných filmů tohoto období dochoval jen *KONEC MILOVÁNÍ* (1913).

Jinak řečeno, šlo by jistě uvažovat o pantomimickém až piktorialním herectví ve většině filmů společnosti Kinofa (viz například *ZUB ZA ZUB*, 1913),¹⁹⁾ o groteskně stylizovaném, spíše piktorialním herectví v případě *NOČNÍHO DĚSU* v podání herců Vinohradského divadla či o kombinaci piktorialního a naturalistického herectví v přístupu Anduly Sedláčkové v *KONCI MILOVÁNÍ*. Stěží lze však v tomto období zvažovat nějakou všeobecnou tendenci s rozpoznatelnou trajektorií či soustavněji uplatňovanou logiku tvůrčích voleb. A to odhlížíme od samotné metodologické problematičnosti oné víceméně dvoupólové historické conceptualizace, jak ji v různých podobách traktují víceméně všichni výše uvedení badatelé a badatelky,²⁰⁾ jež vlastně бага-

Harvard University Press 1997, s. 163–174; v souvislosti s francouzskou kinematografií David Bordwell, *Figures Traced in Light. On Cinematic Staging*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 2005, s. 43–82; v souvislosti se severskou kinematografií David Bordwell, *Nordisk and the Tableau Aesthetic*. In: Lisbeth Richter Larsen – Dan Nissen (eds.), *100 Years of Nordisk Film*. Copenhagen: Danish Film Institute 2006, s. 81–95; případně ve vztahu k průmyslu, dobové estetické diskuzi, inscenování, vyprávění a osvětlování Casper Tybjerg, *An Art of Silence and Light. The Development of the Danish Film Drama to 1920*. Nepublikovaná disertační práce. Copenhagen: University of Copenhagen 1996, zejm. s. 113–135, 157–172.

17) Srov. Radomír D. Kokeš, *Poznámky k poeťice filmu v českých zemích (1911–1915): Formální tendence, filmová produkce a zubní extrakce*. *Theatralia* 17, 2014, č. 1, s. 330–352.

18) Tamtéž, s. 341–347.

19) Zvláštní případ představuje raný film *Kinofy PRO PENÍZE* z roku 1912, ve kterém můžeme navzdory zjevně piktorialnímu momentům během dramaticky vypjatých pasáží pozorovat i řadu okamžiků s překvapivě naturalistickými postupy bez větších gest, ovšem i bez komunikativních nástřihů do prostoru, takže porozumět narativnímu vývoji lze jen díky rozsáhlým mezititulkům (zřejmě až zpětně doplněným).

20) S podobným členěním pracuje i Jaroslav Vostrý, který v dějinách divadelního herectví popisuje směřování k naturalismu. J. Vostrý, *O hercích a herectví*, s. 143–175. Ke dvěma typům herectví, jež v různých etapách a přístupech naznačuje Vostrý, srov. též ve vztahu hlavně ke zvukovému hollywoodskému filmu Lawrence Shaffer, *Some Notes on Film Acting*. *Sight and Sound* 42, 1973, č. 2, s. 103–106, který rozlišuje mezi *character acting* a *personality acting*. Na druhou stranu, s dvoupólově vymezenými trajektoriemi výše načrtnutých konvencí později polemizoval například David Mayer ve svém vlastním příspěvku k dějinám herectví v raném filmu. Jenže i jeho problematizující koncepce je velmi úzce napojena na americké a britské herecké tradice — a vymezováním se vůči dvoupólovosti se její explanativní užitečnosti vlastně přidružuje. David Mayer, *Acting in Silent Film. Which Legacy of the Theatre?* In: Alan Lovell – Peter Krämer (eds.), *Screen Acting*. London – Routledge 1999, s. 10–30. Na Mayerovu pozici navazuje v nedávném příspěvku k tématu i Victoria Duckettová, která ještě výrazněji vychází z divadelních tradic a dobové diskuze, přičemž výchozím materiálem je pro ni průkopnická studie Vachela Lindsayho *Art of the Moving Picture* z roku 1915. Svůj

telizuje členitost, multifunkčnost a obtížnou analytickou uchopitelnost (filmového) herectví.²¹⁾

Zadruhé, nejenže je naše představa o filmové produkci i tvůrčích praktikách při výrobě fikčních filmů v období přibližně do roku 1915 odkázaná na pouhé torzo dochovaných filmů, ale tyto jsou nám dostupné především v podobě, které nabyly často až zpětně při rekonstrukci. Mnohé z nich se navíc zřejmě v době výroby vůbec nedostaly do kin — a pokud ano, tak dost možná jen ve velmi omezené distribuci. Jak píše Michal Večeřa, dominantou pro tvůrce byla *nonfiktční produkce* (často navíc vyráběná na zakázku), což platí i v případě ASUMu coby výrobní, jež byla v oblasti výroby hraných filmů relativně neaktivnější.²²⁾ Ano, práce těchto filmařů na poli hrané kinematografie soudě z dochovaných filmových materiálů (v dochované podobě) nezdědka vykazuje značnou míru vynalézavosti při práci s omezenými technickými prostředky, nedostatečnými ateliérovými podmínkami i vyprávěcími možnostmi v rámci zpravidla jedné až dvou cívek.²³⁾ Máme ale jen minimální možnosti prokazatelně zjistit, nakolik šlo o intuitivní jednorázově uplatňované volby a nakolik o vědomě uplatňované normy. Podobně si nemůžeme být jistí, nakolik vlastně tvůrci v tomto období uvažovali o svých hraných filmech jako o podnikatelské aktivitě s potenciálem návratnosti vložených investic a nakolik šlo o aktivitu vědomě esteticky průkopnickou, realizovanou z větší části pro vlastní potěšení coby vedlejší produkt při soustavné výrobě nonfiktčních, z větší části zakázkových filmů.

Kam svými úvahami směřuji ve vztahu k výše pojednávané paralele k vývoji herectví v kinematografii americké či větších kinematografiích evropských? Kristin Thompsonová, Roberta A. Pearsonová, Ben Brewster, Lea Jacobsová, Charlie Keil nebo David Bordwell uvažují v citovaných textech o diachronních proměnách herectví či inscenování herců v mizanscéně jako o výsledku soustavně rozvíjené produkční aktivity. Aktivity, která se proměňovala v souvislosti s ekonomickými, technickými i estetickými požadavky. Neusilují nyní stavět do popředí otázky spojené s dějinami (výstavby) filmového vyprávění, a tak se omezíme na jeho aspekty spojené s herectvím. Krátkometrážní filmy na jedné straně stavěly spíše na situacích než na psychologickém vývoji postav²⁴⁾ a na druhé straně neumožňovaly hercům se příliš rozehrávat,²⁵⁾ což se vzájemně funkčně doplňovalo. Ekono-

zájem ale zužuje hlavně na dva případy: Sarah Bernhardtovou ve francouzské tradici Film D'Art (konkrétně v *DÁMĚ S KAMÉLIEMI* [1912]) a využití Lillian Gishové v americké kinematografii 10. let (zejména ve *ZLOMENÉM KVĚTU* [1919]). Nakonec ale vlastně pracuje s dvěma póly, evropskou *divadelností* i americkým *naturalismem*. Victoria Duckett, *The Silent Screen, 1895–1927*. In: Claudia Springer – Julie Levinson (eds.), *Acting*. New Brunswick – New Jersey: Rutgers University Press 2015, s. 25–48 (hlavní text), 181–184 (poznámky).

- 21) Ke komplexnosti herectví jako analyticky zkoumatelného jevu srov. zejména asi neambicióznější studii z těch, které se svým uvažováním blíží východiskům a otázkám kladeným poetikou filmu: James Naremore, *Acting in the Cinema*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1988, zejm. s. 9–96.
- 22) Michal Večeřa, „Jen pro pár kin a hodně lacině“. Hrané filmy v obchodních plánech pražských výroben mezi lety 1911 a 1915. *Iluminace* 29, 2017, č. 1, s. 5–27; Michal Večeřa, *Oběti výrobních podmínek, nebo kolportéři vyrábějící brak? Firemní infrastruktura filmové výroby v českých zemích mezi lety 1911 a 1922*. In: Radomír D. Kokeš, Michal Večeřa a kol., *Kinematografie otevřených možností. Výroba, styl a vyprávění v českém filmu do roku 1922*. Praha: Casablanca [v tisku].
- 23) Srov. R. D. Kokeš, c. d.
- 24) K. Thompson, *The Formulation*, s. 168–170.
- 25) B. Brewster – L. Jacobs, *Pictorial Styles*, s. 259.

micky podmíněné prodlužování filmů přitom vedlo jak k estetické restrukturalizaci vícecívkového narativu,²⁶⁾ tak k větším možnostem rozvíjení herectví. Dělo se tak na poli naturalističtějšího herectví v americké kinematografii se zvyšujícím se počtem střihů i na poli piktorialního herectví v evropské kinematografii s delšími záběry a hlubší mizanscénou.²⁷⁾ Pro podobnou explanaci je nicméně podstatná *ekonomická, výrobní a estetická kontinuita*, kdy krátké filmy jako produkt více či méně soustavné filmové výroby zpravidla vedly ke středometrážním až dlouhometrážním filmům — a s nimi se rozšiřovala či proměňovala škála estetických norem, s nimiž tvůrci pracovali.

V českých zemích ovšem o takové kontinuitě, jež by vedla od soustavné výroby krátkometrážních filmů o jedné až dvou cívkách k soustavné výrobě filmů středometrážních o třech až pěti cívkách,²⁸⁾ hovořit podle mých zjištění nelze. Drtivá většina krátkometrážních filmů vznikla před rokem 1915 za výše popsaných podmínek, přičemž s výjimkou režiséra Jana Arnolda Palouše (*NOČNÍ DĚS*, 1914) a Jaroslava Kvapila (*AHASVER*, 1915) se žádný z jejich režisérů k natáčení delších filmů už v němém období nevrátil.²⁹⁾ Jednocívkové či dvoucívkové filmy natočené v letech 1917 až 1922 přitom reprezentovaly buď první pokusy nové generace filmařů, kteří se brzy začali věnovat delším filmům (např. Jan S. Kolár, Václav Binovec, Karel Lamač, Gustav Machatý, Thea Červenková), byly natočeny jako propagační díla (např. *NA POMOC DOHODĚ*, 1918) či šlo o produkčně okrajové snímky, které se nedostaly do distribuce nebo měly distribuci velmi omezenou. Do roku 1922 se navíc čím dál ztlačněji snižovalo jejich zastoupení v celkové produkci... až nakonec v roce 1923 nevznikl podle dostupných zdrojů ani jeden.

Na jedné straně tak nepozorujeme soustavnější tvůrčí kontinuitu, v rámci níž bychom kromě kameramanů (např. Josef Brabec, Alois Jalovec, Václav Münzberger, částečně Karel Degl) mohli uvnitř téže filmařské komunity sledovat proměňující se způsoby řešení nových uměleckých výzev při výrobě hraného filmu, což se víceméně týká režie, psaní scénářů i *herectví*.³⁰⁾

26) K. Thompson, *The Formulation*, s. 167.

27) B. Brewster – L. Jacobs, *Pictorial Styles*, s. 259.

28) Stojí mimo téma tohoto článku, proč zrovna tři až pět cívek rozpoznávám v dějinách českého němého filmu jako formát středometrážního filmu, ale je badatelsky odvozené od mých zjištění o počtu dílů u 91 % všech vyrobených českých němých filmů na jedné straně a od jejich porovnání se známými metrážemi těchto filmů, ať už podle historických pramenů nebo s menší měrou důvěryhodnosti od dochované metráže filmů ve sbírkách Národního filmového archivu. K tradicím uvažování o dějinách filmu prostřednictvím počtu cívek srov. Ben Brewster, *Traffic in Souls. An Experiment in Feature-Length Narrative Construction*. *Cinema Journal* 31, 1991, č. 1, s. 37–56; Ivan Klimeš, *Narativ optikou projektoru. Přednáška o pěti aktech*. In: Ivan Klimeš, *Kinematograf! Věvec studií o raném filmu*. Praha: Casablanca 2013, s. 86–106, třebaže Ivan Klimeš nepřistupuje ke konkrétní analýze filmů; David Bordwell, *Poetics of Cinema*. London – New York: Routledge 2008, s. 103–104.

29) Specifickým příkladem je Karel Hašler, který roku 1914 experimentoval s formátem krátkometrážního filmu *ČESKÉ HRADY A ZÁMKY* coby součástí svého divadelního představení, během 20. let využíval jako jeden z mála formát krátkometrážního filmu, a sice v podobě hraných klipů ke svým písničkám (např. *TULÁK* aka *SILNICE BÍLÁ PŘEDE MNOU*, 1925), leč dlouhometrážním hraným filmům se režijně věnoval až ve třicátých letech (např. *SRDCE ZA PÍSNIČKU*, 1933, či *IRČIN ROMÁNEK*, 1936).

30) Nepočítáme-li všudypřítomného Josefa Švába Malostranského, který coby příslovečná červená nit prochází hranou kinematografií v českých zemích od úplného počátku v roce 1898 až do roku 1932, symbolicky těsně před otevřením ateliérů AB Barrandov.

Na druhé straně, což je zřejmě ještě podstatnější, nastupující generace filmařů, která začala aktivně tvořit po roce 1916, se volenými stylistickými a narativními postupy *nejeví jakkoli navazovat* na filmy svých předchůdců. Na místě je do budoucna sama otázka, nakolik tyto snímky byt jen viděli, či dokonce mohli vidět, a to s ohledem na jejich omezenou či nulovou distribuci — a nakolik třeba o jejich zhlédnutí vůbec usilovali, když se navzdory distribučním obtížím během války postupně rozšiřovala nabídka atraktivních filmů z jiných zemí.³¹⁾ Je jistě třeba velmi pečlivě zvažovat relevanci vodítek nabytých z životopisných rozhovorů, zejména když byly provedeny s velkým časovým odstupem. Zpovídání mívají tendence mytizovat své průkopnické kariéry, mohou zdůrazňovat a/nebo zlehčovat historickou roli svého přístupu k filmařině, nemluvě o výpovědích ve vztahu k praktikám, významu či estetickým kvalitám práce tehdejších kolegů.³²⁾ Mnohá ovlivnění tvůrci, filmy, prostředím či konkurenčními principy navíc mohou být zcela nevědodmělá — nebo po oněch letech dávno zapomenutá.³³⁾ S vědomím těchto omezení lze nicméně říci, že *soudě z takových zpětně, navíc s mnohaletým odstupem pořízených* výpovědí reagovala generace filmových režisérů, kteří debutovali po roce 1915, *spíše* na mezinárodní filmové podněty nabyté v kinosálech (např. Jan S. Kolár),³⁴⁾ či dokonce na vlastní zkušenosti ze zahraničí (např. Václav Binovec)³⁵⁾ než na estetické postupy svých starších kolegů. Takovou hypotézu se ostatně jeví podporovat i rozборы níže, zejména při srovnání filmů tvůrců této generace s filmem Jana Arnolda Palouše, který naopak reprezentoval generaci předchozí.

A co více, ačkoli napříč celými dvacátými roky představovala nonfikční filmová produkce nejen společensky, ale i ekonomicky významnou součást filmové kultury,³⁶⁾ na roz-

-
- 31) Podle Zdeňka Štábly se důsledkem distribučních operací z počátku války zlomil monopol francouzského filmu a otevřela se cesta zejména dánskému filmu, který se stal v českých zemích obzvláště oblíbený. V prosinci roku 1916 sice začal platit zákaz dovozu zahraničních filmů, ale zaprvé se uváděly věci nakoupené dříve a zadruhé se tento zákaz různými taktickými slučováním firem obcházel. Štábla tak hovoří o nebývalé konjunktuře filmových půjčoven v druhé polovině války, přičemž „koncem války patřily u nás italské, americké a dánské filmy k těm nejoblíbenějším a také nejžádanějším“. Zdeněk Štábla, *Vývoj filmového obchodu za Rakouska-Uherska a Československé republiky (1906–1939)*. In: Ivan Klimeš (ed.), *Filmový sborník historický 3*. Praha: Český filmový ústav 1992, citace s. 12, obecněji pojednává téma s. 9–13.
- 32) Například když se Jan S. Kolár vymezuje vůči poetice Antonína Fencla, u nějž sám asistoval. To už nicméně hovoříme o letech 1916 a 1917. Srov. Jan S. Kolár, rozhovor vedl Luboš Bartošek, Jaroslav Brož, Myrtil Frída, Zdeněk Štábla a Stanislav Zvoníček (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“, Národní filmový archiv, Praha).
- 33) Na *princip konkurenčních vztahů* mě v souvislosti s konceptem Pierra Bourdieua upozornil v soukromé korespondenci nad textem Petr Szczepanik, tj. „s kým [filmaři] reálně soutěžili a od koho se snažili odlišit“. To je důležitá otázka, na kterou ještě neznáme uspokojivě odpovědi, přinejmenším ne nad rámec jednorázových poznámek v duchu citovaného vymezení se Jana S. Kolára vůči Antonínu Fenclovi, jež vlastně souvisí s historickou trajektorií poetik/y české filmové komedie, jak ji načrtává Jaroslav Boček, *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis 1968.
- 34) Srov. Martin Kos, *První z vypravěčů: narativní poetika Jana S. Kolára v letech 1917–1922*. Nepublikovaná magisterská diplomová práce. Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity 2017; Martin Kos, *Obdivoval jsem Griffitha, Wegenera, Psilandra. Zahraniční vlivy v autorské poetice Jana S. Kolára*. In: Radomír D. Kokeš, Michal Večeřa a kol., *Kinematografie otevřených možností. Výroba, styl a vyprávění v českém filmu do roku 1922*. Praha: Casablanca [v tisku].
- 35) Rozhovor s Václavem Binovcem. Václav Binovec, rozhovor vedl Zdeněk Štábla (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“, Národní filmový archiv, Praha).
- 36) Srov. M. Večeřa, *Oběti výrobních podmínek* [v tisku]. Z funkční perspektivy srov. Lucie Česálková, *Atomy věčnosti. Český krátký film 30. až 50. let*. Praha: Národní filmový archiv 2014, s. 115–126.

díl od svých předchůdců se tito tvůrci věnovali takřka výhradně natáčení fikčních hraných filmů. Dočasná, kvantitativně omezená, či dokonce nulová zkušenost s krátkometrážními filmy; minimální, pokud vůbec nějaká bezprostřední estetická návaznost na generaci tvořící do roku 1915; umělecká soustředěnost převážně či výhradně na fikční hranou filmovou produkci — to všechno jsou non-kontinuální faktory, které nám znemožňují mechanicky přejímat modely zvažování a psaní dějin filmového herectví i obecněji filmového stylu, jak byly načrtnuty výše.

Intermezzo: Kde začít?

Jakkoli jsem v předchozích odstavcích nabídl několik hrubých tezí o filmovém herectví před rokem 1916, pro porozumění poetologicky založeným dějinám herectví v české kinematografii plní spíše komparativní úlohu. Dá se dokonce říci, že stojíme vlastně na úplném počátku takového výzkumu, a to jak ve vztahu k výše pojednanému filmovému herectví v zahraničních kinematografiích, tak ve vztahu k otázkám napojení a nenapojení dějin raného českého filmového herectví na české herectví divadelní.³⁷⁾ V následující části své studie bych chtěl proto vystavět základy spíše pro analyticky založená východiska synchronní povahy. Východiska, jež bude do budoucna možno uchopit v diachronních souvislostech — a nabídnuté závěry případně falzifikovat jako neadekvátní. Nabízí se ovšem otázka, kudy onen synchronní řez vést.

Jednou z možností je zaměřit se na roky 1916 a 1917, v nichž vznikly v režii Antonína Fencla dva důležité snímky: třicívkové *ZLATÉ SRDČKO* (1916) a pěticívková *PRAŽŠTÍ ADAMITÉ* (1917). Oba pracují s docela velkým množstvím herců, střídáním různých prostředí a narativními osnovami, které byly oproti zmiňované předchozí éře mnohem komplexnější, třebaže obdobně nakládaly s cyklením a vkládanými epizodami.³⁸⁾ Zatímco přitom *ZLATÉ SRDČKO* má jevištní původ a sevřenou skupinu protagonistů, *PRAŽŠTÍ ADAMITÉ* oproti tomu představují překvapivou alternativu filmu s více protagonisty.³⁹⁾ Navíc se na snímku podíleli někteří později významní filmaři jako Karel Degl či Jan S. Kolár nebo producent Miloš Havel.⁴⁰⁾

Ačkoli se takto vedené synchronní srovnání jeví jako analyticky lákavé a nabílední, má hned několik úskalí. Zaprvé jde o díla pouze jednoho režiséra, který byl ke všemu na roz-

37) Otevřenou výzkumnou otázkou totiž zůstává, jak nám problémy spojené s dějinami českého filmového herectví mohou napomoci vyřešit dějiny herectví divadelního, respektive jak produktivní může být vedení paralely např. s třicátými léty, kdy bylo propojení mezi divadelním a filmovým herectvím velmi těsné. Srov. Š. Gmíterková, c. d. S výjimkou Praga-filmu (Michal Večera, Rozvoj filmové výroby v českých zemích na konci 10. a počátkem 20. let. Případ společnosti Praga-film. *Iluminace* 23, 2011, č. 2, s. 12; k pramennému zdroji v jiných souvislostech srov. též poznámka níže) byla totiž většina filmových herců v prvních letech soustavnější hrané filmové produkce po roce 1915, resp. 1918 profesionálně spojena spíše s kabarety (jak nepřímou vyplývá i z knihy Jiří Červený, *Červená sedma*. Orbis: Praha 1959), pokud vůbec tito byli mimo filmovou tvorbu aktivní, případně zda jevištní/kabaretní prostředí pro jejich filmovou kariéru hrálo či se hrálo nějakou prokazatelně vlivnou roli (např. Vladimír Slavínský).

38) R. D. Kokeš, *Poznámky k poetice filmu v českých zemích*, s. 340–341.

39) Srov. María del Mar Azcona, *The Multi-Protagonist Film*. Chichester: Wiley-Blackwell 2010.

40) Byť jeho podíl je nejasný, srov. Krystyna Wanatowiczová, *Miloš Havel. Český filmový magnát*. Praha: Knihovna Václava Havla 2017, s. 28–29.

díl od většiny zástupců poválečné generace filmařů intenzivně spojen s divadelním prostředím, z něhož čerpal i herecké obsazení:

Vybrati vhodné interpretu pro nový film patřilo k nejtvrdějším problémům díla. Nebylo, nemohlo být tradice, která by byla bývala vytvořila aspoň určitý kádr herectva[,] a tak musil Fencl vybírat ze svých divadelních Pappenheimských. Libreto svou pražskou (nechci říci českou) podstatou usnadňovalo tento úkol, neboť při určité divadelnosti svých rolí dávalo jistou naději, že veseloherní rekové pražských scén Josef Vošalík a Adolf Karlovský budou ve svých komických úlohách „pana Štovička a pana Drbaného“ zcela ve svém živlu.⁴¹⁾

Zadruhé, což je závažnější, oba filmy z hlediska herectví představují díla i v dlouhodobější perspektivě éry do roku 1922 spíše specifická než běžná. V případě ZLATÉHO SRDČKA jde o verzi herecky i kompozičně prověřené divadelní inscenace, takže rozhodnutí spojená s herectvím i inscenováním herců navazují na rozdíl od většiny českých filmů pozdějších let na existující jevištní podobu. U PRAŽSKÝCH ADAMITŮ jde vlastně o experiment s množstvím rozmanitých postav, paralelně rozvíjených dějových linií, a dokonce s dvojrolí realizovanou skrze příčný střih i práci s expozicí.⁴²⁾ Třebaže tedy mohou oba tyto snímky hrát v pochopení estetických dějin filmového herectví důležitou roli, reprezentují svého druhu tranzitivní období od konce první produkční éry do roku 1915 a před dalším začátkem soustavnější filmové výroby v roce 1918.⁴³⁾ Netvoří tedy vhodný příklad děl, jejichž prostřednictvím lze analyticky vést synchronní řez, o jaký zde usilujeme.

Takovou příležitost nám nicméně poskytne česká filmová produkce roku 1918, prvního roku se systematictější filmovou výrobou, během něhož navíc vznikly tři filmy, jež se jeví být vhodné jak pro vzájemně srovnatelné analýzy práce s herectvím, tak z hlediska širších souvislostí. Jde o trojici třicívkových snímků ČERTISKO (1918), A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ (1918) a UČITEL ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ (1918). Z nich první natočil Jan Arnold Palouš, nyní rejižně nejaktivnější představitel předchozího výrobního období, zatímco druhý a třetí představují *středometrážní* debuty jedněch z nejproduktivnějších tvůrců konjunktury

41) Karel M. Klos, Z dětských let českého filmu. *Český filmový zpravodaj* 1, 1921, č. 20, s. 2. Zvláště je, že dále píše, že „za to při úlohách ryze filmových — student Pilník a švadlenka Čiperná — jimiž byli pověřeni Jan [sic!] Kadlec a paní Švandová, velmi se pociťoval nedostatek mladé filmové dvojice, zvyklé aparátu.“ Pokusíme-li se tento citát interpretovat, pak Klos identifikuje jejich role jako „ryze filmové“ a divadelní herce shledává neadekvátními potřebám takových rolí, ovšem mladí čistě filmoví herci chyběli a rolí se ujali sedmdvacetiletý Kadlec a pětaticetiletá Švandová (později Kadlecová), kteří hráli mladý pár už v předchozím ZLATÉM SRDČKU. Klíč k rozlišení divadelních a ryze filmových rolí nicméně nenabízí.

42) Z hlediska kontextu i analyticky k oběma filmům více srov. Magdaléna Hlatká, *Dostředivá poetika Antonína Fencla. Zlaté srdéčko a Pražští adamité*. In: Radomír D. Kokeš, Michal Večeřa a kol., *Kinematografie otevřených možností. Výroba, styl a vyprávění v českém filmu do roku 1922*. Praha: Casablanca [v tisku]. Srov. též Karel M. Klos, Z dětských let českého filmu. *Český filmový zpravodaj* 1, 1921, č. 19, s. 2–3; Karel M. Klos, Z dětských let českého filmu. *Český filmový zpravodaj* 1, 1921, č. 20, s. 2–3.

43) Bohužel nemůžeme tyto dva filmy nikterak porovnat s nedochovanými filmovými díly, jež Fencl produkoval, napsal či režíroval v následujících dvou letech (ČARODĚJ [1918]; MACOCHA [1919]); v jejich souvislostech by se možná snímky ZLATÉ SRDČKO a PRAŽŠTÍ ADAMITÉ jevily méně přechodovými a vytrženými z kontinuity estetických norem.

ry filmové výroby do roku 1922 — Václava Binovce a Jana S. Kolára, který režíroval ve spolupráci s Olgou Rautenkranzovou.⁴⁴⁾

Nejdůležitější přitom ve vztahu k problematice herectví je, že v centru všech tří snímků stojí výrazná protagonistka, kolem jejíž dějové (dramatická postava) i performativní (herecká postava) aktivity je rozvíjena jak narativní osnova, tak způsoby inscenování.⁴⁵⁾ Všechny tři herečky v každém z těchto filmů současně nejenže hrají role svých postav, nýbrž i jejich postavy hrají role... jakkoli funkce i motivace tohoto zmnožování se budou značně odlišovat.

Analytický řez rokem 1918: funkce herectví ve filmech ČERTISKO, A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ a UČITEL ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ

Jak bylo řečeno, narativní i inscenační těžiště vybrané trojice filmů spočívá v silné protagonistce — i její herecké představitelce, jíž je v případě ČERTISKA Milada Haunerová, v případě A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ Suzanne Marwille a v UČITELI ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ Olga Rautenkranzová. Na poli dochovaných filmů z roku 1918 přitom nejde o žádnou odchylku od norem. Suzanne Marwille si srovnatelnou hlavní roli zahrála rovněž v jednocívkovém Binovcově snímku OŠÁLENÁ KOMTESA ZUZANA (1918) a Olga Rautenkranzová se obsadila do hlavní role i svého jednocívkového filmu KOZLONOH (1918). Neopominutelnou, byť ne srovnatelně aktivní roli hraje i představitelka ženské postavy ve zvláštní kombinaci non-fikčně národopisného a fikčně narativního filmu O DĚVČICU (1918), ačkoli v jeho jednoduchém propojujícím příběhu slouží herectví spíše jako ozvláštnění prvotně národopisného díla.⁴⁶⁾ Z dostupných zdrojů lze přitom usuzovat, že aktivní hrdinky stály i v narativním centru filmů DÉMON RODU HALKENŮ (1918, opět se Suzanne Marwille), PRINCEZNA Z CHALUPY (1918) i ŠESTNÁCTILETÁ (1918).⁴⁷⁾

44) I v jejich případě lze nicméně hovořit o jisté kontinuitě, A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ snímal zkušený Alois Jalovec (ovšem soudě z analýzy dochovaných filmů podobně jako Josef Brabec bez rozpoznatelného preferování určitých postupů před jinými) a UČITELE ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ točil kromě podobně zkušeného Václava Münzbergera (u něhož nicméně platí totéž, co bylo řečeno o Jalovcovi a Brabecovi) i Karel Degl, který sice asistoval při natáčení nonfikčních filmů už na začátku 10. let, ale filmařsky aktivní začal být na poli hrané kinematografie až po roce 1915, když asistoval u ZLATÉHO SRDČKA a točil PRAŽSKÉ ADAMITY, u nichž byl klíčovou tvůrčí personou. Srov. K. M. Klos, Z dětských let českého filmu (obě citované části).

45) Pojmy *dramatická postava* a *herecká postava* vycházejí z divadelně analytické terminologie, přičemž koření v koncepci Otakara Zicha. Srov. Otakar Zich, *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich 1931.

46) Srov. též Kateřina Šardická, K počátkům československého národopisného filmu. Analýza proměnné stylistické a narativní formy filmu O děvčicu. In: Radomír D. Kokeš, Michal Večeřa a kol., *Kinematografie otevřených možností. Výroba, styl a vyprávění v českém filmu do roku 1922*. Praha: Casablanca [v tisku]. Též Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945, sv. 2*. Praha: Československý filmový ústav 1989, s. 94–95.

47) Srov. Jan S. Kolár – Myrtil Frída, *Československý němý film, 1898–1930. Základní materiály pro dějiny čs. filmu*. Praha: Ústřední ředitelství Čs. filmu 1962; Vladimír Opěla a kol., *Český hraný film I, 1898–1930*. Praha: Národní filmový archiv 1995. Nešlo přitom o nijak výjimečný trend. V americké kinematografii mohu z vlastní zkušenosti zmínit filmy Bluebird Photoplay, pobočky studia Universal v letech 1916–1919, např. THE DUMB GIRL OF PORTICI (1916), LITTLE EVE EDGARTON (1916), THE DREAM LADY (1918), THE LOVE SWINDLE (1918), THE LITTLE WHITE SAVAGE (1919). V evropské kinematografii kromě trendu italských diva

Ačkoli však Haunerová, Marwille i Rautenkranzová stojí v centrech svých třícívkových filmů, odlišují se hereckými postupy, způsoby konstrukce postav v interakci s prostředím, stejně jako funkcemi herectví i postav v procesu vyprávění i výstavbě fikčního světa. A to navzdory faktu, že kvantitativně jim jejich snímky poskytují srovnatelný prostor před kamerou při inscenování herecké akce v delších záběrech: bez zohlednění trvání mezititulků mají všechny víceméně shodnou průměrnou délku záběru — ta je v ČERTISKU 11,6 vteřiny, ve filmu A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ 11,4 vteřiny a v UČITELI ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ 11,5 vteřiny (při současné rychlosti projekce 24 okének za vteřinu).⁴⁸⁾ Všechny tyto filmy navíc vznikaly převážně v omezených ateliérových podmínkách kombinovaných s exteriéry.⁴⁹⁾ Jinými slovy, při srovnatelných kreativních omezeních můžeme během jednoho výrobního roku pozorovat hned tři různé způsoby přistupování k funkcím herectví ve středometrážním třícívkovém filmu. To vyplývá zejména z následujících rozborů, v nichž otázky herectví rozvíjím na pozadí výstavby a požadavků filmového vyprávění.⁵⁰⁾

První cívka filmu ČERTISKO. V porovnání s oběma dalšími filmy se v první cívce ČERTISKA jeví být zarážející nejen epizodická povaha vyprávění, ale poněkud zastarale může film působit rovněž kvůli svým dlouhým, převážně statickým záběrům, pro množství redundantních hereckých gest i výrazným počtem sebeuvědomělých pomrknutí do kamery. Ve skutečnosti je ale na všech těchto úrovních filmařsky spíše promyšlená a sevřená: jeho narativní i stylistická neobvyklost totiž v souvislostech zkoumaného období není příznakem uměleckého nedostatku, ale naopak příznakem jinak vytrativší se estetické kontinuity. Jinak řečeno, ač nemůžeme posoudit míru zapojení scenáristky Zorky Janov-

filmů (srov. Angela Dalle Vacche, *Diva. Defiance and Passion in Early Italian Cinema*. Austin: University of Texas Press 2008; Francesco Pitassio, *Famous Actors, Famous Actresses: Notes on Acting Styles in Italian Silent Films*. In: Giorgio Bertellini (ed.), *Italian Silent Cinema. A Reader*. New Barnet: John Libbey Publishing Ltd. 2013, s. 255–262), srov. též historicky založenou analýzu hereček i ženských postav v německém filmu 10. let, byť zaměřenou především na první polovinu desetiletí: Heide Schlüppmann, *The Uncanny Gaze. The Drama of Early German Cinema*. Urbana – Chicago: University of Illinois Press 2001, zejména s. 14–16, 28–50, 190–198. V německém filmu se v silných ženských rolích prosadily rovněž Pola Negri či Asta Nielsen, které podobné typy nicméně hrály už dříve v polské (u Negri např. *BESTIA*, 1915) či dánské kinematografii (u Nielsen např. *OD STUPNĚ KE STUPNĚ*, 1910; *LÁSKY TANEČNICE*, 1911), což zmiňují i kvůli tomu, že obě byly populární i u nás.

- 48) Radomír D. Kokeš, *Počítadlo filmových záběrů / The Film-Shot-Counter*. Dostupné online: <<http://www.douglaskokes.cz/pdz/>>, [cit. 1. 9. 2018]. Nijak se v tomto podle mých měření významně neodlišují od standardů v evropské kinematografii (na základě vzorku 45 filmů z roku 1918 je „její“ průměrná délka záběru 11,2 vteřiny), která byla podle předpokladů v roce 1918 pomalejší než kinematografie americká (na základě vzorku 15 filmů z roku 1918 je její průměrná délka záběru 7,9 vteřiny). Srov. c. d. Otázkám dobové rychlosti snímání i rychlosti projekce se (jakkoli zdaleka nejen v souvislosti s dějinami filmu v českých zemích) věnoval Ivan Klimeš, *Pohyb filmu v kinematografu*. *Illuminace* 13, 2001, č. 3, s. 81–90.
- 49) Srov. Michal Večera, *Rozvoj filmové výroby v českých zemích na konci 10. a počátkem 20. let*. Případ společnosti Praga-film. *Illuminace* 23, 2011, č. 2, s. 14–15; V. Binovec, c. d.; Jan S. Kolář, rozhovor vedli Luboš Bartošek, Jaroslav Brož, Myrtil Frida, Zdeněk Štábla a Stanislav Zvoníček (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“, Národní filmový archiv, Praha).
- 50) Ve všech třech filmech rozebírám především první cívku. V ČERTISKU a A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ mi byly zdrojem jejího rozpoznání původní mezititulky, jež explicitně oddělují jednotlivé díly. V případě UČITELI ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ čerpám z původního scénáře, který se jeví být odpovídající i z hlediska rozložení filmové osnovy. Soudě z ostatních Kolárových scénářů i filmů, se navíc jeho rozlišení cívek ve scénáři a ve výsledném filmu zpravidla neměnilo, šlo pro něj o důležitou dramatickou jednotku. Srov. M. Kos, *První z vypravěčů*.

ské, je to zejména režijní práce Jana Arnolda Palouše, na níž lze vskutku unikátně pozorovat, jak silná *by mohla* být kontinuita mezi prvním obdobím do roku 1915 a obdobím od roku 1918 — a nakolik ji u ostatních tvůrců nevidíme. Podobně jako u svého dvoucívkového filmu NOČNÍ DĚS totiž i v ČERTISKU Palouš využívá nebývale souměrnou cyklickou kompozici.⁵¹⁾

První cívka ČERTISKA představuje svého druhu klíčový stavební blok narativní osnovy, přičemž jako taková je složena ze čtyř *sub-bloků*. Z těch každý má navíc dvě části, z nichž první otevře nějaký soubor motivů — a druhá část je dopoví. Aby nebylo vložených konstrukčních pravidelností málo, osnova první cívky ČERTISKA má pyramidální uspořádání: třetí sub-blok dopoví motiv z druhého a čtvrtý sub-blok variuje motivy z prvního — a závěrečné scény první cívky okázale variují její scény úvodní, a to zejména v přístupu k herectví.

O co v první cívce jde? Hrdinkou je Božka, svérázná schovanka na vesnickém statku Srpečkových, kde žije s panímámou, pantátou a jejich dcerou Karolínou. Božka přebývá na půdě nad statkem, má pejska Reka, který podobně jako ona nachází potěšení v kotrmelcích, a svou nevlastní rodinu spíše zlobí. Na Božku nedají dopustit chlapi z vesnice, kteří se jí dvoří a tajně ji okukují... zato Karolínu ignorují. Jakkoli se tedy dva úvodní sub-bloky mohou jevit jako epizodické obrazy z vesnického života kolem hlavní hrdinky, právě prostřednictvím rozpustilé Božky srozumitelně představují jak prostorové vztahy ve fikčním světě i všechny důležité účastníky na statku (první sub-blok), tak vztahy mezi vesnickými chlapi a Božkou, stejně jako jejich ignoraci Karolíny (druhý sub-blok). Nenápadně se přitom ustaví i řada konkrétních prvků, jež budou v osnově příčinně využity později: kotouly, vidle, krádež oblečení, plavání v rybníku i neodolatelnost hlavní hrdinky.

Oproti tomu zbývající dva sub-bloky první cívky ustavují komplexnější kauzální vztahy pro cívky následující. Třetí sub-blok ukazuje v první části cestu Srpečkových do města, kde potkají rodinného přítele, továrníka Blažka, dozvedí se o jeho synovi na ženění a pozvou je oba na statek. V jeho druhé části se pak vracejí domů — kde se Božka před statkem pomstí chlapcům za to, že jí ve druhém sub-bloku při okukování u rybníka sebrali šaty. Čtvrtý sub-blok v první části ukáže plánování panímámy, pantáty a Karolíny, kterak je potřeba továrnícovic syna dostat do rodiny, v čemž by mohla překážet Božka, jež (jak jsme viděli) dokáže mužům zamotat hlavy. Během návštěvy Blažka se synem ji proto chtějí uzavřít v pokoji. Ve druhé části se pak v noci panímáma vkrade ke spící Božce, sebere jí většinu oblečení a zamkne jí pokoj na petlici. A jak bylo řečeno a bude ještě vysvětleno dále, druhá část závěrečného sub-bloku v obrácené podobě variuje první část sub-bloku úvodního, přičemž cívka začíná i končí Božčiným probuzením.

51) V NOČNÍM DĚSU se sice pracovalo s dvěma cívkami, ovšem se třemi vyprávěcími bloky, z nichž první dva postupovaly pyramidálně — a třetí nabídl rozřešení. První blok ukázal „zavraždění“ muže v hádce, postupné předávání si jeho těla různými lidmi (pokaždé přesvědčenými, že ho zabil právě oni) a finální hození muže do Vltavy. Druhý blok postupoval zpětně po osnově prvního bloku, když ve vézení končili v obráceném pořadí „pachatelé“ z prvního bloku (každá tato akce byla oddělena novinovou zprávou o zatčení). Ve třetím bloku v posledních čtyřech minutách devatenáctiminutového filmu (při rychlosti projekce 24 okének za vteřinu) sledujeme paralelní běh času, když se pouze omráčený muž ve Vltavě probudí, přečte si o své smrti v novinách a dojde na policii, kde vše rozřeší. Dynamika filmu je zajištěna cykličností prostorů, událostí, motivů i konkrétních hereckých akcí. Z jiné perspektivy film analyzuje rovněž Petr Mareš, Dva české němé filmy. Narace a mezititulky. *Iluminace* 9, 1997, č. 4, s. 5–20.

Toto vysvětlení nenápadné, leč velmi důsledné vnitřní strukturace zdánlivě epizodické a neuspořádané osnovy první cívky (již ty další variují) bylo důležité pro porozumění *funkcím herectví* Haunerové v roli Božky. Ta totiž jediná zůstává v excesivních aspektech svého hereckého projevu stabilní — zatímco ostatní herci se účelně přizpůsobují a míra pantomimičnosti, piktoričnosti či naturalistické úspornosti jejich výraziva se během osnovy proměňuje. Ačkoli přitom Božka zůstává v centru narativního zájmu, sama o sobě dominuje pouze prvním dvěma sub-blokům první cívky, zatímco v dalších dvou ustupuje do pozadí, aby se mohly vytvořit nové podmínky, na něž může dominantně reagovat.

Projev Haunerové je nebývale excesivní už od prvních záběrů: takřka neustále se pohybuje, když přechází mezi rozsáhlým souborem tělesných postojů, gest i výrazů v obličejí. Na jedné straně se jimi odkazuje k celkové neposednosti postavy a na druhé straně k jejím myšlenkám, kdy spoléhá na kodifikované prostředky: napomenutí, zamyšlení, vítězná gesta, vzdorovitá uhnutí hlavou. Opakovaně přitom pokukuje do kamery, přičemž někdy je její mrknutí nemotivované a určené přímo divákovi, jindy je motivované vedlejší postavou stojící mimo rám. Její otevřeně stylizovaný rejstřík ovšem nepůsobí rušivě, nýbrž konstruuje logicky se rozvíjející postavu, která je definovaná *vnějškově* skrze konkrétní akce. Jednání Haunerové v roli Božky je i s relativním minimem mezititulků naprosto srozumitelné... přičemž její interakce mají spirálový charakter a zároveň jsou v první cívce ve vztahu ke konkrétním lidským figurám soustavně *nepřímé*.

Nejdříve Haunerová interaguje dominantně s prostředím a představí nám svým vířivým, bezmála tanečním pohybem celého těla, svých rukou a s trochou nadsázky i svých mimických svalů všechna klíčová místa v domě v prostorově logických souvislostech: Božčin pokoj (**obr. I.01**), schody od Božčina pokoje (**obr. I.02**), zahradu (**obr. I.03**), dvorek (**obr. I.04**) či pole, kde Božka obleče strašáka do Karolíniných šatů (**obr. I.05**). Jejím jediným hereckým partnerem je v úvodním sub-bloku vlastně pouze pes Rek, s nímž metá kotrmelce a kuje pikle, co všechno provede své nevlastní rodině. V druhé části úvodního



Obr. I.01



Obr. I.02



Obr. I.03



Obr. I.04



Obr. I.05



Obr. I.06



Obr. I.07



Obr. I.08



Obr. I.09



Obr. I.10



Obr. I.11



Obr. I.12



Obr. I.13



Obr. I.14



Obr. I.15

sub-bloku ustupuje do pozadí, když sledujeme důsledky jejich činů — přičemž chlapci nesoucí jejího strašáka zpět (**obr. I.06**) na statek ustaví zbývající prostorové vztahy: cestu před domem a zahrádku před vrata (**obr. I.07**), stejně jako vrata vedoucí do dvora (**obr. I.08**), kde už se (v cyklu) objevujeme na místech, kde jsme začali (**obr. I.09**).

Ocitáme se totiž opět na dvorku a pod schody, z nichž sestupuje smějící se Božka. Její představitelka ale *uniká přímé interakci* s panímámou, pantátou i Karolínou svým odchodem do relativního popředí mizanscény (**obr. I.10**). Pantáta, panímáma i jejich dcera mezitím v průzračné herecké karikatuře dohrávají důsledky Božčiných naschválů, např. skrze Karolínin okázalý pláč s kapesníčkem (**obr. I.11**) či pantátův dusivý kašel, když vdechne tabák předtím smíchaný s paprikou (**obr. I.12**).

V druhém sub-bloku už Božka vstupuje do dílčích, ovšem *významově neurčitých* interakcí s ostatními figurami, konkrétně s chlapci — ale o ničem jednoznačném nehovoří. Chlapci jsou ke kameře zády a usilují o Božčinu pozornost, přičemž tato akce je situována do pravé poloviny rámu, zatímco v jeho levé části zůstávají v pozadí velká vrata (**obr. I.13**). Pointou scény totiž není konkrétní interakce, nýbrž ustavení sociálních vztahů: chlapců před plůtkem přibývá, Božka v pozadí, leč frontálně k nám živě gestikuluje v hovoru s nimi... když z odhalených vrat vlevo zřetelně vyjde Karolína (**obr. I.14**). Božka odchází a Karolína se snaží zaujmout její místo před chlapci (**obr. I.15**), jenže chlapci bez zájmu opouštějí prostor (**obr. I.16**). Tato scéna by nicméně herecky ani sémanticky nefungovala,



Obr. I.16



Obr. I.17



Obr. I.18



Obr. I.19



Obr. I.20



Obr. I.21

pokud by scény prvního sub-bloku výrazově neustavily Božku jako jednající převážně skrze neustálý pohyb a fyzickou akci s minimální snahou formulovat sdělení. Její komunikace s chlapci v dlouhém statickém záběru tak působí koherentně, protože sama její neustálá pohybová aktivita reprezentuje komunikaci... aniž bychom jako diváci byli vedeni k otázce, o čem se vlastně baví.

Zdůrazňovaná nepřímá, obecnost a poměrná neadresnost interakce v herectví Haunerové je v první cívce ČERTISKA vskutku klíčová. Právě přímá, určitost a adresnost jejich interakcí totiž vystupují do popředí v následujících dvou cívkách. Bezmocná Božka se v nich nejprve spolčí se svými vesnickými přáteli a posléze se s pomocí oblečení jednoho z nich převleče za chlapce, v jehož roli naopak do zcela přímých adresných komunikačních situací vstupuje *neustále*.

Stejně tak je ale pozoruhodné, jak se oproti stabilnímu herectví Haunerové soustavně *proměňuje* herectví představitelů ostatních členů rodiny. V úvodním sub-bloku první cívky herci následují potřebu herecké nadsázky, když je nutno komicky dopovědět gagy, jež předpřipravila svými pastmi Božka. Ve třetím sub-bloku první cívky se ale herecké prostředky představitelů Srpečkových obměňují, když ve scénách setkání jejich postav s továrníkem Blažkem volí techniky blízké naopak naturalistickému herectví. Ve scéně u stolu tak v reakci na hereckou akci Josefa Švába Malostranského v roli Blažka, který sedí v levé části rámu snímáný zezadu až z profilu, používají jen drobnější gesta a pomáhají si rekvizitami. Takovou je třeba předávání fotografie nezadaného Blažkova syna, který jako fyzická postava vstoupí do narativní osnovy až v druhé cívce (**obr. I.17–18**). Později u rodinné večeře už však představitelé Srpečkových nemají během kutí piklů proti Božce na koho reagovat, pročež volí větší množství komunikačních gest a kývání hlavou. Významnější je nicméně při vývoji scény inscenační technika: spíše hluboký scénický prostor je obrazově komponován do dvou vertikálně rozlišených částí rámu, vlevo je stůl, zatímco vpravo chodba do seknice (**obr. I.19**) — kudy později přijde Božka, která dominuje ve vzdorovité reakci, zatímco ostatní zůstávají kompozičně spíše upozaděni vlevo (**obr. I.20**).

Vrcholem herecké proměnlivosti v uchopování vedlejších postav je nicméně závěrečná část první cívky, v níž se panímáma vplíží ke spící Božce do pokoje. Prostorově i herecky se v této pasáži variuje úvod filmu, když se opět podíváme na schody vedoucí na půdu a opět navštívíme Božčin pokoj... a znovu jsme svědky krádeže něčího oblečení, zatímco herečka se takřka tanečně pohybuje prostorem, používá velké množství excesivních gest a sebeuvědoměle pokukuje do kamery (**obr. I.21**). Jen to není samotná Božka, nýbrž představitelka panímámy adaptující se tentokrát na vzorec herectví Haunerové a vytvářející příčinné podmínky pro rozvíjení narativní i herecké akce v další cívce, jež bude velmi úzce navazovat na mnohé, co první cívka ustavila. Jinými slovy, okázala souměrnost cyklické výstavby je i v rovině herectví u vedlejších postav preferovanější než kontinuita jejich jednání.

Režijní volby následované Janem Arnoldem Paloušem na jedné straně a herecké volby Haunerové na straně druhé se jistě v řadě ohledů odlišují od filmů, jimž se budeme věnovat níže. I z mé dílčí analýzy první cívky zjevná komplexnost filmařských řešení v ČERTISKU totiž oproti nim rozvíjí zejména inscenační, vypravěčské i herecké preference uplatňované v období 1911–1915.⁵²⁾ Můžeme sledovat onu jinak na poli dochovaných filmů absentující kontinuitu jdoucí od krátkometrážních filmů k filmům delším, k plynulé restrukturaci ozkoušených metod cyklické výstavby i herectví odvíjeného od reakcí na nastalé *situace* spíše než od psychologické kontinuity postavy. Tyto prostředky objevujeme v českých filmech i později, ale jejich zdroje už jsou spíše literární, nekoření v krátkometrážních snímcích prvního období kinematografie v českých zemích.

První cívka filmu A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ. Dobová výjimečnost ČERTISKA ve vnitřní výstavbě i v přístupu k herectví vyplývá zejména ze srovnání s filmem A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ. Na čistě tematické povrchové úrovni se totiž obě narativní osnovy překvapivě podobají — a zároveň se svou vnitřní konstrukcí, funkčními požadavky i vztahováním k herectví zásadně odlišují.

Binocvův film rovněž reprezentuje v první cívce cyklus, leč nejde o cyklus vnitřní konstrukce či cyklus opakujících se vizuálních motivů, nýbrž o cyklus psychologicky motivovaný. První cívka postupně odhaluje charakterové vrstvy hlavní hrdinky Suzanne, která se nejdříve jeví jako koketa, posléze jako znuřená buržoazní manipulátorka a nakonec jako vnitřně hluboce nešťastná postava, nemilovaná svým bohatým mužem a hledající ztracenou vášň a lásku. Toto hledání má ve fikčním světě povahu cyklu: Je odmítnuta svým chladným mužem bez porozumění, a tak nachází rozptýlení v koketerii. Následuje přitom schéma svádění, v němž nenápadně předává aktivní roli muži, kterého nakonec ve chvíli, kdy se jí pokusí svést, odmítne v hraném záchvatu zhrzenosti. Touží totiž ve skutečnosti po lásce a něze svého manžela, který toho ale není schopen a hrdinku odmítá. Ona proto nachází rozptýlení v koketerii...

Narativní osnova filmu A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ nás nicméně vrhá doprostřed tohoto psychologicky motivovaného cyklu, takže jsme jako diváci nuceni postupně prepisovat naši představu o protagonistce. První cívka přitom končí ve chvíli, kdy se po dalším odmítnutí vydává se svou služebnou v přestrojení na další svůdnické dobrodružství. A stejně jako ČERTISKO i A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ využívá akcí hlavní hrdinky k postupnému definování vnitř-

52) Srov. R. D. Kokeš, Poznámky k poetice filmu v českých zemích.

ně soudržného fikčního prostoru před jejím domem, uvnitř něj i za ním, jehož všechny složky v další cívce sehrají důležitou úlohu ve vyprávění. Rovněž v tomto případě tak ovšem činí prostřednictvím postupného odhalování Suzannina charakteru, nikoli skrze *relativně* uzavřené soubory epizodických akcí jako v ČERTISKU.

Taková taktika znamená naprosto odlišný přístup k herectví, jež Suzanne Marwille coby představitelka hlavní hrdinky uplatňuje — jak svou postavu konstruuje, jak jí v tom napomáhají další složky filmového stylu i jak se vztahuje k ostatním figurám v mizanscéně, respektive skrze svoji hrdinku k ostatním postavám ve fikčním světě. Suzanne Marwille byla totiž postavena před relativně těžkou výzvou. Musí nás nejdříve přesvědčit, že je postava s nějakým charakterem. Následně tuto postavu musí odhalit jako *rolí hranou navenek* v rámci své koketní hry. A to tak, aby i tuto polohu mohla nečekaně odkrýt jako *rolí hranou před sebou samou*, aby se její *vlastní* postava ve chvíli upřímnosti vyrovnala s údělem nešťastné, nemilované a osamělé ženy. To je nakonec snímáno detailním rámováním a prostřednictvím pohledu do objektivu, který ovšem není laškovným pomrknutím *ven* k nám, nýbrž hereckým prostředkem k nahlédnutí *dovnitř*, do jejího nitra.... než se s příchodem služebné opět vrhne do své hry. Jak se tedy tohoto účinku dosahuje?

O osnově ČERTISKA se dalo uvažovat v pojmech spirálovitě funkčně i motivicky propojených, leč kompozičně uzavřených *sub-bloků*, protože šlo o vnější konstrukční mechanismy. V případě A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ je vhodnější o narativní osnově ve vztahu k hereckému odhalování hrdinčina charakteru analyticky přemýšlet v pojmech po sobě jdoucích *fází*. Jedná se totiž o vnitřní posuny ve fikčním světě, o etapy cyklu realizovaného uvnitř fikčního světa.

V první fázi sledujeme Suzanne na projíždce na koni, což je uvozeno titulkem „Rozmarná choť známého bankéře Suzanne de Marwille na své oblíbené projíždce“. Ten nám umožní dva jinak významově spíše neutrální, statické či lehkými stranovými panorámami snímané záběry ženy na cestě zasadit do předpřipraveného interpretačního schématu. Důležitější jsou třetí a čtvrtý záběr: Suzanne je po seskočení z koně (odvedeného následně mimo rám) obklopena muži, kteří jí vyjadřují náklonnost — dva stojí vpravo od ní, jen jeden vlevo. Od muže vlevo si ledabyle vezme cigaretu, zatímco se dívá vpravo (**obr. II.01**). Situaci sledujeme ve velkém celku, přičemž ještě v rámci něj se náhle otočí od mužů vpravo a požádá muže vlevo souběžným pokývnutím hlavou i cigaretou o oheň (**obr. II.02**). A zatímco jí připaluje (**obr. II.03**), nastříhne se na americký plán — a v novém rámování lze pozorovat hned několik důležitých vodítek inscenování a herectví (**obr. II.04**).

Zprvė, oba muži vpravo se dostávají na okraj rámu, ale zejména mimo naši pozornost, protože muž v popředí je obrácen zády k nám, zatímco jen částečně přirozeným světlem nasvícený muž v pozadí hledí na něj. Oproti tomu připalující muž vlevo stojí zhruba v pětačtyřicetistupňovém úhlu natočen k nám a hledí na Suzanne, což je zjevné navzdory jeho relativně neosvětlené pozici. Proč? Právě Suzanne rámu jednoznačně dominuje: její obličej je jako jediný prvek rámu *okázale nasvícen*, kompozičně umístěn do dvoutřetinové výšky obrazu lehce vlevo od centra — a především jí vidíme do očí, které představují určující prvek kompozice. Ačkoli má hlavu lehce nakloněnou směrem od muže stojícího spíše z profilu směrem k ní, pohled jejích očí nesměruje ani dopředu, ani k cigaretě, nýbrž zřetelně *zdola nahoru přímo do očí* připalujícího muže.

Třebaže je tedy tvář muže spíše ve stínu, díky okázalosti Suzannina pohledu se jeho obličej a jejich oční kontakt stává zjevným. Když se následně muž lehce zakloní, a vyvolá tak



Obr. II.01



Obr. II.02



Obr. II.03



Obr. II.04



Obr. II.05



Obr. II.06



Obr. II.07



Obr. II.08

zájem zbývajících dvou mužů v pravé půli rámu (**obr. II.05**), Suzanne v nepřírozeně nakloněné pozici ještě chvíli v *piktoriální* póze setrvá — a vyfoukne mu kouř do obličeje (**obr. II.06**), načež se náhle odvrátí na úplně opačnou stranu směrem k oběma mužům vpravo, jako by se nic nestalo (**obr. II.07**). Zpomalení okamžiku a náhlost změny. Následně rychlým gestem holí v ruce nabídne mužům procházku na tu či onu stranu a nečekaně opustí rám pohybem vpřed, přičemž se nenápadně ještě jednou otočí směrem k muži vlevo (**obr. II.08**).

Toto schéma se ještě dvakrát variuje ve velkých celcích, kdy se během cesty do popředí věnuje mužům napravo... s náhlým a rychlým přerušením mnohem osobnějším gestem směrem k muži nalevo, načež se zase věnuje mužům napravo. Dojdou až ke kočáru, kde tato taktika vyvrcholí — Suzanne se během loučení zdánlivě věnuje především mužům napravo, načež muže vlevo požádá o společnou cestu kočárem. Opět následuje po vzdálených rámováních nečekaný nástřih, tentokrát na polocelek zachycující jeho překvapení, políbení ruky a nástup do kočáru. V průběhu jízdy kočárem v polocelku Suzannina hra pokračuje v kombinaci velmi drobných, leč srozumitelných gest náklonnosti, odměřenosti a opětovné náklonnosti...

Přeskočím však nyní od této scény k o něco pozdější, vzájemně významně propojené soustavě scén, kdy už Suzanne muže jménem Drym pozvala k sobě domů na partii šachu a během které dojde k prvnímu zvratu, k nečekanému přesunu od stabilně udržované prv-



Obr. II.09



Obr. II.10



Obr. II.11



Obr. II.12



Obr. II.13



Obr. II.14

ní fáze k fázi druhé, od ní velmi rychle k třetí a podobně rychle ke čtvrté. Jinými slovy, nastane překvapivá několikanásobná změna dosud zdánlivě charakterově soudržné dramatické postavy, odehraná i odehrávající se vlastně v tomtéž prostředí členité mizanscény obývacího pokoje.

Velmi hluboký scénický prostor je zprvu rozdělen na snadno rozlišitelná pásma, z nichž dominuje rozsáhlé popředí pokoje s křeslem nalevo a pohovkou se stolkem spíše diagonálně napravo. Díky kontrastům v osvětlení, volbě materiálu, jasným vzorům a akcentovaným perspektivním vztahům (zadní pásma působí menší) je nicméně hluboký prostor srozumitelný a rozlišitelný až do nejbližších plánů (**obr. II.09**), čehož inscenování herecké akce v následujících scénách využívá. Současně uvidíme, že v klíčový moment se na relativně oddělené plány funkčně rozdělí i jinak spíše jednotný prostor v popředí.

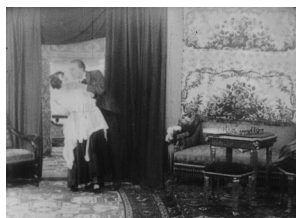
První z této soustavy scén začíná tím, že herec Tommy Falley-Novotný v roli Dryma vstoupí zleva do rámu⁵³⁾ (**obr. II.10**) a pomalu se přesouvá doprava ke stolku. Drymův pohyb prostorem je motivován knihou položenou na stole, jež zaujme jeho pozornost. Otevře ji (**obr. II.11**) a v této souvislosti se i frontálně usadí a začne číst. Samo procházení knihy (a) jednoduše ospravedlňuje jednání postavy, kdy v cizím prostředí nepostává uprostřed a usadí se v souladu s kompozičními požadavky spíše stranou, aniž by očekával příchod Suzanne. Současně (b) odvádí naši pozornost od vnímání probíhajícího času jednoduchou hereckou akcí, jež zároveň naplňuje časovou proluku, kdy se Suzanne převleče do úplně jiných šatů.

53) Jakkoli do hloubky je scénický prostor jasně strukturován, coby stříhový prostor příliš soudržný není — tři po sobě následující pokoje představují mnohem hlubší prostor než předsín, z níž se do nich vstupuje, notabene když Suzanne v předsíni odchází doleva, ale do pokoje vstoupí zezadu. Jinak řečeno, Binovec se sice snažil o bezprostřední kontinuitu mezi záběry i o strukturované aranžování do hloubky, stejně jako o udržování návratnosti již ustavených prostorových vztahů napříč filmem (až obsedantní dodržování cesty do hospody a z hospody skrze dvojí dveře), ale logiku stříhového prostoru podřazoval požadavkům inscenování konkrétních scén.

A právě s jejím příchodem se odhaluje vnitřní dynamika Binovcova inscenování v relativně dlouhých záběrech. V nich jsou analytické nástřihy na bližší záběry ekvivalentní využívání staticky snímaného prostoru do šířky i do hloubky. Dosud mělo inscenování čisté stranový charakter, představitel Dryma se pohyboval po horizontální ose v relativní mělkosti scény. Tento charakter je ale překvapivě narušen náhlým a okázalým zapojením inscenováním na ose mezi popředím a pozadím. Suzanne se totiž objeví v nových šatech ve výrazné hloubce prostoru, dokonce až za stolkem ve velmi vzdáleném pásmu (**obr. II.12**). Ten obejde a přesouvá se směrem do popředí.

Těsně před vstupem do pokoje v předním pásmu se Suzanne zastaví, nahlédne dovnitř na Dryma (**obr. II.13**) — a zaujme piktorální, konvenčně srozumitelnou svůdnou pózu typickou pro italské diva filmy: vztyčí levou ruku, přidrží se závěsu, zakloní hlavu a propne tělo směrem k muži (**obr. II.14**).⁵⁴⁾ Ten přestane číst, přiskočí k ní, Suzanne se přesune lehce doprava... a spočinou si krátce v náručí (**obr. II.15**). Doslova, protože Suzanne mu poskytne jen několik málo okamžiků: on se ji snaží políbit, ona se zakloní, uhne hlavou na druhou stranu, dostane se před něj (**obr. II.16**), zatímco on ustoupí — a ona může krátkým gestem ukázat směrem ke stolku (**obr. II.17**). Tato sekvence je důležitá, protože vidíme drobný posun: Suzanne vytvoří podmínky pro flirt, kterého Drym využije — a následně je odmítnut, tentokrát ale ještě nikoli definitivně. Suzanne si přitom sedne a ostře přechází mezi nepřístupnou a vyzývavou polohou. Zatímco Suzanne svoje postoje zřetelně zdůrazňuje, představitel Dryma oproti tomu volí mnohem subtilnější techniku: vyjádří uraženost z odmítnutí relativně neznatelným posunem hlavy vpřed a zaujetím místa na druhé straně stolku. Suzanne si však okázale připosedne a začnou hrát šachy. A nyní přichází *nástřih*, tentokrát už ale nikoli na americký plán, nýbrž na polocelek.

Oba se dostávají do vyrovnaného bližšího rámování, které zároveň mění úhel snímání o několik desítek stupňů doleva. Je tedy mnohem lépe vidět celková Suzannina pozice, kdy se během každého svého tahu vyzývavě bokem naklání směrem k Drymovi (**obr. II.18**) — a zatímco táhne on, pro změnu s pohledem na Dryma naklání svůdně hlavu směrem k ra-



Obr. II.15



Obr. II.16



Obr. II.17

54) Viděl jsem jen omezený vzorek diva filmů a nepodroboval jejich herectví podrobnější analýze, ale budu-li čistě na základě své divácké zkušenosti formulovat obecnější předpoklad, podobný typ gest i souvislostí jejich využití lze asociovat zpravidla s herectvím Lydy Borelliové, např. ve snímcích *MA L'AMOR MIO NON MUORE* (1913), *LA MEMORIA DELL'ALTRO* (1914), *RAPSODIA SATANICA* (1915), *MADAME TALLIEN* (1916) či *MALOMBRA* (1917). Jiný, méně svůdný a spíše sociálně motivovaný typ využití podobných gest najdeme ve filmech Francescy Bertiniové, např. v *ASSUNTĚ SPINĚ* (1915) či *LAKOMSTVÍ — UTRPENÍ MARIE LORINE* (1918). Srov. též Lea Jacobs, *Naturalism and the Diva. Francesca Bertini in Assunta Spina*. Dostupné online: <<http://uwfilmies.pbworks.com/w/page/4660017/Bertini/>>, [cit. 1. 9. 2018]. K herectví v diva filmech srov. F. Pitassio, c. d.



Obr. II.18



Obr. II.19



Obr. II.20



Obr. II.21



Obr. II.22



Obr. II.23



Obr. II.24

menu (**obr. II.19**). Suzanne vyhraje, načež znovu uspořádá figurky. Během rychlé výměny tahů přitom nechá svou ruku o něco déle na straně soupeře (**obr. II.20**). Poskytne mu příležitost uchopit ji (**obr. II.21**), rychle si přesednout směrem k ní (s krátkým přerámováním kamery, aby zůstali v kompozičním centru) a přitisknout se k ní (**obr. II.22**). Srovnatelně se vzorcem výše Suzanne střídá zamítavá gesta s laškovnými úsměvy, odmítavé odvracení a vyzývavé navracení hlavy k Drymovi... až do chvíle, než ji políbí (**obr. II.23**). Ona přitom několik dlouhých vteřin neucukne — a pak rychle uhne, okázale vstane, vystoupí do popředí v centru rámu, má ublížený výraz v tváři a zapírá se o stůl (**obr. II.24**).

Následuje její promluvový titulok — a rámování se vrací do původní celkové kompozice, v níž Suzanne podstoupí směrem k závěsu a jasným gestem posílá Dryma pryč (**obr. II.25**). Ten k ní přistoupí ve snaze obejmout ji, ale ona se odvrátí zády a posouvá se lehce do pozadí, čímž se dosud spíše mělce využívané prostředí inscenačně prohlubuje. Představitel Dryma s hlavou nakloněnou kupředu ve výrazu pokorného ponížení odchází doleva, zatímco Suzanne stojí za ním (**obr. II.26**). A zrovna ve chvíli, kdy on opouští rám, se ona silně předkloní (**obr. II.27**) — aby se mohla propnout do výsměšně vítězného gesta (**obr. II.28**) a úlevně sebou praštit směrem na pohovku s mezititulkem „Opět jeden tahací panáček.“, po němž následuje nástřih na uvolněnou a rozesmátou Suzanne (**obr. II.29–30**).

Nastává tak klíčový posun k fázi odhalení, že vše dosud viděné byla pouze role. Její okázale koketní herectví nebylo piktorální manýrou *herečky* Suzanne Marville vypadáva-



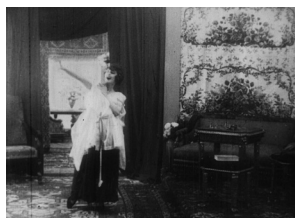
Obr. II.25



Obr. II.26



Obr. II.27



Obr. II.28



Obr. II.29



Obr. II.30



Obr. II.31



Obr. II.32

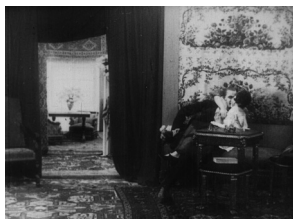
jící ze vzorce spíše naturalistického herectví, nýbrž piktoriální manýrou *hrající postavy* Suzanne Marwille.

Dalo by se očekávat, že tím transformace její postavy skončila, ovšem jde pouze o první ze zvrátů, protože v následující mezi-scéně se před domem potkají zničený Drym i navracející se Suzannin manžel, který stejně jako předtím Drym vejde do pokoje. A právě celková variace předchozího cyklu je důvodem, proč jsem u něj volil tak podrobný popis. Suzanne si totiž těsně před příchodem svého muže zapálí cigaretu a uvolněně sedí na stejném místě pohovky jako předtím. Manžel vchází dovnitř s těžkým, zjevně vyčítavým krokem, který stojí v kontrastu s její rozpustilou náladou (**obr. II.31**). Suzanne se svému muži vrhne kolem krku (podobně jako se předtím nadšeně vrhl Drym na příchozí Suzanne; **obr. II.32**), ale on nikterak nereaguje a vyčte jí vyzývavé oblečení. Suzanne tentokrát volí úplně jiné herecké prostředky. Nehraje dostředivě okázalými gesty a na sebe zaměřenými excesivními postoji, nýbrž následuje funkce bližší naturalistickému herectví. Význam jejích akcí se buduje odstředivě, a to vztahem figury k jiné figuře: Marwille intenzivně interaguje s představitelem manžela, přičemž konstruovaný význam jejího herectví se odvíjí od rozporu, od nesouměřitelnosti její temperamentní kineziky a bohaté mimiky s jeho minimální kinezikou a strnulou mimikou.⁵⁵⁾

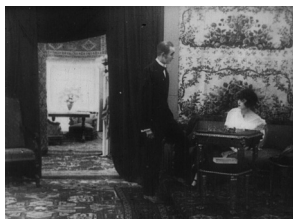
55) Kinezika je forma nonverbální komunikace odvíjená od pohybu celého těla a rukou.

Protikladnost je ale postavena nejen mezi její vitálností a jeho strnulostí, ale i mezi současným modelem Suzanniny herecké interakce a ten předchozí... i mezi její předchozí a nynější inscenací v prostoru mizanscény. Posadí svého muže na pohovku, kde seděla předtím, a sedne si mu láskyplně na klín (**obr. II.33**). Její herecká realizace milující manželky je o to působivější, oč ve větším kontrastu se nachází k hereckým postupům voleným v předchozí fázi. Mám na mysli ono předešlé zdůrazňování konvencí při hereckém znázorňování osudové kokety: propínání těla, našlapování v prostoru, jasně rozfázované pohyby rukou, trupu a hlavy. Suzanne sice i tentokrát volí spíše piktorální prvky (objímání kolem krku, rozpuštění kopání nohama při sezení na klíně), ovšem co nejodlišnější od piktorálních prvků využitých při koketerii s Drymem. I finále setkání manželů nicméně variuje ono předchozí s Drymem: stejně jako předtím ona se i její manžel z objetí polibku vymaní a prudce vstane (**obr. II.34**). Její ve vstřícném gestu napřaženou ruku jen mechanicky políbí a odchází předním plánem doleva, přičemž Suzanne opět zůstává v relativním pozadí a přechází do silného postoje: tentokrát ale nikoli vítězného, nýbrž vzdorovitého... (**obr. II.35**)

Vstane, prudkým gestem sebere ze stolu cigarety a vystoupí vpřed, opět s vysvětlujícím titulkem: „Je jak ledový. Takový jest můj život...!“ A i tentokrát následuje nástřih na bližší záběr, onen nebývale detailní záběr (**obr. II.36**), který znamená přesun do další, ještě nečekanější fáze: rovněž milující manželka, která se svými zálety snaží v manželovi vyvolat ztracený cit, je nakonec role, kterou před sebou hraje hluboce nešťastná a osamělá žena. Natáhne z cigarety a dlouze se zadívá do objektivu kamery (**obr. II.37**). Ale jak bylo řečeno výše, toto herecké řešení nesměruje zevnitř fikčního světa ven k nám, má nás vtahovat naopak dovnitř.



Obr. II.33



Obr. II.34



Obr. II.35



Obr. II.36



Obr. II.37

Psychologický cyklus je uzavřen — a začíná se znovu, stříhem na původní kompozici a zapojením nehlubšího plánu v nejbližším prostorovém pásmu, když dveřmi úplně vzadu vstupuje služebná Zo (**obr. II.38**). Zeptá se, zda může jít večer tančit — a Suzanne nejenže prostřednictvím krátkého přátelského dotyku na paži přisvědčí, ale vzápětí ji dalším gestem zastaví (**obr. II.39**). Promluvoval titulky oznámí, že půjde tančit s ní.



Obr. II.38



Obr. II.39



Obr. II.40

Suzanne opět zvedne hlavu s širokým, lehce křečovitým úsměvem v roli kokety, která se vydává na další lov, vstříc dalšímu cyklu (**obr. II.40**).

Srovnání ČERTISKA a A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ. Srovnáme-li nyní obě první cívky těchto filmů, vystoupí ještě více do popředí silná alternativnost ve vztahu k herectví i jeho funkcím. ČERTISKO předkládá komplexní narativní konstrukci rozpohybovanou *psychologicky neurčovaným* herectvím, ať už stabilním v případě protagonistky, anebo proměnlivým v případě dalších postav. Oproti tomu ve filmu A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ pozorujeme komplexní a *psychologicky určované* herectví, jež umožňuje poměrně prostá vyprávěcí konstrukce. Její přímočarost se nicméně ozvláštňuje tím, že nám psychologický cyklus odhaluje bez začátku — a my jsme tak nuceni *zpětně* hodnotově i psychologicky reinterpetovat již viděné.

Příznačné je, že relativní paralelnost těchto dvou filmů zůstává zachována i ve druhé cívce, stejně jako alternativnost zvolených řešení: protagonistka v převleku opouští ustavené prostředí a potkává se s osudovým mužským protipólem z jiného světa. Skrze novou roli, již přijme, (znovu)objeví vlastní emocionalitu... Ona různost tkví pochopitelně v inscenačním a hereckém uchopení.

Nepsychologické ČERTISKO rozvíjí *situaci*: protagonistka se v nové (mužské) roli dostává do neustálé přímé interakce, zatímco dosud takové přímé interakci mimo komunikaci s kolektivem svých přátel spíše unikala. Klíč k ní přitom tvoří ustavené motivy z první cívky (kotouly, plavání atd.), formulovatelné věci si postavy nesdělují nebo nejsou podstatné. Vnější tělesnost herectví Milady Haunerové, které je realizované skrze konkrétní fyzické úkony ve fikčním světě, nachází dynamický protipól ve zdůrazňované neobratnosti herectví A. V. Jarola-Jarolímka. Rodina Srpečkových už jen pasivně přihlíží: jejich intrikářství skončilo se zamčením Božky v jejím pokoji a krádeží oblečení, jež motivuje její převlečení se do mužského a přijetí alternativní identity. Vyvrcholení má pak podobu dvojitého, prakticky náhodného odhalení, dopovězení načrtnutých situací a uzavření cyklu.

Psychologicky uchopený film A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ spíše než situace rozvíjí *hodnoty a vnitřní konflikt* hrdinky, jakkoli narativně usnadněný rámcujícím střetem dvou subsvětů (buržoazní subsvět Suzanne a jejích přátel na jedné straně a subsvět podsvětí, reprezentovaný Zo a hlavně Willym, do něhož se Suzanne zamiluje), odlišných jak axiologicky jimi vyznačovanými hodnotami, tak deonticky jejich přístupem k zákonu.⁵⁶⁾ Jinými slovy, drama se

56) K pojmům subsvětů srov. Radomír D. Kokeš, *Světy na pokračování. Rozbor možností seriálového vyprávění*. Praha: Akropolis 2016, s. 105–106. Pojem označuje oblast fikčního světa, jíž sdílejí nebo by mohly sdílet nejméně dvě různé postavy, přičemž jde o jistý soubor vědění, pravidel či hodnot. Pojmy *axiologický* a *deontický* přebírám od Lubomíra Doležela, který jimi vymezuje tzv. narativní modalitu odvozené od hodnotového

odehrává především v ní samotné. Osudový Willy se k ní sice vloupá s nožem, aby se pomstil, ale nedokáže to a kauzálně očekávatelné vyústění nenastane (závěr druhé cívky). Podobně se vzchopí žárlivý muž a vtrhne během vyvrcholení do putyky, v níž se schází sebranka kolem Willyho, ale k násilnému vyústění nedojde a kauzálně očekávatelné vyústění nenastane ani tentokrát (závěr třetí cívky). Jak bylo řečeno, konflikt je zakotven *především* uvnitř Suzanne, je veden mezi loajalitou k manželovi i společenské třídě a mezi vášní pocíťovanou k podsvětí a Willymu... reprezentovanému podobně dynamickým performativním protipólem, exaltovaně fyzickým a zejména ve výrazech tváře expresivním herectvím Václava Binovce, který gangstera Willyho ztvárňuje. Vyvrcholení má tudíž překvapivou podobu toliko jejího definitivního *rozhodnutí*.

Narativní funkce herectví a inscenování v UČITELI ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ. Analýza ČERTISKA se na jedné straně zaměřovala na *obecnější* aspekty herectví v sevřené cyklické osnově. Analýza snímku A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ na straně druhé vysvětlovala velmi *konkrétní* aspekty herectví v osnově, jež je určovaná vnitřní psychologickou konstrukcí i proměnou hlavní postavy. Závěrečný rozbor filmu UČITEL ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ umožňuje naopak v rámci roku 1918 poukázat na ty funkce herectví, jež bychom mohli označit z hlediska dějin světové kinematografie za směřující k později *mezinárodně* čím dál preferovanějším klasickým normám. Herectví i inscenování je totiž v UČITELI ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ převážně podřízeno kauzálním požadavkům vyprávěného příběhu. Příběhu, jehož postavy jsou sice psychologicky motivované, leč nikoli psychologizované. Současně ale UČITEL ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ vykazuje některé rysy, které tyto mezinárodní ambice vztahují zpět k českému prostředí. Zejména jde o proměnlivost některých postupů napříč scénami a zapojování prvků, které do systému usilujícího o vnitřní narativní soudržnost zavádějí aspekty stylistické nesoudržnosti.

Na povrchové úrovni i UČITEL ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ odpovídá srovnatelné výstavbě třícívkové osnovy jako ČERTISKO či A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ. Soustředme se přitom podobně jako výše na první cívku filmu, v rámci níž to ve vztahu k herectví a inscenování v UČITELI ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ znamená důraz kladený na vnitřní pravidelnost při střídání prostředí, inscenování ve spíše delších záběrech v hloubce prostoru a dominantní hereckou pozici herečky v hlavní roli. Podstatná je nicméně vnitřní kauzální sevřenost cívky i celého systému filmu, přičemž vyprávění soustavně

- (a) sleduje linii rodícího se milostného vztahu hrdinky Sylvie a chudého učitele orientálních jazyků Jiřího (první třetina první cívky), který ovšem Sylvin bohatý otec nechce posvětit (druhá třetina první cívky);
- (b) zapojuje motiv otcova kariérního postupu na místo velvyslance v Turecku, jež do šesti měsíců vyžaduje znalost turečtiny, přičemž Sylviným zapříčiněním se neobjeví jiný vhodný pedagog než Jiří (konec třetí třetiny první cívky);
- (c) dvě paralelní motivické řady, které jsou okázale příčinně využity až v dalších cívkách: koupě klavíru hrajícího na Phonolu (v první třetině cívky) a antifeminista Papperstein v podání Ference Futuristy (před vyvrcholením první a třetí třetiny cívky).

nastavení fikčního světa (axiologická modalita) či jeho řádu, zakazujících nebo předepisujících norem (deontická modalita). Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum 2003, s. 127–132.



Obr. III.01



Obr. III.02



Obr. III.03

Pozoruhodné je, že každá z těchto tří linií následuje v první cívce spíše odlišné herecké i obecněji inscenační volby. V případě milostné a kariérní linie je to znatelné zejména na různých modech *herectví* Olgy Rautenkranzové a na způsobech *inscenování herecké akce* v relativně *hlubokém prostoru*.

Ve scénách s otcem čerpá Olga Rautenkranzová z rejstříku performativních voleb bližšího onomu *histriónskému* pólu pojmové dvojice u Roberty Pearsonové. Rautenkranzová *coby* Sylva před otcem *hraje* jím očekávanou roli rozpustilé „diblíkovské“ dcerky, což se nicméně promítá do celkového pojetí postavy v těchto scénách.⁵⁷⁾ Zřetelně zapojuje kulturně zaužívané gestické zkratky a postoje, jako jsou zachmuřené hluboké přemýšlení či náhle se zjevící nápad reprezentovaný rozjasněným obličejem a zvednutou rukou se vztyčeným ukazovákem (**obr. III.01; III.02**). Nevyhýbá se čistě pantomimickým gestům, jako je hra na imaginární klavír, když svého otce žádá o jeho zakoupení (**obr. III.03**). A používá obecněji tanečnější styl při pohybu mizanscénou i při všeobecné hře s tělem, v němž je řada ornamentálních drobných pohybů rukou, poposedávání, úkoků, cupitání a úhybů. Všechny tyto aspekty mají zdůrazňovat soubor rysů asociujících rozpustilého rozmazleného diblíka, jehož rozmarům není otec schopen dlouhodobě vzdorovat — a představitel otce se tomu svým hereckým stylem i přizpůsobuje. Z hlediska inscenování do hloubky jde přitom říci, že jsou tyto scény v případě prostředí otcova salónu výrazně centralizované, při pohybech do hloubky převážně vertikální, hrají si s kontrasty vzdálenějších plánů a pracují s velkou měrou ostrosti ve všech plánech (viz opět **obr. III.01**). Jinou formou kontrastu plánů v této linii dění je pak scéna na terase, kde je celá akce pro změnu potlačena do vzdálenějšího pásma mizanscény bez snahy o střih na bližší rámování (viz opět **obr. III.02**).⁵⁸⁾

Oproti tomu ve scénách s Jiřím (představovaným Quidem del Noce)⁵⁹⁾ hraje Rautenkranzová mnohem úsporněji, preferuje drobnější gesta a zapojuje subtilnější herecké prostředky jako návodné pohledy, jemné náklony hlavou, změny ve výrazech tváře či imitaci obyčejného mluveného projevu. Takovému rejstříku odpovídá i její pohyb prostorem, kte-

57) V druhé cívce je pak Sylva donucena okolnostmi před otcem sehrát ještě úplně jinou roli, a to orientální Sulejmy.

58) Nelze v tom nicméně hledat inscenační zastaralost, nýbrž jde o jednoznačnou uměleckou volbu — v jiných částech osnovy se s nástřihy pracuje (viz analýza první scény níže), ostatně nástřihy najdeme i v předchozím díle Jana S. Kolára (POLYKARPOVO ZIMNÍ DOBRODRUŽSTVÍ, 1917), Olgy Rautenkranzové (КОЗЛОНОВ) i Karla Degla (z jeho kameramanské práce srov. PRAŽŠTÍ ADAMITÉ, ale i jím režírovaný snímek O DĚVČICU ze stejného roku).

59) Podle vzpomínek Karla M. Klose šlo o italského herce z Tridentu. Karel M. Klos, Z dětských let českého filmu. *Československý filmový zpravodaj* 1, 1921, č. 28, s. 2.



Obr. III.04



Obr. III.05

rý je prost drobných redundantních ornamentů a následuje spíše schémata spojovaná s hereckými volbami bližšími pólu *pravděpodobného* herectví. Ačkoli je přitom většina scén s Jiřím rovněž inscenována v delších hlubokých záběrech, některé důležité okamžiky jejich milostného vztahu jsou už v první cívce realizovány skrze bližší rámování s planimetrickým potlačováním prostorových plánů.⁶⁰⁾ Děje se tak buď doslova umístěním herců před fyzickou zástěnu (**obr. III.04**), nebo optickým potlačením vodiček prostorové hloubky, takže vzdálenější plány působí nezřetelně a jako jednolitá plocha, např. krajina s vodou a stromy během žádosti o ruku (**obr. III.05**). Z hlediska inscenování do hloubky lze pak tvrdit, že kombinují stranové až diagonální kompozice akcí v prostoru, různé plány jsou spíše komplexněji propojovány než stavěny do kontrastu a akce v popředí je často lehce rozostřena.⁶¹⁾

Jako konkrétní příklad herecké i inscenační subtilnosti milostné linie lze analyticky přiblížit hned první scénu filmu, která nám představí Sylvu, Jiřího i základ jejich vztahu. Odehrává se v knihovně, která je reprezentovaná stolkem vlevo ve středním plánu, za nímž muž vydává příchozím knihy, přičemž v zadním plánu je stolec s křesílky a scénu prostorově uzavírá květinová dekorace na stěně. Úhel snímání místnosti je lehce diagonální, takže dobře vidíme jak knihovnický stolec vlevo, tak křeslo na pravém okraji rámu — a zároveň mohou herci do scénického prostoru vcházet i z něj vycházet zprava po koberci, který vede ke knihovnickému stolku. Nikoli nepodstatné je i popředí reprezentované velkým proutěným křeslem vlevo, na nějž si sice nikdo nesedne, ale přesto vytváří nenápadnou distanci mezi popředím a herci v dalších plánech, kteří by si jinak při přesunech scénickým prostorem ve vztahu k objektivu kamery překáželi.⁶²⁾

60) K planimetrickému inscenování srov. David Bordwell, *On the History of Film Style*, s. 168–169.

61) Na podobné problémy s ostrostí v popředí narazíme v českém filmu tohoto období častěji (např. *ŠÍLENÝ LÉKAŘ*, 1920), ale v tomto případě zaráží, že ve scénách u otce je popředí zaostřené bez problémů. David Bordwell v soukromé diskusi po festivalové projekci *UČITELE* navrhl hypotézu, že tato neostrost mohla být i neotřelou snahou ještě více technicky odlišit styl ve scénách v salónu u otce a ve scénách v bytě u Jiřího. Tomu by ostatně napovídala i zjevná technická zdatnost Karla Degla. Srov. též následný text David Bordwell, *More Bologna Beauty*, 2018. Dostupné online: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2018/06/27/more-bologna-bounty/>>, [cit. 1. 9. 2018]. Tamtéž naznačuje rovněž neortodoxnost středověho a ostře vertikálního inscenování do hloubky ve scénách s otcem v salónu v porovnání s mezinárodními normami tohoto období.

62) Podle Johna Fullertona, který detailně zkoumal inscenování v 10. letech ve švédské kinematografii, jde o jedno z řešení problémů tzv. blokování, kdy herci blíže ke kameře zabírali velkou část obrazového prostoru, pročez na herce a předměty dále od kamery nebylo vidět, čímž se filmové inscenování podle Fullertona i jím citovaných výpovědí tvůrců odlišovalo od divadelního. John Fullerton, *The Development of a System of Representation in Swedish Films, 1912–1920*. Nepublikovaná disertační práce. Norwich: University of East Anglia 1994, s. 224, obecněji k blokování jako inscenačnímu problému s. 222–225.

Nejdříve je ustavena instituce knihovny: v prvních vteřinách osnovy nějaký muž bere od knihovníka publikaci a usedá na křesílko vedle jeho stolku (**obr. III.06**), načež muž sedící naproti vpravo vstává, přejde ke knihovníkovi, převezme knihu, kývnutím poděkuje a odchází vpravo ze scénického prostoru (**obr. III.07**). A v tu chvíli přichází do rámu Jiří, pozdraví se s nedávno se usadivším mužem⁶³ (**obr. III.08**) a dají se do řeči nad novinami, načež oba usedají do křesílek vpravo. A právě tehdy vchází do rámu rovněž Sylva v jasné bílých šatech, které silně kontrastují se spíše tmavším prostředím (**obr. III.09**). Během chůze jí upadne (zřejmě) bílý kapesník, čehož si všimne Jiří, kapesník zvedne (**obr. III.10**) — a během jejího vracení knihy a přebírání si knihy nové ji osloví (**obr. III.11**). Teprve nyní přichází první titulku: „Markýza Sylva se rozhodla přečíst všechny milostné romány na světě.“ Po titulku jsou oba snímáni *nástřihem* v polocelku: Sylva od Jiřího vděčně přebírá kapesník a její obličej je nasvícený (**obr. III.12**). Když si tedy Jiří nasadí klobouk a otočí se mimo rám, vidíme doslova i přeneseně rozzářený Sylvin výraz, lehké pootočení hlavou směrem od Jiřího a okouzlené milostné povzdechnutí (**obr. III.13**), jež je takto snadno interpretovatelné i díky citovanému prvnímú mezititulku.

Následuje odstřih na předchozí celkové rámování, ovšem s už jasně ustavenými vztahy: Jiří usedá zpět ke svému příteli do křesla a opět se věnují novinám, zatímco Sylva (s de-



Obr. III.06



Obr. III.07



Obr. III.08



Obr. III.09



Obr. III.10



Obr. III.11



Obr. III.12



Obr. III.13



Obr. III.14

63) Hraje ho sám spolu-režisér filmu Jan S. Kolár.



Obr. III.15



Obr. III.16



Obr. III.17



Obr. III.18



Obr. III.19



Obr. III.20

centně nasvíceným obličejem natolik, aby jí bylo i pod kloboukem vidět do tváře) si sedá do křesla naproti (**obr. III.14**). Je natočená spíše směrem k nám, díky čemuž je ještě zřetelnější letmý, ale výmluvný pohled směrem k Jiřímu — a lehké zdvihnutí ramen při dalším okouzleném nádechu a výdechu. Přichází knihovník s knihou, znovu následuje mezititulek „Její dvorní dodavatel — ústřední knihovna“, přičemž Sylva se sice užuž po knize natáhne, ale ruku stáhne a zadívá se opět směrem k Jiřímu. To vysvětlí další titulek „Pan Jiří z Algeri“. (Titulek měl být umístěn pravděpodobně o něco dříve, čímž by dávala její reakce ještě větší smysl — změna směru jejího pohledu byla zjevně motivována zazněním jména.) Následuje nástřih na polocelek, tentokrát na dvojici Jiřího a jeho kamaráda ve vášnivém rozhovoru vpravo nad novinami, takže ani jeden volání knihovníka nevnímá (**obr. III.15**).

Po *dalším* mezititulku „Pan Jiří z Algeri, učitel orientálních jazyků!“ se stříhne na polocelek přímo volajícího knihovníka (**obr. III.16**), přičemž vpravo vidíme Sylvu opět se otočivší směrem k Jiřímu (**obr. III.17**). Je zařazen protizáběr na oba mladé muže v polocelku, z nichž kamarád volání tentokrát už zaznamená (**obr. III.18**). Krátce se pohledem otočí ke knihovníkovi a zpět k Jiřímu, jenž po upozornění vyběhne směrem ke stolku. Stříhne se do protizáběru na knihovníka se Sylvou v pozadí, která se nad situací pousměje (**obr. III.19**).

Nyní se konečně vracíme do ustavujícího prvního celku, v němž si Jiří přebírá knihu (**obr. III.20**) a jeho kamarád vstává — a oba odcházejí vpravo po koberci do mimoobrazového prostoru, zatímco Sylva se dívá za nimi (**obr. III.21**). Jakmile odejdou, Sylva přátelsky štouchne do knihovníka a nakloní se k němu s deníčkem v ruce. Učiní tak s výmluvným pohledem směrem k odcházejícím mužům a krátkým gestem ukazováčkem (**obr. III.22**), přičemž s již otevřeným deníčkem otevírá ústa ve zjevné otázce na Jiřího. Knihovník se nakloní k Sylvě, bere do ruky lísteček ze stolu, oba se nad ním skloní, knihovník čte a Sylva jeho slova rovnou přepisuje (**obr. III.23**). Spokojeně zápisníček zavře, vstane, převezme si své knihy a vyráží vpravo po koberci stejným směrem jako oba pánové (**obr. III.24**).



Obr. III.21



Obr. III.22



Obr. III.23



Obr. III.24

Co z tohoto relativně detailního zachycení úvodní scény můžeme vyvodit? Zprv jde o ovládnutí i sebejisté používání analytické stříhové skladby v souladu s již ustavujícími se mezinárodními normami, a to nejen skrze jednoduché nástřihy po ose, nýbrž i prostřednictvím stále ještě ne zcela rozšířené techniky záběrů/protizáběrů. Analytická stříhová skladba tu byla pro tvůrce důležitá v zájmu jasného zprostředkování vodítek, jako jsou reakce postav užitím drobných gest nebo ustavení Jiřího identity i profese skrze opakované volání. To je navíc protizáběrem jasně přisouzeno knihovníkovi, který současně v ruce drží papírek, jenž je na konci scény využit jako nástroj definitivního potvrzení Sylvina zájmu o Jiřího. Analyticky pojatá montáž je ovšem v dalších částech filmu potlačována a rozvíjí se spíše možnosti inscenování v hloubce prostoru, snad i kvůli utváření silnějších paralel mezi jednotlivými liniemi. Teprve na konci se podobně sebejistě přistoupí ke křížovému stříhu a vedení napětí skrze kombinaci dění v různých prostorových rámcích.⁶⁴⁾

Zadruhé tato úvodní scéna ustavila nejen Jiřího a jeho práci, ale zejména Sylvu coby cílevědomou postavu schopnou řešit problémy i jakožto náhle se zamilovavší dívku se slabostí pro milostné romány. Zatřetí pak scéna reprezentuje příklad herectví spoléhajícího naprosto minimálně na piktorální prostředky, případně jen skrze velmi drobné náznaky konvenčních reakcí jako zamilované nádechy. Rautenkranzová hraje Sylvu prostřednictvím krátkých pohledů, letmých úsměvů a minimálních gest jako jemné pozvednutí ukazováčku. Všechny tyto prostředky spojené s milostnou linií tak stojí ve zjevně záměrném kontrastu k hereckým i inscenačním prostředkům využitým hned v následující scéně s otčen v salónu, v níž si Sylva vyžádá klavír.

Tím se v rámci první cívky dostávám ke zdánlivě vedlejším motivům, jejichž přítomnost lze kompozičně zdůvodnit až zpětně, respektive jejich funkce v první cívce vychází v plné míře najevo až během cívek následujících. Prvním je instalování nového klavíru a Sylvino nenápadné vložení Phonoly s „naprogramovanou“ skladbou pro klavír, což se

64) V této souvislosti srov. M. Kos, *První z vypravěčů*, s. 14–16.



Obr. III.25



Obr. III.26



Obr. III.27



Obr. III.28



Obr. III.29



Obr. III.30

nakonec stane základem vyvrcholení snímku v poslední cívce. Druhým je motiv excentrického antifeministy Pappersteina, který na Sylvu narazí před Jiřího domem. Je jí okamžitě okouzlen (těsně před koncem první třetiny cívky v šesté scéně), takže si na ni při svém dalším vstupu do osnovy počíhá tamtéž s fotoaparátem a vyfotografuje ji (těsně před koncem poslední třetiny cívky ve dvanácté scéně). Oba zmíněné motivy jsou ke všemu realizovány stylisticky spíše výstředními prostředky, které na dané motivy nejen narativně upozorňují, ale zároveň nás navádějí, abychom je drželi v povědomí.

Scéna s instalováním klavíru vykazuje precizní práci s inscenováním herců v hlubokém prostoru a vedením naší pozornosti mezi jednotlivými prvky v různých plánech a v různém rytmu. Nejdříve je v centru zájmu klavír, jenž dominuje pozadí v jinak vyprázdněném centru rámu s přihlížející Sylvou (**obr. III.25**). Ovšem poté se Sylva přesune do popředí a věnuje pozornost záhadné krabici na stole (**obr. III.26**), načež se ležérně posadí a sleduje služebnictvo jakoby nic (**obr. III.27**). Aby jasně vyplynul vztah mezi klavírem a krabicí, přesune se Sylva doprava a centrum rámu ovládnou diagonálně oba předměty (**obr. III.28**). Muž u klavíru je totiž tváří odvrácený a frontálně komponovaní pánové nevykazují žádnou aktivitu, když čekají na Sylvu, až vytáhne peníze. Po zaplacení služebným odcházejí, na což Sylva čekala, protože se za nimi spiklenecky otočí s rukou na krabici (**obr. III.29**). Ironické je, že důležitá je nakonec menší krabice, z níž Sylva vytáhne Phonolu (**obr. III.30**) a běží ke klavíru (**obr. III.31**). A právě tehdy se vzorec inscenování ve velkém celku v hloubce scénického prostoru náhle přeruší, a sice nečekaným nástřihem *na detail*, když Sylva vkládá Phonolu do vnitřního mechanismu klavíru (**obr. III.32–33**), přičemž Phonola je navíc označena mezititulkem za „Sylvina spojence“. V čem? V obelhání otce, přičemž první třetina druhé cívky tento motiv i výrazný nástřih *dovnitř klavíru* ještě jednou připomene — a zároveň zdůrazní, že Sylvin otec o Phonole opravdu *neví*, aby ve třetí cívce mohlo být motivu jednoznačně kauzálně využito.

Rovněž Papperstein je realizován jako stylisticky excesivní prvek, a to skrze okázale sebestředné herectví Ference Futuristy, který se pitvoří, přehnaně gestikuluje a především



Obr. III.31



Obr. III.32



Obr. III.33



Obr. III.34

komunikuje s objektivem kamery (**obr. III.34**). Plní totiž rytmickou funkci v osnově, do níž vstupuje opakovaně před nějakým klíčovým okamžikem — a slouží coby průběžný vtip využitý i v úplném závěru. Především ale vnáší do procesu vyprávění prvek napětí: mohl by prozradit, že Sylva tajně dochází za Jiřím, a dokonce skrze svou fotografii vyvolá ve druhé cívce otcovo podezření. Ačkoli je tedy Futuristova sebeuvědomělá performance ve stylistických souvislostech *UČITELI ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ* jako filmařské rozhodnutí překvapivá a coby postup spíše výjimečná, nejde o svévolné rozrušení osnovy a odpovídá načrtnutým normám systémové vnitřní výstavby.⁶⁵⁾

Závěrečné poznámky

Porovnáme-li funkce herectví v *UČITELI ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ* s funkcemi herectví v *ČERTISKU* i *A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ*, uvidíme třetí alternativu práce s herectvím a inscenováním ve vztahu k zastřešujícím formám těchto děl v rámci jednoho výrobního roku. Všechny tři filmy se nakonec dostaly do kin a všechny tři reprezentovaly vlivnější dobové výroby, protože nešlo o takřkajíc filmové jepice, které by představovaly v dobových souvislostech pouhou výstřednost s minimálním napojením na trh. Přesto ale nelze o těchto filmech říci, že by třeba jen na úrovni herectví a inscenování směřovaly k nějakému konsenzu

65) Ferenc Futurista byl navíc propagován jako hvězda filmu. Měl svoje místo v úvodních titulcích, ale byl tak reflektován i v dobovém oborovém tisku. V souvislosti s jeho účinkováním u Wetebu se například v *Kině* v roce 1919 v přehledovém (oslavném) článku o československém filmu psalo: „Vedle výše uvedené herečky [Suzanne Marville] získala výrobní skvělou atrakci v osobě nejpobornějšího českého excentrika Ference Futuristy, který svojí groteskní komikou silně připomíná amerického Ch. Chaplina. Veselohry sehrané jím znamenají zcela nový typ české filmové veselohry a dojdou jistě všeobecné oblíbenosti.“ O pár řádků dále se nicméně píše i o tom, že Futurista se poprvé na plátně objevil právě v *UČITELI ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ*. Dr. B. Dravel [A. V. Ludvík], Československý film. *Kino: orgán syndikátu filmových autorů* 1, 1919, č. 4–5, s. 8.

uměleckých řešení. Provedl jsem analytický synchronní řez s minimálními diachronními ambicemi, jenž přinesl jedno důležité zjištění: *souběžnost* nabízených souborů integrovaných uměleckých voleb, které pochopitelně komunikovaly s širšími sety nabízených estetických norem, a to jak horizontálně (odkud si vypůjčovaly), tak vertikálně (na co navazovaly). Soudě z provedených analýz nelze říci, že by tyto tři filmy narativně, inscenačně i herecky usilovaly o tytéž účinky — a že jednomu, druhému či třetímu se jich dařilo dosahovat efektivněji než ostatním. Ne, tvoří naopak vzájemné *alternativy*.

ČERTISKO pravděpodobně jako jediné čerpalo z obecnějších uměleckých zkušeností z tvorby fikčních hraných filmů, jichž filmaři v českých zemích nabyli před rokem 1915 a které stavěly na cyklicky vybudovaném rozvíjení situací skrze epizody a herectví se jim účelně podřizovalo a přizpůsobovalo. Ačkoli se později vytratily některé ČERTISKEM uplatňované techniky, v konkrétním *kulturně specifickém prostředí* se odehrávající relativně uzavřený *cyklus* a relativně samostatná *epizoda* jako prostředky rozvíjení filmového vyprávění zůstaly důležitým zdrojem uměleckých řešení i pro pozdější filmy.

V případě filmu *A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ* se můžeme dohadovat, že zřejmě čerpal z estetických norem dílem dánských, ale především německých filmových melodramat.⁶⁶⁾ Jeho těžiště ale stojí právě v herectví, soustavně vytvářeném hvězdném obraze a působivé proměnlivosti Suzanne Marwille, která ve většině pozdějších filmů Wetebu představovala určující osu vývoje. Kolem této osy se teprve strukturovaly vlastnosti tu komplexních, tu velmi situačních narativních osnov, jež čerpaly z řady různých tradic, různých žánrů a s různou měrou důrazu na příběh. Marwille přitom i nadále střídala různé mody herectví, a to nezávisle na vývojových trajektoriích narýsovaných zahraničními badateli: *PLAMENY ŽIVOTA* (1920), *IRČIN ROMÁNEK I* (1921), *ČERNÍ MYSLIVCI* či *ADAM A EVA* (1922).

A nakonec *UČITELE ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ* postavil herectví do jedné z mnoha funkcí vystavěného filmového systému, který zcela vědomě následoval estetické normy dánského filmu. Představoval přitom pouze první z řady asi nejsoustavněji *mezinárodně* vystavěných českých filmů, jež natáčela filmařská komunita sročená kolem Jana S. Kolára a Karla Lamače. Její hlavní hereckou hvězdou se nicméně nestala Olga Rautenkranzová, nýbrž o rok později Anny Ondráková.

Jestli tedy můžeme ČERTISKO, *A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ* a *UČITELE ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ* na nějakou osu z hlediska výše vysvětlovaných vlastností postavit, zdá se jí být míra ochoty i míra samotné ambice natáčet fikční filmy určené i srozumitelné pro mezinárodní trh, bez ohledu na výsledné úspěchy. Je proto na místě se ptát, nakolik plausibilním se ukáže uvažovat o nich rovněž v diachronní perspektivě právě jako o vzájemně si minimálně konkurujících balících estetických norem, jež jsou preferované po různě dlouhá období ve vztahu k různým trsům filmařských ambicí. Jen s vážnými pochybnostmi je však dostaneme do jednotné vývojové rovnice od jedné dominující estetické normy k jiné, jež by byla ekvivalentní procesům předání typu *pantomimické herectví* / *realistické herectví*, *histrion-*

66) Třebaže film byl podle databáze *Filmového Brna* přinejmenším v Brně uvedený až po natočení *A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ*, střetem dvou prostředí, hrdinkou zakotvenou mezi dvěma (sub)světy i způsobem inscenování hospodských scén mi Binovcův snímek připomněl řadu řešení z německého snímku ČERNÁ LOO (1917). Srov. *Filmové Brno*. Dostupné online: <<https://www.phil.muni.cz/filmovebrno/index.php?id=6582/>>, [cit. 1. 9. 2018].

ské herectví / pravděpodobné herectví, piktorální herectví / naturalistické herectví, tableau inscenování / kontinuální stříhová skladba, která byla zkonstruována poetologickými badateli na případech větších zahraničních kinematografií. Zůstává přitom otázkou, zda výzkum dosavadních dějin stylu české kinematografie vůbec filmovým historikům takovou operaci umožní. Jinak řečeno, je velkou neznámou, zda v nich kdy dostanou příležitost prokazatelně rozpoznat podobné předání si vlivu mezi dvěma po sobě jdoucími, všeobecně dominujícími estetickými standardy, a to zdaleka nejen ve vztahu k herectví.⁶⁷⁾

Radomír D. Kokeš

Odborný asistent Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU. Zkoumá dějiny stylu a vyprávění v české kinematografii, narativní taktiky hollywoodských filmů, povahu seriálových fikčních světů a zákonitosti výstavby velmi dlouhých filmů. Píše akademický blog *Douglasovy poznámky* (douglaskokes.blogspot.cz), spravuje a průběžně doplňuje svou filmovou databázi *Počítadlo filmových záběrů* (douglaskokes.cz/pdz) — a předsedá Brněnskému naratologickému kroužku. Vydal knihy *Rozbor filmu* (2015) a *Světy na pokračování. Rozbor možností seriálového vyprávění* (2016), přičemž jeho poslední rozsáhlejší prací je studie o ozvláštňujících funkcích tzv. spirálového narativu v americké populární audiovizí „Spirála coby inovativní schéma filmového vyprávění“ (*Bohemica Litteraria*, 2/2018). (Kontakt: douglas.kokes@gmail.com)

Filmografie:

A vášeň vítězí (Václav Binovec, 1918), *Adam a Eva* (Václav Binovec, 1922), *Ahasver* (Jaroslav Kvapil, 1915), *Assunta Spina* (Francesca Bertini, Gustavo Serena, 1915), *Bestia* (Aleksander Hertz, 1915), *Čaroděj* (Antonín Fencel, 1918), *Černá Loo* (Die Schwarze Loo; Max Mack, 1917), *Černí myslivci* (Václav Binovec, 1921), *Čertisko* (Jan Arnold Palouš, 1918), *České hrady a zámky* (Karel Hašler, 1914), *Dáma s kaméliemi* (La dame aux camélias; André Calmettes, Louis Mercanton, Henri Pouctal, 1912), *Démon rodu Halkenů* (Václav Binovec, 1918), *The Dream Lady* (Elsie Jane Wilson, 1918), *The Dumb Girl of Portici* (Phillips Smalley, Lois Weber, 1916), *Irčin románek I* (Václav Binovec, 1921), *Irčin románek* (Karel Hašler, 1936), *Konec milování* (Max Urban, 1913), *Kozlonoh* (Olga Rautenkranzová, 1918), *Kříž u potoka* (Jan Stanislav Kolár, 1921), *Lakomství — Utrpení Marie Loriny* (Lavarizia; Gustavo Serena, 1918), *Lásky tanečnice* (August Blom, 1911), *Little Eve Edgerton* (Robert Z. Leonard, 1916), *The Little White Savage* (Paul Powell, 1919), *The Love Swindle* (John Francis Dillon, 1918), *Ma l'amor mio non muore* (Mario Caserini, 1913), *Macocha* (Antonín Fencel, 1919), *Madame Tallien* (Enrico Guazzoni, Mario Caserini, 1916), *Malombra* (Carmine Gallone, 1917), *La memoria dell'altro* (Alberto Degli Abbatì, 1914), *Na pomoc dohodě* (Gabriel Hart, 1918), *Noční děs* (Jan Arnold Palouš, 1914), *O děvčicu* (Karel Degl, Josef Folprecht, 1918), *Od stupně ke stupni*

67) Za komentáře a diskuzi k tomuto textu děkuji zejména Petru Szczepanikovi, dále Jiřímu Angerovi, Jaromíru Blažejovskému, Lucii Česákové, Davidu Drozdovi, Šárce Gmitterkové a Jance Kokešové, stejně jako podnětům vzešlým z posudkového řízení. Národnímu filmovému archivu (zejména pak Matěji Strnadovi) mnohokrát děkuji za poskytnutí existujících digitálních kopií českých němých filmů k detailní analýze, jakkoli této pochopitelně předcházelo zhlédnutí všech dochovaných snímků z pásu v projekční místnosti archivu na Malešické. Stejně tak jsem Národnímu filmovému archivu vděčen za množství filmových okének, jež byly v této studii citovány.

(Afgrunden; Urban Gad, 1910), *Ošálená komtesa Zuzana* (Václav Binovec, 1918), *Plameny života (Ráj a peklo bohémy)* (Václav Binovec, 1920), *Polykarpovo zimní dobrodružství* (Jan S. Kolár, 1917), *Pražští adamité* (Antonín Fencel, 1917), *Princezna z chalupy* (Jan Arnold Palouš, 1918), *Pro peníze* (Antonín Pech, 1912), *Rapsodia Satanica* (Nino Oxilia, 1915), *Srdce za písničku* (Karel Hašler, 1933), *Šestnáctiletá* (Jan Arnold Palouš, 1918), *Šílený lékař* (Drahoš Želenský, 1920), *Tulák / Silnice bílá přede mnou* (1925), *Učitel orientálních jazyků* (Jan Stanislav Kolár, Olga Rautenkranzová, 1918), *Zlaté srdéčko* (Antonín Fencel, 1916), *Zlomený květ* (Broken Blossoms; D. W. Griffith, 1919), *Zub za zub* (Antonín Pech, 1913).

SUMMARY

Film Acting, Czech Silent Cinema, and Questions of Film Style Research

Radomír D. Kokeš

This article focuses on formally analytical research of film acting and raises two questions. (1) To what degree it is a feasible approach towards film acting outline and how does it explain the continuities and discontinuities of a stylistic history of Czech silent cinema till 1922? (2) To what degree such aim is or is not attainable with the help of existing knowledge in the field of international film style historiography? In its first part, this study follows top-down argumentation. It reflects the already existing interpretative frameworks associated with the early history of film acting, mainly in large foreign cinemas (for example the American and the French). These are related to the cinematic practices of Czech cinema in this particular era on one side, and the constructive principles of preserved Czech films from the late teens and early 1920s on the other. Instead of mechanically identifying the similar or even the same features, this article attempts to critically examine the validity, usability and explanatory value of these interpretative frameworks vis-à-vis the stylistic history of Czech cinema. The second part of this article reverses the previous process of the argumentation as it moves from the bottom to the top. It focuses on a thorough stylistic and narrative analysis of particular Czech films on the background of identified period filmmaking practices in Czech cinema. The article thus offers a synchronic explanation of certain stylistic aspects of a one year of Czech film production (1918) and discusses three three-reels films with a strong female protagonist: *Čertisko* (The Little Rascal), *A vášeň vítězí* (And the Passion Triumphs), and *Učitel orientálních jazyků* (The Oriental Languages' Teacher). In connection with these films, the article analyzes the principles of the acting techniques, explores the questions of cinematic staging and, above all, explains their functions in particular film works, which are compared one to another and put in a broader historical context.

key words: film acting, (inter)national history of film style, Czech silent cinema, poetics of cinema, film analysis

klíčová slova: filmové herectví, (mezi)národní dějiny filmového stylu, česká němá kinematografie, poetika filmu, rozbor filmu



Šárka Gmitterková

„Zamilovaný netykavka, nezkažený bohatstvím“

Oldřich Nový jako filmový herec v letech 1936–1945

Oldřicha Nového dnes známe spíš jako filmového než divadelního herce. Takové situaci nahrává prostý fakt. Zatímco prvorepublikové a protektorátní snímky nadále přetrvávají v domácí kolektivní paměti, živené pravidelnými reprízami těchto titulů, stejně jako další kulturní produkci upomínající na „zlatý věk Barrandova“,¹⁾ divadelní působení známého milovníka se připomíná s o poznání menší silou. Tuto linii hercovy kariéry aktuálně připomíná například kompilace písní Nového divadla,²⁾ samozřejmě také biografická literatura³⁾ či linie věnovaná Novému v televizním seriálu BOHÉMA z prostředí filmařů první republiky a protektorátu. Snímky s Novým nám dnes mohou jako jediné, na rozdíl od nedochovaných autentických podob divadelních představení, pomoci rekonstruovat specifický herecký projev této významné star. Zůstávají připravené k objevování dalšími generacemi diváků, jimž budou zprostředkovávat nostalgii opředený obraz předního českého milovníka.

Než se ponoříme do konkrétních titulů a přikročíme k jednotlivým charakteristikám, je třeba představit širší kontext Nového kariéry a uvést, alespoň ve zkratce, hlavní rysy jeho hvězdné osobnosti.⁴⁾ V případě Oldřicha Nového nemůže být pochyb o tom, že máme

1) Například výstava „Oldřich Nový — mezi divadlem a filmem“, uspořádaná Muzeem hlavního města Prahy na jaře roku 2017, nebo putovní expozice „Hvězdy stříbrného plátna“ s plakáty, kostýmy nebo sestřihem z filmů se známými hereckými jmény, která brázdí různá krajská a okresní města republiky od roku 2015.

2) Oldřich Nový, *Nové divadlo Oldřicha Nového. Zvukové záznamy z let 1935–1946*. Zvukový záznam na CD. Praha: Radioservis 2008.

3) Dosud vyšlo celkem šest biografií věnovaných osobnosti Oldřicha Nového. Nejstarší vyšla roku 1969, zbytek až po roce 1989: Antonín Langr – Marie Paříková, *Oldřich Nový*. Praha: Orbis 1969; Blanka Kovaříková, *Největší tajemství Oldřicha Nového*. Bondy: Praha 2013; Ondřej Suchý, *Zavřete oči, přichází... Leccos kolem Oldřicha Nového*. Praha: Melantrich 1993; Ladislav Tunys, *Šarm & šepety Oldřicha Nového*. Praha: Interpress 1992; Ladislav Tunys, *Poslední láska Oldřicha Nového*. Praha: X-Gem 2001; Ladislav Tunys, *Oldřich Nový*. Praha: XYZ 2011.

4) Pro zvolené téma se rovněž dobře hodí terminologie Otakara Zicha, pracující s konceptem herecké a dramatické postavy. Nicméně jsem se nakonec přiklonila k paradigmatu metodologie výzkumu hvězd a hvězdných systémů (star studies), které hvězdnou osobnost pojímají jako intertext složený z různých zdrojů (filmy, kritiky a komentáře, propagace a publicita).

Otakar Zich, *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama 1996, s. 89–131.

co do činění s hvězdou. Takto herce ve 30. a první polovině 40. let označovala dobová periodika, která jeho snímky charakterizovala jako star filmy;⁵⁾ systémové uspořádání prvo-republikové kultury, propojující divadelní produkci s kinematografií a nahrávacím průmyslem, navíc vytváření hvězdných osobností podporovalo. Nového jako populárního herce a performeru si necenil pouze filmový průmysl, který jej od druhé poloviny 30. let obsazoval do hlavní role alespoň jednoho snímku ročně, ale také nahrávací společnost Ultraphon. Do této spolupráce Nový vstupoval nejen jako známá tvář ze stříbrného plátana, ale také jako majitel, ředitel, režisér, dramaturg a hlavní star Nového divadla. S převzetím této scény do vlastní správy zkraye roku 1936 se Oldřich Nový vyprofiloval jako inscenátor a propagátor komorní hudební veselohry, která nad oslnivé operetní a revuální výstupy stavěla propracovanou zápletku. Veškerá pěvecká čísla v tomto repertoáru přirozeně vyplývala z děje, a to podle Oldřicha Kautského „[...] jen tam, kde slova nestačí k vyjádření citových stavů“⁶⁾

Praxi inscenování výpravných klasických operet i jejich modernějších revuálních odnoží si Oldřich Nový vyzkoušel během prvních necelých dvou desítek let své kariéry. Od roku 1917 si prošel zpěvními síněmi, menšími pražskými (žičkovská Deklarace) či oblastními divadly (Ostrava), až zkraye 20. let našel trvalejší angažmá v Národním divadle v Brně. V moravské metropoli začínal jako statista, později se vypracoval na čelního zpěvoherce brněnské scény a ceněného operetního režiséra. Zkušenosti s oblíbeným žánrem, stejně jako četné výjezdy do zahraničí, kde se seznamoval s repertoárem a inscenačními zvyklostmi oblíbených městských divadel, Nového naučily několika klíčovými věcmi. Svůj herecký výraz modeloval mimo operetní šarže mladokomiků, starokomiků a prvních milovníků, kteří patřili ke standardní výbavě tohoto typu představení. Oldřich Nový nerezignoval na hudbu jako integrální součást výsledného jevištního tvaru, ale tíhnul spíše ke svébytné formě divadelního chansonu, který ztvárněným postavám dodával znatelný nádech melancholie či ironické nadsázky. Cesty po evropských metropolích jej rovněž přesvědčily, že k velkoměstu patří scéna zasvěcená hudební komedii — prostorem nevelká, ale konkurující oslnivé a velkolepé podívané operetních divadel čistým, harmonickým jevištním útvarem, v němž herci bezpečně znají své role a nespolehají se na rušivá extempore.

Po šestnácti letech v brněnském angažmá se v návaznosti na přesun do Prahy začal Oldřich Nový pravidelně objevovat také ve filmu. Již v sérii epizodních nebo vedlejších rolí zaujal herec svým osobitým projevem filmovou kritiku, která si jeho — zprvu drobných — rolí pravidelně všimla a vysoko hodnotila jeho „[...] výrazný, kultivovaný projev“⁷⁾ „[...] skutečný talent“⁸⁾ a „[...] vyspělou dikcí“⁹⁾ Podobná slova chvály přicházela také od

- 5) Například v recenzi „Přítelkyně pana ministra“ uvádí *Český filmový zpravodaj*, že dvojice Nový – Mandlová funguje již od KRISTIANA a i v tomto případě táhne celý film. Naopak jiné filmy kritika vnímala jako vybočující z Nového obvyklého typu světáckého elegána. Právě tyto drobné posuny představovaly hlavní lákadlo veseloher jako ROZTOMILÝ ČLOVĚK nebo VALENTIN DOBROTIVÝ.
Anon., Přítelkyně pana ministra. *Český filmový zpravodaj* 20, 1940, č. 8 (6. 4.), s. 5.
Anon., Proč máme rádi „soudničky“. *Filmový kurýr* 15, 1941, č. 13 (28. 3.), s. 2.
el, Valentin Dobrotivý v zrcadle tisku. *Filmový kurýr* 16, 1942, č. 38 (18. 9.), s. 4.
- 6) Oldřich Kautský, Pražská divadelní zvláštnost. Divadelní oddělení Archivu NM, fond O. Nový. Inv. č. 34, k. 7, Ročenka Nového divadla 1937, s. 16.
- 7) H. [Jiří Havelka], Rozkošný příběh. *Filmový kurýr* 11, 1937, č. 6 (5. 2.), s. 3.
- 8) H. [Jiří Havelka], Advokátka Věra. *Filmový kurýr* 11, 1937, č. 19 (7. 5.), s. 2.
- 9) Dr. B. R. [Bedřich Rádl], Na tý louce zelený. *Kinorevue* 2, 1936, č. 52, s. 516.

divadelních recenzentů, kteří ve svých referátech psali o „[...] vkusném dialogu a žertu, který nikdy neopustí půdu salonu“¹⁰⁾ oceňovali „[...] ladnost a čistotu představení“¹¹⁾ a přirovnávali malou scénu ve Stýblově pasáži k „[...] oase západního espritu v pražském pele-mele revuálně operetních stylů“.¹²⁾ Filmová kritika zpočátku svá pozitivní stanoviska vůči Novému zaštiťovala divadlem, neboť právě hercův distingovaný projev, spojený s vlastní scénou a žánrem komorní hudební veselohry, do filmů vnášel požadovanou vyšší společenskou úroveň a potřebnou míru vkusu.¹³⁾ Po premiéře KRISTIANA však tyto rétorické odbočky k divadlu ustaly, neboť herec dorostl v hvězdu schopnou utáhnout vlastní star film.

V následujících odstavcích nejprve nastíním širší obrysy hvězdné osobnosti Oldřicha Nového. Britská historička a teoretička Ginette Vincendeau definuje hvězdnou osobnost jako amalgám, který sestává z obrazu na plátně v kombinaci se soukromou identitou.¹⁴⁾ Vincendeau nemá na mysli ani tak skutečnou identitu slavných herců, jako rekonstrukci významů, jež si veřejnost se známými jmény spojuje. Německý historik Joseph Garncarz pak soukromý aspekt zcela vypouští a tvrdí, že evropskou hvězdnou slávu v klasickém období strukturuje spíše akcent na tvůrčí a performativní schopnosti jednotlivců a jejich herecký talent.¹⁵⁾ Tradičně silná provázanost kinematografie a divadla představuje další z klíčových rysů domácí hvězdné slávy a právě plynulý pohyb mezi různými uměleckými a mediálními odvětvími se promítl do konzistentní a trvanlivé hvězdné osobnosti Oldřicha Nového.

Po tomto kontextuálním úvodu se zaměřím na jednotlivé aspekty Nového hereckého projevu. Hlas představoval jeden z nejdůležitějších hereckých prostředků známého milovníka, jak vyplývá z jeho působení v nahrávacím průmyslu, tak z recenzí, které pravidelně oceňovaly „jistotu konverzace“.¹⁶⁾ Verbální složce filmů s Novým tedy vyhradím další část. Vzápětí se zaměřím na nonverbální herecké prostředky, kde identifikuji tři hlavní znaky Nového performativního přístupu, jmenovitě párovou souhru, kontrolu výrazu a adresnost gesta. Všechny uvedené rysy vyplývají z cílené a dlouhodobé orientace Oldřicha Nového na veseloherní žánr a na takové zápletky, které vedou k vytvoření romantického páru. Právě tato kombinace vyžadovala zvýšenou pozornost věnovanou herecké partnerce jako objektu milostného zájmu Nového hrdinů — jejím směrem milovník gestikuloval, hleděl a reagoval. Na nonverbální rovině pak komický efekt vyplýval z narušení dojmu pečlivě udržovaného dekora. Do příběhů herec vstupoval v rolích právníků, lékařů či notářů, které z šedivé rutiny jejich životů vytrhlo až setkání s výjimečnou ženou. Budoucí

10) Divadelní oddělení Archivu NM, fond O. Nový. Inv. č. 34, k. 7, program k představení *Další, prosím...*

11) Divadelní oddělení Archivu NM, fond O. Nový. Inv. č. 34, k. 7, program k představení *Moje sestra a já*.

12) Několik slov o Novém divadle. Divadelní oddělení Archivu NM, fond O. Nový. Inv. č. 34, k. 7, Ročenka Nového divadla 1937, s. 10.

13) „Oldřich Nový přenáší s jeviště i do filmu vyspělou úroveň své dikce a svého jevištního chování.“

H. [Jiří Havelka], Rozkošný příběh. *Filmový kurýr* 11, 1937, č. 6 (5. 2.), s. 3.

„Nad obvyklou úroveň vymyká se výkon Oldřicha Nového, který dovede s velikým zdarem přenést i do filmu typ, který vytvořil s velikým vtipem a velikým duchem na jevišti.“

red., Podej štěstí ruku (Rozkošný příběh). *Kinorevue* 3, 1937, č. 23 (24. 2.), s. 324.

14) Ginette Vincendeau, *Stars and Stardom in French Cinema*. London: Continuum 2000, s. viii.

15) Joseph Garncarz, Hvězdný systém ve výmarské kinematografii. *Iluminace* 24, 2012, č. 1, s. 31–44.

16) om [Ondřej Martinec], Nové filmy. Valentin Dobrotivý. *Filmový kurýr* 16, 1942, č. 32 (7. 8.), s. 2.

partnerky v procesu námluv těmto citově strádajícím mužům nezřídka obrátily život na ruby. Ti tak museli reagovat na překotný vývoj událostí, v jejichž důsledku nenávratně ztratili svou výchozí auru dokonalých gentlemanů. Analýza hereckého projevu Oldřicha Nového nám umožní lépe porozumět tvůrčímu přínosu prvorepublikových stars uvnitř konkrétních filmů a naznačí, jak stěžejní roli hrálo simultánní působení herců v rámci několika kulturních průmyslů.

„Přece musím znát svého bratra!“ Dvoji herecká poloha

Všech 20 dokončených filmů,¹⁷⁾ v nichž se Oldřich Nový objevil do konce protektorátního období, spadá do kategorie veselohry. Jednotlivé tituly specifikují další přívlasky — jde o komedie společenské, crazy, detektivní nebo hudební. Věrnost jedinému, veselohernímu žánru znamenala důležitý faktor při udržování konzistentní hvězdné osobnosti. Oldřich Nový se už od začátku své kariéry orientoval na zpěvoherní a později také komorní repertoár. Naopak v psychologických nebo melodramatických rolích nebyl k vidění ani ve filmu, ani na jevišti. Strýc Miloš Nový, sólista Národního divadla, domluvil svému synovci v jeho uměleckých začátcích lekce u předního herce Karla Želenského. Oldřich Nový si z tohoto školení odnesl důraz položený na správnou dikci, naopak inklinaci k hrdinskému patosu na radu svého strýce opustil.¹⁸⁾ Nový si byl tedy již záhy vědom limitů svých vlastních hereckých výrazových prostředků; zatímco konverzační hry, písňová čísla a romantické tóny postupně cizeloval až k diváky i kritikou ceněné podobě, vážným žánrům se vyhýbal. Role ve smyslu tvůrčích výzev jej nelákaly a zaměřoval se naopak spíše na jemné variování vytvořeného typu. Podobné preference si Nový mohl dovolit díky četným pozicím, které v dobovém zábavním průmyslu zastával — působil také jako divadelní herec, ředitel a dramaturg vlastní scény, režíroval divadelní představení nejen ve vlastním podniku, ale i na konkurenčních scénách, zkusil si filmovou režii¹⁹⁾ a v neposlední řadě byl rovněž oblíbeným pěvcem. Pokud by se jednalo o čistě hereckou osobnost, závislou na nabídkách ostatních, pak by vybraná profilace byla mnohem hůř udržitelná.

Při pohledu na všechny herecké úlohy zjistíme, že se jednotlivé party vzpírají individualizaci a nevstupují jako série precizně vybroušených, jedinečných rolí, v nichž by se herec jako osobnost ztrácel. Taková charakteristika hvězdné osobnosti může vyznít negativně, protože netvoří individuální role coby jedinečné herecké kreace, ale spíše jako sériové produkty. Na druhou stranu jde o základní princip fungování hvězdných osobností v klasické éře. I když Oldřich Nový dovedl svůj herecký výraz tvarovat v návaznosti na zvolené

17) Ve skutečnosti natočil Oldřich Nový do roku 1945 22 filmů. Jak němý film Přemysla Pražského NEZNÁMÁ KRÁSKA z roku 1922, tak zvukovou komedii Vladimíra Majera ROZPUSTILÁ NOC z první poloviny 30. let jsem se rozhodla do této analýzy nezahrnovat, protože vědomě a konzistentně rozvíjenou filmovou linii kariéry Oldřicha Nového můžeme datovat teprve od roku 1936.

18) Jana Včeláková – Jitka Tvrzník, Pro divadlo Pan Floridor. Ze vzpomínek zasloužilého umělce Oldřicha Nového 3. *Kino* 32, 1977, č. 3 (8. 2.), s. 15.

19) Konkrétně šlo o detektivní komedii ČTRNÁCTÝ U STOLU, kterou v roce 1943 režíroval se stříhačem Antonínem Zelenkou.

subžánrové kategorie i s ohledem na režiséry svých filmů, jeho typ zůstával jasně rozeznatelný a zafixovaný ve stanovených veseloherních mantinelech. Intertextuální přesahy a vazby, vytvářející povědomí o jedinečné hvězdné osobnosti, převyšovaly hodnotu jednotlivých rolí jako samostatných tvůrčích a hereckých úkolů.

Herecký typ Oldřicha Nového v sobě koncentroval dvě polohy — jednu představoval hrdina z vyšších společenských vrstev, povoláním lékař (doktor Přelouč ve *FALEŠNÉ KOČIČCE*), podnikatel (Jan Hrubý, spolumajitel rodinné firmy Hrubý a syn v *PŘÍTELKYNI PANA MINISTRA*) nebo umělec (spisovatel Jan Herold ve snímku *ŽIVOT JE KRÁSNOU*, na divadle pak lord Douglas Blanford ve hře *Jeho tři vdovy*). Kromě společenského statusu tyto muže určovala také jejich touha po dobrodružství a ambice narušit ustálenou rutinu. Takto vynalézavě a dynamicky se projevoval třeba pařížský krejčí Adolf Hortigan ve hře *Krejčí na zámku*, který se před vymahači dluhů ukrýl na zámek k anglickému vévodovi, kde okouzloval početnou dámskou společnost. Na filmovém plátně tyto milostné eskapády rozvíjel například advokát Jan Hudec ve veselohře *TŘETÍ ZVONĚNÍ* nebo Jan Herold ve snímku *ŽIVOT JE KRÁSNOU*, spisovatel dobývající svou vyvolenou sérií různých převleků. Druhou variantou Nového postav byli obyčejní, průměrní a nijak pozoruhodní muži, které do víru událostí musel vtáhnout nějaký výrazný impulz místo toho, aby dění rozproudili vlastní aktivitou. Tento rys spojuje Valentina Plavce (*VALENTIN DOBROTIVÝ*) s ostýchavým notářem Janem Karasem z *DÍVKY V MODRÉM*, s úředníkem ze hry *DALŠÍ, PROSÍM...* nebo s hercem Janem Hodanem z veselohry *PRO TEBE VŠECHNO*, z nějž se po svatbě stává prodavač v obchodě s rukavičkami.

Obě polohy se ideálně snoubily v dvojrolích, v nichž Nový ztvárnil dvě různé a extrémně rozdílné postavy, případně hrdinu a jeho alter-ego. Dvě tváře ukázal ve svém zřejmě nejznámějším snímku, společenské komedii *KRISTIAN* v režii Martina Friče. „Přece musím znát svého bratra,“ říká nenápadný úředníček Alois, čímž naráží na svého vysněného, mnohem elegantnějšího sourozence Kristiana. O rok dříve se Nový objevil ve svém divadle v podobně laděné úloze v operetě *Mam'zelle Nitouche*, tentokrát jako klášterní varhaník Celestin, který po nocích vystupuje coby operetní skladatel Floridor. Rozehrávání různých identit nikoliv jen v rámci úzkého chápání ztělesnění dvou rozdílných postav bylo hereckému naturelu Nového vždy blízké. V jeho filmografii tak najdeme úlohy rozličných mystifikátorů (Viktor Bláha v *ROZTOMILÉM ČLOVĚKU* nebo Jan Herold ve snímku *ŽIVOT JE KRÁSNOU*), podvodníků (Gustav Horowitz v operetě *NA TÝ LOUCE ZELENÝ* či hrabě Moretti v *ULIČNÍCI*) anebo mužů předstírajících cokoliv pro blaho své vyvolené (skladatel a napravený opilec Pavel Bertl z filmu *DŮVOD K ROZVODU*, Michal Nor v komedii *EVA TROPÍ HLOUPOSTI* nebo Arnošt Benda v *BARONU PRÁŠILOVI*).

Divadelní role Oldřicha Nového však obsahovaly také znaky, které se do filmové podoby nepřeklopily. Zatímco na plátně se Nového hrdinové profilovali jako současní, veskrze moderní muži, inscenace komorní veseloherní scény se příležitostně obracely také do minulosti. Například *Král s deštníkem* se odehrával na francouzském dvoře v polovině 19. století, což hru předurčilo k výrazné kostýmní stylizaci. Filmové příběhy rovněž nepripouštěly otevřené nebo melancholické konce, například finále *KRISTIANA* zprvu vrcholilo rozloučením Zuzany s hlavním hrdinou.²⁰⁾ Takové vyústění však působilo pesimisticky,

20) Kateřina Boušová – Čestmír Vašák – Bedřich Zelenka, *Kristian*. Praha: XYZ 2005, s. 137.

proto se ještě narychlo dotáčet závěr, v němž se Alois s Mařenkou usmíří během společně stráveného večera v Orient Baru. Představení v Novém divadle však ne vždy uzavíral pohled na šťastný pár — jako v případě *Další, prosím...*, kde se energická hlavní hrdinka rozhodne před manželem i milencem upřednostnit jiného muže, anebo v závěru *Karoliny*, kdy panovnice po noci strávené s šarmantním číšníkem odjíždí zpět do vlasti. Že hrdinky inscenací Nového divadla byly mnohem dynamičtější a emancipovanější než filmové partnerky Nového hrdinů, podtrhuje také skutečnost, že na jevišti si vztahem či dokonce sňatkem finančně i společensky polepšili spíš muži. Například komedie Ralpa Benatzkého *Moje sestra a já* působí jako variace na FALEŠNOU KOČIČKU, neboť vypráví o nesmělém knihovníkovi Fleuriotovi, jehož si vyhlédne a nakonec získá bohatá šlechtična, která se ve snaze upoutat jeho pozornost vydává za prodavačku obuvi. Stejně tak *Karolina* pojednává o romanci mezi královnou a číšníkem a *Jedenáctý v řadě* splétá osudy chudého Štěpána Krapky a bohaté Margarity Tolnayové. Zatímco ve filmu Oldřich Nový ztělesňoval bohaté továrníky, beroucí si podnikové sekretářky (PŘÍTELKYNĚ PANA MINISTRA), zchudlé majitelky zastrčených hotýlků (HOTEL MODRÁ HVĚZDA) nebo studentky staročeštiny v převleku za středověkou komtesu (DÍVKA V MODRÉM), zápletky veseloher uváděných na jevišti toto schéma přetáčely.²¹⁾

„Že mám mluvit slušně?“

Hlas a řečové charakteristiky

V případě hlasového projevu Oldřicha Nového máme co do činění s výrazně stylizovaným projevem. Stejně jako si byl herec a pěvec dobře vědom svých limitovaných hereckých prostředků, přistupoval podobně také ke svým řečovým charakteristikám a hlasovým dispozicím — s vlastními nedostatky a silnými stránkami do jisté míry poučeně pracoval. Nového důraz na pečlivě nazkoušená představení, kdy právě bezpečná znalost replik zaručí hře potřebnou lehkost, se snoubil s jeho důkladně promyšlenou jevištní a scénickou mluvou. Pro Nového byla typická přesná dikce, kdy ve výslovnosti důsledně rozlišoval jednotlivé samohlásky a souhlásky (jako znělé h v pozdravu „na shledanou“ nebo pravidelné dotahování koncových hlásek). Ačkoliv například Miloš Forman vzpomínal, že ještě jako mladík obdivoval Nového výrazně nazální hlasový projev,²²⁾ je to spíš precizní výslovnost a její dramatická modifikace, která představuje jednu z klíčových vlastností hercova hlasového projevu.

21) V podstatě jen dva filmy ukazovaly hrdinu ztvárněného Oldřichem Novým ve společensky i finančně inferiorním postavení k partnerkám. DŮVOD K ROZVODU z roku 1937 vyprávěl o hudebním skladateli Pavlu Bertlovi, který propadá hazardu a alkoholu. Jeho bohatá žena mu eskapády mlčky toleruje, ale Bertl se obětavě rozhodne ji z nešťastného, nákladného svazku vytáhnout. Snaží se Helenu přimět k rozvodu předstíranou aférou s Annou Plavcovou, nicméně vzájemný cit je natolik silný, že přetrvá a rozhazovačného Pavla napraví. V BARONU PRÁŠILOVI z roku 1940 se pak úředník Arnošt Benda ožení s baronovou dcerou Karlou.

22) Miloše Formana cituje v Nového biografii Ladislav Tunys:

„Miloš Forman vyprávěl, jak si pana Nového, idola mladých lidí, kteří podle něho říkali dívkám milostivá paní oním nosovým tónem...“

Ladislav Tunys, *Oldřich Nový*. Praha: XYZ 2011, s. 242.

Dojem francouzsky zabarvené mluvy, na niž Forman také vzpomíná, evokovalo více-ro okolností.²³⁾ Už v době vedení brněnské zpěvohry Nový pravidelně zajížděl do Paříže, aby se seznamoval s nejnovějším repertoárem a inscenačními zvyklostmi.²⁴⁾ Oblíbil si Maurice Chevaliera, jehož píseň „Valentina“ minimálně dvakrát nazpíval česky, do galského milovníka se sám na přelomu 20. a 30. let stylizoval s pomocí slaměného kloboučku a v Praze také uvedl hru *Kavárnička*, napsanou podle amerického filmu s Chevalierem PLAYBOY OF PARIS. Výpravu pro představení v Novém divadle obstarával Nového osobní přítel Jaroslav Veris, který vzhledem ke svým studiím ve francouzské metropoli výborně zvládal zachycení podoby tamních malebných zákoutí, kaváren a romantických příbytků.²⁵⁾ Nového nejslavnější dvojrolí, k níž se na rozdíl od filmového Kristiana/Aloise v průběhu své následné kariéry ještě vrátil, byl varhaník Celestin/komponista Floridor ve francouzské operetě *Mam'zelle Nitouche*. Ačkoliv Nový na své scéně uváděl díla rakouských či domácích autorů, francouzský vliv přetrvával ve výpravě, inscenačním pojetí i vlastní stylizaci hlavní star. Nosové zabarvení verbálního projevu, o němž hovořil Forman, vyvěralo jak z pouhé přítomnosti řady francouzských výrazů, tak z osobního hlasového témbu.²⁶⁾ Ten přibarvoval promluvy zejména ve scénách emocionálního vyznání či svádění, neboť tyto repliky herec pronášel pomaleji a měl tedy dostatek času na jejich stylizované podání.

V polovině 30. let stále neexistovala závazná pravidla vzorové české výslovnosti. Herci předních scén tak ve snaze o správnou dikci vycházeli z pravopisu a jemu přizpůsobovali výslovnost.²⁷⁾ V oblasti zábavně-hudebního divadla panoval opačný extrém, neboť operetní herci a zpěváci často sklouzávali k různým periferním nebo regionálním nářečím, vzhledem k námětům domácích zpěvoherních novinek. Oldřich Kautský proto ve svém textu pro ročenku Nového divadla v roce 1937 vyzdvihuje jako klíčový rys této scény čistou mluvu, již nehyzdila ani deklamativní teatralita, ani pseudolidový žargon.²⁸⁾ Nového standardní přednes sloužil jako příklad čisté mluvy, nezatížené ani zlozvyky na rovině výslovnosti, ani vlivy různých krajových nářečí — v repertoáru Nového divadla taková stylizace nebyla zapotřebí.

Jakékoliv odchylky od standardního přednesu automaticky získávaly punc výrazného stylizačního prostředku. Pokud fikční postavy svírá tváří v tvář nadřízeným, rodině nebo milovaným protějškům strach a nervozita, Nový výrazně zrychlí tempo předepsaných promluv. Například v KRISTIANOVÍ odděluje úředníčka Aloise a jeho světácké alter-ego pomocí intonace a tempa verbálního projevu. Zatímco Kristian hovoří vzorově, srozumitelně a výrazně protahuje samohlásky, pak Aloise herec vybavil spíš drmolivou staccato-

23) Ve svých prvních rolích Nový často ztělesňoval postavy s exoticky znějícími jmény — jako Gustav Horowitz v NA TÝ LOUCE ZELENÝ nebo hrabě Moretti v ULIČNÍCI.

24) L. Tunys, c. d., s. 80.

25) B. Kovaříková, c. d., s. 98–100.

26) Individuální hlasový témbur nebo také barva hlasu patří mezi nejstabilnější individuální charakteristiky člověka. Fyziologicky je v tomto ohledu určující konkrétní stavba orgánů dechových cest a kostra obličejové části hlavy, bohatost hlasu a rezonanční zesílení jde nicméně tréninkem rozvíjet a cizelovat. Zdena Palková, *Fonetika a fonologie češtiny*. Praha: Karolinum 1994, s. 58.

27) Antonín Frinta, Výuka výslovnosti na dramatickém oddělení naší konservatoře. In: Vlastimil Blažek (ed.), *Sborník na paměť 125 let konservatoře hudby v Praze*. Praha: Vyšehrad 1936, s. 149.

28) Oldřich Kautský, Pražská divadelní zvláštnost. Divadelní oddělení Archivu NM, fond O. Nový. Inv. č. 34, k. 7, Ročenka Nového divadla 1937, s. 18.

vou mluvou. V takovém případě došlo k narušení jinak bezchybné výslovnosti, kdy Nový zvyšuje spád promluvy buď vynecháním souhlásky mezi samohláskami (z „pane“ se tak stává „pae“), anebo častěji zkrácením koncovky (kdy namísto „každého“ vysloví „kaž-deho“).

Nového mluvený projev rovněž vynikal svým hudebním zbarvením, proto herci vyhovovala chansonová poloha spíš než operetní manýra. Jeho zpěvní čísla v komorních hudebních veselohrách Nového divadla nikdy nevyžadovala technicky školený hlas s širokým rozpětím,²⁹⁾ ale spíš práci s tempem, atmosférou a hereckým podáním. Od operety, v níž se děj a text podřizovaly efektu podívané, se Nového projev v repertoáru vlastního divadla rovněž lišil v akcentu na význam řečeného. V takovém případě intonace nevzdvihuje líbivou melodičnost verbálního projevu, ale nadále upřednostňuje smysl proneseného sdělení. Nový dovedně přidával na důrazu a hlasitosti tam, kde si to žádal význam věty, a nikoliv její libozvučnost. Že se jednalo o vědomou a systematickou práci s hlasem, potvrzuje například poválečná PYTLÁKOVA SCHOVANKA, v níž Nový parodicky nadsazuje své řečové charakteristiky — například protahování samohlásek se ozývá v záměrně přehnané výslovnosti ženského jména Elén nebo formou extrémně zdůrazněného výrazového oblouku. V takovém případě herec z nízko posazeného začátku věty stoupá k intonačně vyššímu prostředku, aby v závěru sentence opět dramaticky poklesl. Tohoto nástroje herec využíval zejména v situacích, jimž fikční postavy přikládaly větší emocionální důraz, pokud na někoho naléhaly, nebo v případě, že jim na odpovědi velmi záleželo.

Filmy s Oldřichem Novým se vždy vyznačovaly výrazným lingvistickým aspektem. Zpočátku šlo o různé cizojazyčné přízvuky, jejichž prostřednictvím postavy maskovaly svou skutečnou identitu. Neschopnost se srozumitelně vyjádřit anebo se vůbec dorozumět avizovala neautentickou a negativní figuru (italský hrabě Moretti z ULIČNICE je v reálu podvodník Josef Hřebík, kosmopolitní gigolo Gustav Horowitz v NA TÝ LOUCE ZELENÝ zdobí své promluvy anglickými a francouzskými slůvky). Později sloužila jako zdroj komiky (anglický hrabě Johnny Camel s omezenou slovní zásobou ve filmu EVA TROPÍ HLOUPOSTI). V souladu s Nového typem ženám podléhajícího milovníka se často vyskytovaly zdobněly ženských jmen, jimiž častoval své partnerky (Julinka v PŘÍTELKYNI PANA MINISTRA, Miluška ve FALEŠNÉ KOČIČCE nebo Kudlinka v BARONU PRÁŠILOVI). Zápletky některých veseloher dále přímo tematizují nemožnost rovnoprávného dialogu s vyvolenou. Například FALEŠNÁ KOČIČKA, de facto variace na *Pygmalion* G. B. Shawa, vypráví o doktoru Přeloučovi, starém mláďenci, který touží najít ženu (doslova „ženského primitivečka“), již by si mohl upravit k obrazu svému. Ačkoliv prostá Miluška z periferie (ve skutečnosti dcera bohatého továrníka Míla Janotová) převýchově nijak nevzdoruje, do své mluvy vkládá žargon, jemuž zamilovaný Přelouč zprvu nerozumí, postupně jej ale začne také nevědomky používat. „Že mám mluvit slušně?“ nevěřicně se táže volajícího během telefonického hovoru. Podobně DÍVKA v MODRÉM staví na komickém nedorozumění mezi doktorem Karasem a Blankou z Blankenbergu (v reálu studentkou Vlastou), která ze středo-

29) Například Miroslav Šulc upozorňuje na skutečnost, že pěvecké schopnosti některých herců Nového divadla nedostačovaly nárokům skladatelů a po vzoru hlavní star sklouzávaly do parlanda; v repertoáru hudebních veseloher však takový nedostatek nebyl vyloženě na závadu.

Miroslav Šulc, *Česká operetní kronika. Vyprávění a fakta*. Praha: Divadelní ústav 2002, s. 336–337.



Obr. 1



Obr. 2

věkého obrazu sestoupila do moderní současnosti. I tady musí ústřední pár doslova najít společnou řeč, aby mohl vytvořit harmonický svazek.

**„Představte si, že bych se na Vás roztouženě díval.“
Párová souhra, kontrolovaný výraz a adresnost gest**

Od roku 1936 do roku 1945 se Oldřich Nový objevoval hlavně ve veselohrách s romantickou tematikou. Tyto komedie nestrukturuje ani tak jeden solitérní herecký výkon, mnohem zásadnější jsou pro ně dvojice. Typ, který Nový ztělesňoval, nespádal ženy za účelem pouhého povyražení či s vidinou vlastního obohacení, ale v milostných šarádách svým protějškům ochotně podléhal — proto jako jeho nejsilnější polohu kritika vnímala právě „[...] zamilovaného netykavku“³⁰⁾ „[...] nezkaženého bohatstvím, přímého v úmyslech“.³¹⁾ Jednání postav ztvárněných Oldřichem Novým téměř vždy motivuje touha najít nebo alespoň udržet si svou vyvolenou, kvůli níž podstupují četné eskapády, konfrontace, záměny identity nebo dokonce rozvod — například ve veselohře režiséra Miroslava Cikána *PAKLÍČ*. Adaptace románu Eduarda Fikera vypráví o manželském páru Gabrielu a Lole Andělových, jejichž vzájemné pouto udržuje i naleptává společné konstruování napínavých příběhů. Když musí rozhádaní manželé čelit skutečnému nebezpečí, rozpory vedoucí k rozvodu zmizí a film končí jednak dopadením lupičů, ale hlavně usmířením obou partnerů.

V námětech všech filmových veseloher s Oldřichem Novým zároveň nápadně schází jakákoliv sexuální dráždivost nebo romance v jejím tělesném rozměru, scény svádění se téměř vždy odehrávají na verbální rovině. Milovník typu Oldřicha Nového ženy spíš umluví, než aby svévolně narušoval jejich osobní prostor. Svých partnerek se tak Oldřich Nový dotýká hlavně při tanci spojeném s pěveckými čísly (jako například v *ADVOKÁTCE VĚŘE* nebo při „Jen pro ten dnešní den“ z *KRISTIANA*) a jinak zachovává obdivnou distanci. Stylizaci Nového jako citlivého, ženám oddaného milovníka podtrhuje pozice partne-

30) Anon., Přítelkyně pana ministra. *Český filmový zpravodaj* 20, 1940, č. 8 (6. 4.), s. 5.

31) Anon., Hotel Modrá Hvězda. *Filmové listy* 13, 1941, č. 36 (5. 9.), s. 3.



Obr. 3



Obr. 4

rů ve filmových záběrech. Ještě jako sňatkový podvodník Gustav Horowitz v *NA TÝ LOUCE ZELENÝ* na partnerku Alenu Skalickou (Helena Bušová) (**obr. 1**) blazeovaně shlíží svrchu, avšak v dalších snímcích už k ženám obdivně vzhlíží — jako doktor Přelouč na svoji Milušku v závěru *FALEŠNÉ KOČIČKY* či notář Karas na obraz dívky v modrém (**obr. 2**). Žádná z dobývaných žen, včetně spisovatelem Heroldem popichované malířky Jarmily Bendové ve snímku *ŽIVOT JE KRÁSNÝ*, si tak nemusela roztoužené pohledy pouze představovat.

Těto cudnosti nahrávají také náměty většiny snímků s Oldřichem Novým, neboť v nich (s výjimkou jediného, komicky laděného rozvodu) chybí obvyklé pikantní zápletky provázející adaptace červené knihovny. Neobjevují se tu žádné nemanželské děti, nevěry, tragická úmrtí nebo osudově zkomplikovaná setkání. Rozdíl mezi lehkou konverzační (či crazy, společenskou nebo detektivní) komedií a emocionálně vyhocenými dramaty je patrný také na úrovni formálně-stylové. Zatímco konvencím zfilmované červené knihovny odpovídal finální záběr na dvojici pohrouženou v polibku,³²⁾ snímky s Oldřichem Novým se pravidelně uzavírají pohledem na pár v harmonickém objetí. Spíš než výbuch dlouho potlačovaných vášní tento výjev asociuje bezpečí, stabilitu a sladce romantickou souhru pozvolna utvářené dvojice. Takového finále jsme svědky v *DÍVCE V MODRÉM*, kde notář Karas s Blankou tisknou tvář na tvář, podobně *KRISTIANA* uzavírají manželé Novákoví odcházející společně z Orient Baru (**obr. 3**). *ROZTOMILÝ ČLOVĚK* končí pohledem na dvojici šprýmařů tvořenou Viktorem Bláhou (Nový) a Poldou Krušínovou (Gollová) ve svatebním v prázdném kostele. Tímto způsobem se uzavírají obě vyprávěcí linie — jak romantická, vedoucí k vytvoření páru, tak veseloherní, vyplývající z charakterizace obou protagonistů jako v prvé řadě bláznivých mystifikátorů.

Druhý, setrvale uplatňovaný rys Nového herectví spočíval ve vytváření dojmu důsledné kontroly nad vlastním výrazem, postojem i pohyby; komický efekt pak plynul z rozrušení této precizně ovládané fasády. Zatímco vystupování hodné „dobře oblečeného gentlemana“³³⁾ odpovídalo hvězdné osobnosti Oldřicha Nového, následné zborcení vycizelovaného zevnějšku stojí spíš na jeho hereckých schopnostech. Ačkoliv tato star velmi

32) Dagmar Mocná, „Červená knihovna“ v českém filmu 30. let. *Illuminace* 7, 1995, č. 2, s. 89.

33) Eduard Bass, Opereta pro kulturní lidi. *Lidové noviny* 44, 1936, č. 597 (28. 11.), s. 9.

dobře ovládala ztělesnění jak elegantních milovníků z vyšších vrstev, tak obyčejných mužů, dobový diskurs si jej výrazněji spojoval s první kategorií. Filmoví recenzenti vnímali jako normu roli citlivého, romanticky oddaného, trochu nespělého elegána, který je ochotný díky náhle probuzené lásce obrátit svůj svět vzhůru nohama.

Sebejisté, uhlazené a přirozené vystupování převyšovalo nedostatky Nového vzhledu — byl menšího vzrůstu,³⁴⁾ v roce 1939 na prahu čtyřicítka a s šedivějícími skráněmi, což nebyla ideální výbava pro role milovnického naturelu.³⁵⁾ Do filmových příběhů tedy Oldřich Nový vstupoval jako spořádaný, společensky obratný a udržovaný gentleman; nejpozději na konci expozice příběhu došlo ke zvratu, který tuto auru zbotil. V KRISTIANOVI ve 27. minutě zjistíme, že vmlouvavý světoběžník se nejmenuje Kristian, ale že jeho křestní jméno zní Alois a doma na něj čeká manželka Mařenka, podobně továrník Jan Hrubý mladší si ve 30. minutě komedie PŘÍTELKYNĚ PANA MINISTRA uvědomí, že jeho sekretářka Julinka má čokoládové oči a konečně z Michala Nora se ve 28. minutě crazy komedie EVA TROPÍ HLOUPOSTI stává anglický hrabě Johnny. Od těchto momentů herec sahá k prostředkům ryze fyzické komiky. Jeho pohyby jsou náhle trhané a zmateně nekoordinované, výraz obličeje stahuje do expresivních grimas a jednotlivé postoje se mění v dosti rychlém sledu.

Jako Michal Nor v EVA TROPÍ HLOUPOSTI Oldřich Nový pravidelně propadá spontánním výbuchům nadšení, kdykoliv jej milovaná Eliška ujistí o svých citech. Když jí vysvětlí, že mezi ním a ztřeštěnou sekretářkou Evou panuje pouze sourozenecké pouto, Eliška jej políbí a urychleně zmizí. Michal v tu ránu zapomene, že v sídle Záhorských přebývá jako falešný hrabě Johnny Camel, a začne nadšeně poskakovat po pohovce. V této čiré fyzické euforii jej zastihne komorník Jan; Michal se tedy uklidní, ale stále ještě s rozčuchanými vlasy, které prozrazují nedávný výbuch potlačovaného temperamentu (**obr. 4**). Je příznačné, že Eliška v podání Jiřiny Sedláčkové zmizí ze záběru, kdykoliv svého hereckého partnera políbí, neboť mu tímto přenechává prostor pro sólový komický výstup. Tyto momenty snímek dopřává pouze dvěma hlavním hvězdám. Zatímco Oldřich Nový střídavě udržuje a narušuje dekorum, Nataša Gollová jako Eva pravidelně zakopává, klopýtá a padá, přičemž o sobě neustále mluví jako o mladé dámě.

Do snímků natočených po roce 1939 vnášel Oldřich Nový dojem distingovaného, uhlazeného gentlemana prostřednictvím širších kontur své hvězdné osobnosti. Hrdinové sdíleli se svým představitelem řadu důležitých rysů — vybrané chování, znalost oděvních

34) Jára Kohout ve svých vzpomínkách uvádí poněkud nadsazenou historku z natáčení KRISTIANA, která nicméně ukazuje, jak důmyslnými prostředky musel štáb řešit fyzické nedokonalosti a případný tělesný nesoulad obsazených herců: „Film byl hotov za šest dní a Mac Frič ho mohl sfouknout mnohem dřív, ale vzal si do hlavy, že Oldřich bude vyšší než Adina. [...] A protože nebyl ani kutil, jako býval Lamač — ten by si byl vymyslel něco jednoduššího a svéráznějšího, o tom jsem přesvědčen — museli zaskočit kulísáci a klást Novému pod nohy cihly, kdykoliv krácel vedle Adiny.“

Jára Kohout, *Hop sem, hop tam*. Jan Kanzelsberger: Praha 1991, s. 126.

35) Takové výhrady na adresu Nového málokdy zazněly otevřeně, nejčastěji se objevovaly na stránkách fašistického tisku, který nebyl Novému kvůli jeho židovské manželce z principu nakloněn.

„Zvláště v poslední době se kritika tak trochu ježí, snaží-li se jí Oldřich Nový přesvědčit, že mu mladistvé role právě nejlépe sedí. Je to vždycky tragedie pro stárnoucího herce, necítí-li, kdy se vlastně již přehoupí přes nejzazší hranici jinošství.“

fap, Díváme se na ně... Oldřich Nový. *Vlajka* 11, 1941, č. 4 (25. 1.), s. 8.



Obr. 5



Obr. 6

konvencí nebo galantní pozornost věnovanou ženám. Naopak fyzickou, téměř slapstickovou komičnost kritika vnímala buď jako nepatřičnou, nebo jako zajímavé ozvláštnění existujícího typu. Zatímco Arnošta Bendu ve filmu *BARON PRÁŠIL* kritici hodnotili jako ochuzení známého typu nesmělého muže,³⁶⁾ pak v reakci na Michala Nora v *EVA TROPÍ HLOUPOSTI* Oldřich Kautský chválil Nového schopnost vystoupit ze škatulky romanticky uhlazených elegantů. Navzdory více či méně kritickým poznámkám se v těchto crazy komediích Oldřich Nový ukazuje jako herec schopný udržet kontrolu nad výrazovou ekvilibristikou i ve scénách největšího chaosu.³⁷⁾ Zatímco sledujeme figury, jejichž vláda nad událostmi se vytrácí a nabírá až komického účinku, pak Nový jako herec nikdy neztrácí ze zřetele načasování, trvání a míru užitých vtipných gest, grimas a pohybů.

Oldřich Nový ve svých hvězdných rolích často vyjadřoval údiv zdviženým obočím, které mohl doprovázet vyšší, přiškrcený tón hlasu. Pokud jeho hrdiny svírala nervozita, uchýlovali se k pohrávání si s kravatou, jejíž bezchybný uzel dále poupravovali nebo povolovali. Výrazná gesta rovněž dovedla vypointovat a uzavřít scénu — jako Arnošt Benda, který se snaží svou nic netušící tchyni baronku Prášilovou předem získat na svou stranu a hodlá k tomu využít drobných lží. Aby se jeho strategie nevyzradila, musí baronku vylákat z místnosti, v níž duch Prášilova dědečka při každé vyřčené smyšlenice nechá ze zdi spadnout dekorativní talíř. Arnošt před baronkou nejprve ostentativně potlačuje soužení, pramenící z utajovaných citů. Tu pohled na nešťastně zamilovaného muže obměkčí a Arnošt vycítí, že nyní je čas začít s dojemnou historkou o těžkém dětství. Jakmile spustí, vzpomene si na padající talíře (jak nám připomene krátký záběr na porcelánem vyzdobenou zeď) a pod záminkou vydýchaného vzduchu baronku vyláká ven. Spokojen s dosavadním průběhem událostí, s tím, jak přechytračil mrtvého Prášila, se krátce zahledí na zeď, mlaskne a poklepe si prstem pravé ruky pod pravé oko (**obr. 5**), teprve pak následuje ženu do salonu. Rychlé gesto nejenže ukáže Arnošta jako obratného manipulátora (lsti

36) Kujal, *Novinky trhu — Baron Prášil*. *Český filmový zpravodaj* 20, 1940, č. 18 (21. 9.), s. 5.

37) James Naremore tvrdí, že i sebezpírozenější, nijak ostentativní herectví musí vytvářet dojem chaosu pomocí systematicky užívaných prostředků — proto jsme schopni sledovat distanci mezi postavou, která je nešikovná a neobratná, a mezi hercem, který situaci naopak plně kontroluje.

James Naremore, *Acting in the Cinema*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1988, s. 45.

a úskoky jsou zapotřebí k dosažení manželského štěstí v bláznivém světě baronových pravidel), ale také Nového jako herce schopného ztělesnit a odstínit předstírání o několika úrovních. Herec hraje muže, který se vydává za tajemníka, a ten předstírá pohnutí, aby obměkčil baronku Prášilovou.

Posledním, pravidelně se objevujícím atributem Nového herectví byla adresnost gest. Ta souvisela s již dříve zmíněnou párovou souhrou, neboť Nový těchto prostředků užíval v dialogích, kdy potřeboval naslouchající přesvědčit o vlastním stanovisku, své verzi události nebo prostě jen vzbudit či odlákat pozornost protistrany. Gesta se sice, na rozdíl od němé kinematografie, stala s nástupem zvuku pouhým hereckým doplňkem mluveného projevu,³⁸⁾ na druhou stranu se ze způsobů jejich užití dají vysledovat konkrétní specifika jednotlivých osobností. Jak odlišně mohou herci s gesty nakládat, vyplývá ze srovnání různých hereckých stylů. Oldřich Nový se objevil spolu s další mužskou star v jediném filmu, a to s Vlastou Burianem ve veselohře BARON PRÁŠIL. Zatímco Nový formoval své dlaně do série jasně oddělených gest, Vlasta Burian, v souladu s povahou své rtuťovité, fyzické komiky málokdy zklidnil své pohyby natolik, abychom mohli sledovat vědomé užívání a vzorce při zapojování těchto prostředků nonverbální komunikace. Král komiků dovedl hrát až do špiček prstů, jeho ruce jsou často v dynamickém pohybu a viditelné, ale málokdy natolik disciplinované, aby se ustálily v přesně definovaném gestu. Burian totiž svých rukou tolik nevyužíval pro běžná konverzační gesta, ale spíš pro pantomimické dokreslení vyprávěného příběhu nebo sólového výstupu. Ty jeho snímkům dominovaly, upevňovaly jeho postavení ryze komediální star a ostatní herce redukovaly do pozice příhrávačů, kteří Buriana ponoukají k přidávkům.

Také v BARONU PRÁŠILOVI najdeme minimálně jednu scénu, která funguje spíš pro samotného Buriana než v zájmu narativní logiky. Baron v místní hospodě přebírá další z trofejí pro vítěze střeleckého turnaje a při té příležitosti povídá o svém dědečkovi, který skolil jelena na dvakrát. Herec při vyprávění rytmicky hýbe rukama, které dodávají jeho promluvě tempo a spád, avšak projev nijak dále nedotvářejí ani nestrukturují. Když se baron dostane k místu, v němž dědeček na vysokou zamíří, přiloží si k oku také imaginární pušku (**obr. 6**), když dědeček sáhne do torby pro další patronu, umístí i Prášil svou ruku na bok k tušené kabele. Záběry na fabulujícího barona se střídají s pohledy na pozorně poslouchající obecenstvo, které napínavou historku odmění potleskem. V další části večera pak Prášil předvádí svou schopnost napodobit různé hudební nástroje — tyto výstupy již zcela postrádají přímou vazbu k ději a slouží spíš k předvedení Burianových vokálních a motorických dovedností.

I Arnošt Benda, ztvárněný Oldřichem Novým, dostane k dispozici scénu, v níž musí prokázat své fabulační schopnosti. Tajemník Benda musí baronku Prášilovou přesvědčit o svém krušném dětství. V tomto případě se ale nejedná jen o zábavný výstup hlavní star, jemuž je adekvátně přizpůsobená mizanscéna, ale o důležitý motiv v rámci vyprávění. Arnošt sice před sebou nemá početné publikum, ale zato vlastní tchyni, k níž se v průběhu svého monologu naklání. Gesta mu neslouží k rytmizaci promluvy, ale ke zdůraznění zvláště pohnutých pasáží. Stejně jako řeč svého těla podřizuje Benda také vývoj smyšleného příběhu i celkovou dikci barončiným reakcím. Arnoštovo vyprávění tak dostředivě

38) J. Naremore, c. d., s. 48.

směřuje k matce jeho manželky Karly — i když je herec v záběru sám, kamera jej zabírá z profilu, s pohledem upřeným a rukama gestikulujícíma směrem k sedící baronce (obr. 7).

Stejně jako divadelní, tak i filmoví herci se při vytváření jednotlivých rolí opírají o rekvizity, které se někdy těší zásadnímu místu v příběhu (například zbraně, dopisy nebo šperky), jindy jen hercům dávají záminku k zaměstnání netečných rukou. V klasických filmech takto fungují většinou cigarety, části oděvu nebo pokrmy. Protože Oldřich Nový primárně interagoval se svými partnerkami, nepotřeboval si ještě pohrávat s dalšími předměty. Pokud kvůli nějaké rekvizitě ignoroval ženu, vždy měla taková volba adekvátní důvod. Ve výše citované scéně v BARONU PRÁŠILOVI Nový jako tajemník Benda nejprve píše dopis své novomanželce Karle, v místnosti sedí nepozorována také baronka Prášilová. Tiše se zvedne, svému zeti nepozorovaně nakoukne přes rameno a po přečtení milostného vyznání zvolá, že to už přestává všechno. Arnošt se rychle vzpřímí a inkriminovaný papír začne několikrát skládat, přitom svou nic netušící tchyni začne pozvolna zpracovávat prohlášeními o svém citovém strádání a očima přitom fixuje zmenšující se lístek. Baronka poprvé pookřeje, což tajemník zaregistruje a překvapeně pozvedne pohled — jen natolik, aby si žena ničeho nevšimla (obr. 8). Přitom se dál soustředí na zdánlivě nesmyslnou činnost, která mu ale dovoluje držet své úmysly skryté před baronkou. Mnohem častěji používal Nový jako prostředek pro zatajování nebo naopak odhalování své skutečné identity i úmyslů brýle. Například v KRISTIANOVÍ slouží právě brýle jako nejvýraznější dělicí čára mezi Aloisem a Kristianem. Když Zuzana v závěru odhalí Aloisovu dvojí hru, hrdina kapituje, odkládá brýle a skládá hlavu do dlaní. Rovněž Arnošt Benda odkládá tajemníkovy brýle ve chvíli, kdy odhalí svou pravou totožnost jako manžela aristokratky Karly.

Závěr

Oldřich Nový po celý život vyzdvihoval divadelní linii nad filmovou. V tomto ohledu z jeho strany zaznívaly tradiční argumenty — že živý kontakt s diváky nic nenahradí³⁹⁾ a že kinematografie de facto divadlu konkuruje.⁴⁰⁾ Na druhou stranu, pokud dnes můžeme Nového zkoumat jako talentovaného, i když nepřilíš tvárného herce, je to právě díky jeho filmovým rolím. Ačkoliv se z různých důvodů nepovedlo adaptovat inscenace Nového divadla pro film (s výjimkou veselohry *Muži nestárnou*),⁴¹⁾ vzájemné prolínání obou umě-

39) Svatopluk Slavík, Zde, před padesáti lety. *Rovnost* 84, 1969, č. 192 (16. 8.), s. 9.

40) O. Suchý, c. d., s. 25–27.

41) Podle Ondřeje Suchého už roku 1937 Oldřich Nový jednal s Lucernafilmem o možnosti natočit filmovou adaptaci hudební komedie *Polibek a dost*, uváděně souběžně v Novém divadle. Podobné pokusy se opakovaly v průběhu celé sledované dekády, bohužel se stejným výsledkem. Roku 1941 přinesl program k inscenaci *Karolina* informaci, že se Oldřich Nový objeví v hlavní roli v chystaném snímku podle inscenace *Další, prosím...* V tomto období se rovněž jednalo o adaptaci veselohry *Zaplatte, slečno!*. Filmový poradní sbor námět maďarského autora jednomyslně zamítl jako formu odvetného opatření, protože Maďari vyhlásili bojkot veškeré české kulturní produkce. V lednu 1944 Nový postoupil další z úspěšných inscenací své scény jako filmový námět společnosti Nationalfilm — tentokrát šlo o italskou hudební komedii *Jedenáctý v řadě* s pracovním názvem „Podruhé na světě“.



Obr. 7



Obr. 8

leckých druhů mělo na formování hvězdné osobnosti Oldřicha Nového mnohem komplexnější vliv než samotná adaptace scénického útvaru na filmové plátno.

Už od poloviny 30. let, kdy se Nový vrátil do Prahy, cíleně rozvíjel takový repertoár, který by odpovídal potřebám a rozměrům malé scény ve Stýblově pasáži. Program sestával spíše z komorních hudebních veseloher, které vyprávěly příběhy plné záměn, falešných identit a milostných propletenců. Přestože Oldřich Nový hereckému ansámblu dominoval, nešlo o podnik postavený na solitérní star. Jednotlivé inscenace představovaly hlavní atrakci samy o sobě — pečlivě prozkoušené útvary, nabízející nepočítaně variací na opakující se téma seznámení, sblížování a ustavení hlavního páru. Řada z těchto atributů se přirozeně překloupila do filmů, které herce oproti divadlu ještě výrazněji stavěly po bok ženských stars. Pečlivá dikce a pozorná výslovnost vycházely z Nového snahy o potlačení různých hereckých manýr, zejména extemporování; teprve důkladná znalost textu představitelům umožní lehkost projevu. Ve svých filmových rolích někdy herec užíval ostře vypočítaných gest jako sevřených pěstí nebo napřímeného ukazováku, jichž pravděpodobně užíval také na divadle. Prostorově komorní Nové divadlo totiž nevyžadovalo ostentativní, rozmáchlá gesta, k nimž se jinak museli pravidelně uchýlovat herci z velkých scén.

Tato studie přiblížila fázi v kariéře Oldřicha Nového, kterou můžeme chápat jako normotvornou. V necelé prvorepublikové a protektorátní dekádě si Nový vytvořil ideální režim fungování, umožňující participaci na preferovaných projektech a vysokou míru kontroly nad vlastním obrazem. Rovněž se těšil značné popularitě. S odstupem času vzpomínal právě na tuto éru jako velmi šťastnou z profesního hlediska.⁴²⁾ Jako základ budoucí normy lze těchto devět let vnímat čistě kvůli počtu audiovizuálních děl a inscenací spojených se jménem tohoto herce, všechny navíc spoluvytvářely a podporovaly koherentní hvězdnou osobnost Oldřicha Nového. Následující období se vůči této etapě ostře vymezovala nebo

O. Suchý, c. d., s. 40.

Divadelní oddělení Archivu NM, fond O. Nový. Inv. č. 34, k. 7, program k představení *Karolina*.

OPA NFA, fond FPS, inv. č. 24, Schůze č. 239–266. Zápis z 241. schůze FPS, 10. února 1941, s. 2.

OPA NFA, Fond Nationalfilm, inv. č. 47, Korespondence s autory filmových námětů, majiteli opčních práv, režiséry, scenáristy a členy štábů 1937–194.

42) Sandra Pudilová, Hovory s herci. *Záběr 2*, 1969, č. 10, s. 8.

se k ní navracela. Zatímco poválečná dekáda s odkazem Nového dřívější tvorby pracovala spíš ve smyslu negace a požadovala transformaci typu v souladu se změnou politického režimu i reorganizovanými, znárodněnými kulturními průmysly, pak druhá polovina 50. let a 60. léta na předválečné a protektorátní snímky, šlágry a představení hlavně nostalgicky vzpomínala — a podobně se děje dodnes.

Šárka Gmíterková

Autorka je interní doktorandkou Ústavu filmu a audiovizuální kultury Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. Dokončila práci věnovanou hvězdné osobnosti Oldřicha Nového v období 1936–1969. Dlouhodobě se zabývá výzkumem současných i historických forem hvězdné slávy, věnuje se také problematice filmového herectví a filmového kostýmu. V roce 2012 editovala tematické číslo *Illuminace* zaměřené na české filmové hvězdy, v *Illuminaci* publikovala také studii zaměřenou na vyhledávání hereckých talentů v období první republiky. Pravidelně publikuje v zahraničí — například v časopisech *NECSUS* nebo *Journal of Celebrity Studies*. Do sborníků věnovaných transmediálnosti či populární kultuře střední a východní Evropy přispěla kapitolami o pořadu *KEEPING UP WITH THE KARDASHIANS* nebo o poválečné transformaci hvězdné osobnosti Oldřicha Nového. (Kontakt: sagm@seznam.cz).

Citované filmy:

Advokátka Věra (Martin Frič, 1937), *Baron Prášil* (Martin Frič, 1940), *Bohéma* (6 dílů, Robert Sedláček, 2017), *Čtrnáctý u stolu* (Oldřich Nový, Antonín Zelenka, 1943), *Dívka v modrém* (Otakar Vávra, 1939), *Důvod k rozvodu* (Karel Lamač, 1937), *Eva tropí hlouposti* (Martin Frič, 1939), *Falešná kočička* (Vladimír Slavínský, 1937), *Hotel Modrá hvězda* (Martin Frič, 1941), *Kristian* (Martin Frič, 1939), *Muži nestárnou* (Vladimír Slavínský, 1942), *Na tý louce zelený* (Karel Lamač, 1936), *Neznámá kráska* (Přemysl Pražský, 1922), *Paklíč* (Miroslav Cikán, 1944), *Playboy z Paříže* (Playboy of Paris; Ludwig Berger, USA, 1930), *Přítelkyně pana ministra* (Vladimír Slavínský, 1940), *Pytláková schovanka* (Martin Frič, 1949), *Rozkošný příběh* (Vladimír Slavínský, 1936), *Rozpustilá noc* (Vladimír Majer, 1934), *Roztomilý člověk* (Martin Frič, 1941), *Třetí zvonění* (Jan Sviták, 1938), *Uličnice* (Vladimír Slavínský, 1936), *Valentin Dobrotivý* (Martin Frič, 1942), *Život je krásný* (Ladislav Brom, 1940).

SUMMARY

„He is in Love and not Corrupted by Wealth“
Oldřich Nový as a Film Actor between the Years 1936–1969

Šárka Gmitterková

Despite being fondly remembered as one of the brightest stars of the so-called First Republic era (1918–1938), the popular discourse surrounding Nový, articulated in numerous books, television biopics and exhibitions only rarely scrutinizes his strong performing assets. Starring in 22 films up to the year 1945, Nový was not only a celebrated stage actor and singer, but a film actor as well. In spite of not cultivating any direct connection between his stage career and film parts (in terms of screen adaptations of his theatre repertoire), his star persona nevertheless demonstrates recognizable patterns on the level of performance, genre and narrative. This article thus analyses Nový as a film actor, closely reading individual parts, and searching for continuities on the level of performance. In so doing, three aspects stand out as crucial. First it was Nový's ability to act out double-parts, featuring a rather plain and ordinary hero as well as his dashing, glamorous alter ego. Voice was equally important, having a rather melodic quality and frequently refusing the distinction between speech and song. Since the films starring Nový fall under the generic category of romantic comedy, interactions with women are featured prominently. Therefore in the final section I focused mostly on non-verbal performance, scrutinizing gestures, expressions and postures. Although Oldřich Nový was never perceived as a versatile actor, this article demonstrates that his rather limited acting in fact stemmed from his knowledge of his own lacks and shortages, and conscious cultivation of his strong performing assets.

key words: Oldřich Nový, star persona, acting, voice, gesture, comedy, romance

klíčová slova: Oldřich Nový, hvězdná osobnost, herectví, hlas, gesto, veselohra



Miroslava Papežová

Marta Kubišová: ne-herečka s cenou Thálie

České pop-hvězdy 60. let mezi divadlem, filmem a televizí

Z hlediska castingu jsou pro českou kinematografii 60. let 20. století příznačné dva jevy: prvním z nich je fenomén obsazování neherců filmaři především směru umělecké kinematografie, tedy tzv. československé nové vlny, tím druhým je pak angažování tehdejších hvězd české popmusic. Zatímco kategorii neherců se již věnovalo několik odborných textů,¹⁾ tématu účinkování pop-hvězd v audiovizuálních dílech, či vůbec problematice personálního i tvůrčího propojení a ovlivňování uměleckého i žánrového filmu novými tendencemi populární hudby se zohledněním rostoucího dosahu a vlivu televize s její hudebně písničkovou tvorbou, nikoliv. Jedním z cílů této studie je tedy alespoň částečně otevřít tyto vazby dalšímu badatelskému poznání a současně přispět do debaty o různých formách či kategoriích herectví na pomezí divadla, filmu a televize. Bližším náhledem totiž lze dojít k závěru, že zpěváci a zpěvačky popmusic do kinematografie a celkově audiovizuální kultury 60. let v Československu pronikli podobně významně jako právě neherci a stejně význačně ovlivnili výslednou podobu mnoha audiovizuálních děl, neboť častěji než specificky pouze na koncertních pódii vystupovali v divadle, v progresivně se rozvíjející televizi či ve filmu. Současně platí, že zpěváci a zpěvačky obsazovaní do filmových i divadelních rolí byli ve většině případů neherci, přesněji lidé bez hereckého a často také hudebního vzdělání. Někteří byli ovlivnění prostředím, v němž vyrůstali, případně nejbližším okolím, avšak studium příslušné konzervatoře neabsolvovali.²⁾ Přesto, nebo právě proto, si je v několika případech ke spolupráci na celovečerní hrané tvorbě vybrali tvůrci filmů uměleckých i žánrových. Platí to mj. pro Václava Neckáře (*OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY*, *ŠÍLENĚ SMUTNÁ PRINCEZNA*, *KULHAVÝ ĎÁBEL*, *SKŘIVÁNCI NA NITI*), Waldemara Matušku (*FANTOM MORRISVILLU*, *VŠICHNI DOBŘÍ RODÁCI*), Karla Gotta (*MUČEDNÍCI LÁSKY*), Evu Pilarovou (*ZLOČIN V ŠANTÁNU*), Helenu Vondráčkovou (*ŠÍLENĚ SMUTNÁ PRINCEZNA*) nebo také Martu Kubišovou (*MUČEDNÍCI LÁSKY*). Výjimkou je Hana Hegero-

1) Viz Stanislava Prádná – Zdena Škapová – Jiří Cieslar, *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*. Praha: Pražská scéna 2002.

2) Srov. Jiří Černý, *Zpěváci bez konzervatoře*. Praha: Československý spisovatel 1967.

vá, která absolvovala odborný divadelní kurz při státní konzervatoři v Bratislavě, v roce 1953 přijala angažmá v žilinském divadle a ještě dříve, než se stala úspěšnou zpěvačkou-šansonierkou, ztvárnila v roce 1954 hlavní roli ve venkovském dramatu FRONA, jednu z vedlejších rolí snímku TAM NA KONEČNÉ a v době již etablované pěvecké kariéry hrála spolu s Rudolfem Hrušínským ve filmu NADĚJE.

V souvislosti s počátky žánru filmového muzikálu, a s rozvojem hudebního filmu v československé kinematografii v 60. letech, dostalo mnoho interpretů příležitost hrát, zpívat a do jisté míry i tančit, respektive se pohybovat dle předepsané choreografie, ve snímcích KDYBY TISÍC KLARINETŮ a TA NAŠE PÍSNÍČKA ČESKÁ. Tyto snímky navíc díky účasti pěveckých hvězd přitahovaly značnou diváckou pozornost, staly se jedněmi z nej-očekávanějších, nejmedializovanějších a posléze nejnavštěvovanějších filmů, přispěly k juvenilizaci českých kin³⁾ a podílely se také na zmírnění krize návštěvnosti kin.⁴⁾ Další kategorii snímků obsazených hvězdami popmusic pak tvoří filmy, v nichž interpreti představovali sami sebe, tedy vystupovali více či méně stylizovaně v rolích zpěváků a zpěvaček, a interpretovali písně často komponované speciálně pro daný film. Vzrůstající popularita československých pop-hvězd zajímala také dokumentaristy (ON — Karel Gott, ZLATÝ SLAVÍK — Marta Kubišová, 4P. PÍSNÍČKA PRO PANÍ PILAROVOU — Eva Pilarová), kteří tak svými filmy reflektovali dobový fenomén hvězdné slávy zpěváků, jež neměl do té doby v československém prostředí precedens. V neposlední řadě se pak tváře pop-hvězd během 60. let pravidelně objevovaly v sobotním hlavním vysílacím čase na obrazovkách televize, která se v tomto období stávala masovým médiem. Od roku 1958 rozvíjený formát televizní písničky⁵⁾ nabýval na stále větší oblibě, procházel formálním i stylistickým vývojem a částečně zapříčinil vznik nových typů písničkových, hudebně zábavných pořadů (ALBUM SUPRAPHONU, VYSÍLÁ STUDIO A, PÍSEŇ PRO RUDOLFA III.; hudební revue, recitály jednotlivých interpretů). Tím se také vytvářel prostor zpěvákům a zpěvačkám pro jejich sebe-prezentaci, což mimo jiné obnášelo i zvládnutí disciplíny (hereckého) vystupování před televizní kamerou.

Zpěváci a zpěvačky se tak stále častěji pohybovali po trajektorii od mikrofonu, případně i s mikrofonem, před kameru a zpět. Julie Lobalzo Wrightová pojmenovává tyto přenosy pěveckých hvězd do světa filmu, jež se neváží na herecké schopnosti hvězdy, termínem „crossover stardom“ a uplatňuje jej na případových studiích o mužských hvězdách populární hudby v americké kinematografii.⁶⁾ Druhotně pak tento transfer koresponduje i s formami transmediálních přenosů, tedy s audiovizuálním putováním mediálních obsahů a s nabýváním jejich nových významů či rozšiřováním významů původních. V případě

3) Juvenilizace českých kin v 60. letech souvisela s nárůstem diváků mladších třiceti let, na které částečně cílila žánrová produkce; příčinami juvenilizace byly silné populační ročníky těsně poválečných let a změny životního stylu v průběhu 60. let. Viz Pavel Skopal, *Filmová kultura severního trojúhelníku. Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945–1970*. Brno: Host 2014, s. 225–226.

4) Pavel Skopal, c. d., s. 224–225.

5) První televizní písničku DÁME SI DO BYTU natočil v roce 1958 režisér Ladislav Rychman s herci Irenou Kačírkovou a Josefem Bekem. Rychmanova televizní prezentace písničky DÁME SI DO BYTU byla pro televizi podnětem, jak nově uvažovat o divácky atraktivní prezentaci moderní taneční písničky na televizních obrazovkách. Natáčení tohoto formátu se následně věnovali další režiséři, např. Ján Roháč či Vladimír Svitáček.

6) Julie Lobalzo Wright, *Crossover Stardom. Popular Male Music Stars in American Cinema*. New York–London: Bloomsbury Academic 2017.

hvězd jde o jednu z forem konstituování či re-definování hvězdných obrazů. V českém mediálním prostoru 60. let reflektoval fenomén obsazování filmových rolí populárními zpěváky a zpěvačkami rovněž tisk, a to jak odborný, tak i populární magazíny. Kupříkladu *Filmové a televizní noviny* v roce 1967 v souvislosti s obsazením Heleny Vondráčkové do role „šileně smutné princezny“ psaly, že: „Zpěvácká invaze do československého filmu se dovršuje. Helenka Vondráčková je ta poslední z nejpobulárnějších, která nám v ní ještě chyběla.“⁷⁾ Autorka článku „Milý Waldemare“ v časopise *Kino* v roce 1966 zdůrazňuje profesionální práci Matušky při natáčení filmu *FANTOM MORRISVILLU* a vyjadřuje obdiv na tím, jak tato hvězda zvládá po celodenním natáčení filmu zpívat večer na jevišti divadla Rokoko a v noci ještě zkoušet v televizi.⁸⁾ Jiný článek *Kina* téhož roku píše o Matuškově konce jako o hvězdě exportních parametrů.⁹⁾

Nicméně na skutečnost, že se o některých zpěvácích a zpěvačkách psalo také jako o hercích či herečkách, měl primární a zásadní vliv fakt, že základnou těchto interpretů byla pražská divadla malých forem, jejichž boom od přelomu 50. a 60. let Československo zaznamenalo. Právě v těchto divadlech byly pozdější hvězdy české popmusic od svých profesních začátků ve stálém angažmá. Ginette Vincendeauová v knize *Stars and Stardom in French Cinema* uvádí, že francouzský hvězdný systém sice nedisponoval vysoce pracovaným mechanismem výroby hvězd, jako tomu bylo v případě amerických studií v éře klasického Hollywoodu, avšak hvězdy jako takové byly pro ekonomiku francouzské kinematografie zásadní; za klíčové pak v případě francouzských hvězd považuje talent a charisma.¹⁰⁾ Každopádně, má-li hvězda či osobnost zazářit a stát se komoditou vydělávající peníze, potřebuje podpůrný systém, který se na vytváření jejího hvězdného obrazu podílí. Všechny tyto příznaky jsou typické i pro hvězdy československé popmusic 60. let, byť v rámci menšího trhu i v menším objemu. Principy se však shodují.

Vznik a následný rozvoj divadel malých forem jako Semafor a Rokoko vyplýval z tvůrčího pnutí a kreativního zápalu osobností jejich zakladatelů a představitelů (Semafor — Jiří Suchý, Rokoko — Darek Vostřel) i z jejich potřeby reagovat na kulturně-společenskou situaci v tehdejší Československu. A byť produkce pop-hvězd nebyla zamýšleným cílem ani motivací divadel malých forem, prakticky a takřka neuvědoměle ve své běžné praxi plnila tato divadla roli výše zmíněného podpůrného systému tím, že v zájmu efektivního fungování, kromě jiné pracovní agendy, vyhledávala talenty i na mimopražských scénách, dávala jim příležitost v již napsaných inscenacích, v některých případech psala i projekty na míru jednotlivým interpretům nebo jejich seskupením, poskytovala jim zázemí, propojovala je s rozhlasem i televizí, odkud už byla krátká cesta k rolím filmovým. Klíčovou pak byla tvorba kvalitního a posluchačsky atraktivního repertoáru. Ten psali často přímo pro konkrétního zpěváka či zpěvačku, jejich naturel a hlasovou polohu, skladatelé a textaři blízcí jednotlivým divadelním scénám. Jak již bylo řečeno, hvězdy nebyly — alespoň zpočátku — zamýšleným produktem, byly spíše druhotným efektem úspěšného fungování těchto tehdy velice populárních divadelních scén. Osobnosti jako Waldemar Matuška,

7) Anon., Helena Vondráčková — fotografie s popisem. *Filmové a televizní noviny* 1, 1966, č. 12 (15. 12.), s. 1.

8) Lída Grossová, Milý Waldemare. *Kino* 21, 1966, č. 4 (24. 2.), s. 8–9.

9) Miroslava Filípková, Jaký je Waldemar Matuška. *Kino* 21, 1966, č. 24 (1. 12.), s. 6–7.

10) Ginette Vincendeau, *Stars and Stardom in French Cinema*. London, New York: Continuum 2000.

Hana Hegerová, Karel Gott, Eva Pilarová, Karel Štědrý, Marta Kubišová, Helena Vondráčková, Václav Neckář — ti všichni působili na prknech Semaforu nebo Rokoka, odkud se jejich hvězdná sláva katapultovala na další kulturní a mediální platformy. Posléze vznikala na pozadí divadel klientelistická uskupení, která vědomě a velice efektivně na budování kariér pop-hvězd spolupracovala. Nejúspěšnějším z nich bylo tzv. V-trio, tedy ředitel divadla Rokoko Darek Vostřel, televizní režisér Jaromír Vašta, který zároveň působil ve Vostřelově Rokoku jako režisér divadelní, a dirigent Tanečního orchestru Československého rozhlasu Josef Vobruba, rovněž spolupracovník Rokoka na pozici hudebního dramaturga. Tým kolem Darka Vostřela tak obsáhl pozice ve všech klíčových médiích, potřebných k popularizaci svého repertoáru a pěveckých i hereckých členů souboru.

Jednou z členek Vostřelova divadelního souboru Rokoko, která v druhé polovině 60. let „zazářila“ vsutku výjimečně a na kterou se zároveň vztahují i všechna výše uvedená kritéria angažování do celovečerních hraných snímků, dokumentárních filmů i televizních pořadů, byla Marta Kubišová. Případová studie tedy na příkladu této osobnosti ukazuje, proč můžeme o pop-hvězdách 60. let, pohybujících se mezi divadlem, televizí a filmem, uvažovat nejen jako o zpěvácích a zpěvačkách, ale také jako o hercích a herečkách. Studie v první části rozebírá doposud málo akcentované divadelní působení Kubišové a argumentaci o ní jako herečce podporuje kritickými ohlasy na její herecké jevištní vystupování, publikovanými převážně v denním tisku. Současně předestírá, jaký vliv mělo její divadelní angažmá a herectví na další mimodivadelní projekty této hvězdy. Druhá část se věnuje rolím filmovým a televizním a analyzuje performativní účinkování Kubišové v jejích dvou televizních recitálech NÁHRDELNÍK MELANCHOLIE a PROUDY LÁSKU ODNESOU z období první fáze kariéry do roku 1970. Tato dvě audiovizuální díla, jež byla ve své době neotřelým formátem, zprostředkovávají právě nejen pěvecké schopnosti interpretky, nýbrž soustředěním prakticky veškeré pozornosti na ni také ukazují, jakými ne-hereckými schopnostmi disponovala.

„Divadlo není rutina, ale kotva“¹¹⁾

Marta Kubišová v rolích divadelních

Marta Kubišová působila v divadelním angažmá po většinu času během obou etap své kariéry. Zpívat začínala na odpoledních čajích a s lázeňským orchestrem v Poděbradech a Nymburce. V roce 1962 získala na základě konkurzu angažmá v Divadle STOP v Pardubicích, kde nabývala své vůbec první zkušenosti s divadelním prostorem a učila se základům jevištní choreografie — to vše samotnou praxí, bez hereckých kurzů či divadelní konzervatoře. Hudební publicista Jiří Černý to výstižně charakterizoval slovy: „Tady poznala, že když nechce dostat vynadáno, nesmí při představení zakrýt divákům hlavního herce, naučila se, jak přijít na scénu, jak obcházet spoluhráče a rekvizity. Ne že by to byla nějaká umělecká tvorba, ale k tomu, aby člověk získal na jevišti trochu pocit jistoty a samou nervozitou nedýchchal jako kůň, to bylo moc dobré.“¹²⁾ V Pardubicích setrvala jednu

11) Bohumil Křeček, Nedělám si o sobě iluze. *Večerník Praha* — příloha *Čtení na víkend* 12, 2002, č. 63 (15. 3.), s. 1.
12) J. Černý, c. d., s. 173.

sezónu, tu další už začínala v Divadle Alfa v Plzni, odkud po roce přešla na základě nabídek z pražských divadel právě do divadla Rokoko. Od sezóny 1964/1965 účinkovala v *Rokokokoktejl*, pásmu scének, propojených mluveným slovem a písněmi, kde převzala roli, repertoár i kostýmy po Evě Pilarové, jež se po krátkém intermezzu v Rokoku vrátila zpět do Semaforu. Počátky působení na pražské divadelní scéně nebyly pro Kubišovou nejsnazší a poznamenala je nejistota, tréma, cítila se svázaná cizím repertoárem i šaty.¹³⁾ Postupně se však zlepšovala a ve své vlastní debutující roli Rity, první manekýnky firmy Chan & Son Company, v „kapesním nemusikalu kolem písniček“, jak stejnojmenné pásmo písní se spojovacími texty *Chan & Son Company* charakterizoval jeho autor Jan Schneider, již byla rovnocennou partnerkou na jevišti zkušeným Waldemaru Matuskovi a Karlu Štědrému.

Od začátku sezony 1965/1966 doplnily soubor Rokoka dva nové talenty, konkrétně Helena Vondráčková a Václav Neckář. Speciálně pro tuto stále populárnější trojici ve složení Kubišová, Vondráčková, Neckář vznikly v Rokoku dva divadelní projekty. První z nich, s příznačným názvem *Čekání na slávu*, měl premiéru přesně na Nový rok 1966 a následné *Listy důvěrné* na podzim 1967, tedy v době, kdy už se původně mladé talenty etablovaly coby pop-hvězdy. V těchto převážně písničkových pásmech měli Kubišová, Vondráčková a Neckář předvést talent nejen pěvecký, ale právě též herecký a pohybově-taneční, případně i pantomimický. Totiž Vostřel, který si byl vědom konkurence ostatních divadel malých scén, dbal od počátku na profesionální kvalitu svého souboru, pravidelně na poradách úroveň herců hodnotil, sledoval jejich vývoj a vyžadoval zlepšování v rámci jevištního projevu a vystupování.¹⁴⁾ Podle svých slov nechtěl dělat pouze písničkové divadlo a zastával názor, že herec i zpěvák mají zvládat všechny zmíněné složky projevu, přičemž tento nárok legitimizoval srovnáním se zahraničím, kde byly požadavky všestrannosti herců zcela běžné právě kvůli nutnosti obstát v silné konkurenci.¹⁵⁾ Kubišová tak byla od počátku své kariéry, a hlavně v době působení v Rokoku, profesně stavěná do role zpěvačky i herečky, konkrétněji hrající zpěvačky. Dobové kritiky pak úroveň a herecké schopnosti jednotlivých členů souboru reflektovaly a také je vůči sobě srovnávaly.

První z projektů, *Čekání na slávu*, byl přijímán veskrze kladně. U nových talentů se cenil jednak mladistvý temperament a právě dosažení tzv. syntetického herectví, podle něhož má herec umět hrát, zpívat i tančit.¹⁶⁾ Populární časopis *Melodie* napsal: „Tato trojice znamená mnoho ve vývoji divadla. Tvoří (spolu s ostatními) základnu budoucích musicolových možností této scény. Pěvecký a pohybový výkon Vondráčkové a Kubišové v Ondráčkově a Schneiderově písničce ‚Přines ten klíč, Tony‘ považují přímo za vzorový.“¹⁷⁾ Deníková recenze uvádí, že: „[...] místo sebevědomých ‚hvězd‘ tu ve vši skromnosti, neafektovaně, ale s nadšením a záviděníhodným elánem vystoupilo vedle ostrílených herců několik skutečně talentovaných lidí, kteří dovedou ne jenom zpívat, ale také hrát i tančit a vůbec pohybovat se na jevišti s čistou samozřejmostí.“¹⁸⁾ Na spojování pěveckého

13) J. Černý, c. d., s. 174.

14) Zápisy ze schůzí umělecké rady, hodnocení sezón a premiér 1959–1971. Archiv hlavního města Prahy, f. 1307 Divadlo Rokoko, k. 34.

15) Boris Baromykin – Josef Vávra, O Rokoku s Darkem Vostřelem. *Květy* 17, 1967, č. 3 (21. 1.), s. 4.

16) Václav Hepner, Padesátileté Rokoko zazářilo mládím. *Práce* 22, 1966, č. 4 (5. 1.), s. 5.

17) Jindřich Brabec, Čekání na slávu. *Melodie* 4, 1966, č. 3, s. 64.

18) V. Hepner, c. d., s. 5.

projevu s hereckou akcí a náročnou pohybovou stylizací pásma *Čekání na slávu* upozornily i odborné *Hudební rozhledy*, kde kritik vyzdvihl Vondráčkovou i Kubišovou, neboť nezůstaly pozadu za Neckářem, jehož mimořádná pohybová disponovanost byla jinak běžně středem zájmu většiny recenzí.¹⁹⁾

Herecký projev, jako jedna ze složek jevištního vystupování v písničkově-textových pásmech, byl tedy důležitý jak pro vedení Rokoka, které se snažilo dostat co možná největší profesionalizaci souboru a obstát mezi dalšími divadly malých scén a forem, tak pro uchopení jednotlivých osobností v rámci jejich komplexního hodnocení dobovým diskursem. Uvedené citace navíc dokládají, že Kubišová byla jako divadelní herečka, alespoň v rámci působnosti divadel malých scén, vnímána i respektována, byť sama sebe upřednostňovala spíše v pozici zpěvačky. Její poslední rolí na jevišti Rokoka byla postava Lenky v muzikálu *Filosofská historie* s premiérou v březnu 1968. Kubišová roli nechtěla původně přijmout, protože se prý jako komediantka na jevišti nerada předváděla,²⁰⁾ navíc si na roli osmnáctileté Lenky ve svých šestadvaceti letech připadala stará.²¹⁾ K účasti v tomto muzikálu ji nakonec zlákala zejména napsaná hudba a texty písní.²²⁾ Z dobových recenzí je pak zřejmé, že Vostřelovy ambice a požadavky na tzv. syntetické herectví zahrnující vícero performativních schopností byly vážně míněnou vizí, kterou také postupně realizoval: „H. Vondráčková s V. Neckářem [...] pokročili za syntetickým herectvím zas o pěkný kus. A co je nejpřekvapivější, M. Kubišová [...] kromě suverénního zpěvu [...] i dobře zvládá své mluvené partie.“²³⁾ Režisér *Filosofské historie* Rudolf Vedral: „musil přimět hlavní představitele — pěťici známých zpěváků Rokoka — k hereckým výkonům. Podařilo se mu to zvlášť v mužské složce — W. Matuška, V. Neckář i K. Štědrý mají ve hře momenty, kdy jim skutečně věříme. Z obou zpěvaček je na tom herecky líp M. Kubišová, ale dlužno přiznat, že H. Vondráčkové adaptace nedala prostě ani možnost postavu vytvořit.“²⁴⁾ Mimo-pěvecký projev Kubišové upoutával stále větší pozornost: „Vrcholem však byly výkony Marty Kubišové a Václava Neckáře. Postava Lenky je blízká naturelu Kubišové, která dominuje nejen pěvecky, ale zaujme i výrazným projevem hereckým.“²⁵⁾

Nutno dodat, že tzv. syntetické neboli muzikálové herectví, které předpokládá vynikající ovládnutí činoherního, pěveckého i tanečního projevu, se jako svébytná kategorie hereckého projevu v 60. letech v Československu teprve formovala, a nelze jej tudíž srovnávat s pěvecko-herecko-tanečními čísly, jaké známe z dnešních muzikálových produkcí. Podobně nelze pochopitelně srovnávat ani herecké a pohybově-taneční schopnosti Kubišové s dovednostmi skutečných a školených profesionálů. Avšak na základě uvedených argumentů lze dobové kritické vnímání Kubišové také coby herečky jednoznačně potvrdit. Současně všechny zmíněné recenze ukazují vliv divadelního působení na budoucí kariéru Kubišové, ale také Vondráčkové a Neckáře. Napovídají totiž, že hodnocená pásma, projekty a muzikál, v nichž vedle sebe na divadelních prknech tato trojice účinkovala, byla de

19) Jaroslav Píkrýl, Vernisáž zpěváků v Rokoku. *Hudební rozhledy* 19, 1966, č. 4 (2. 2.), s. 118.

20) B. Křeček, c. d., s. 1.

21) Marta Švagrová, Pokud pláču, tak jenom ze vzteku. *Lidové noviny* 14, 2001, č. 208 (6. 9.), s. 28.

22) B. Křeček, c. d., s. 1.

23) Bohuš Štěpánek, Večer psaný srdcem. *Večerní Praha* 18, 1968, č. 58 (8. 3.), s. 4.

24) Ku, *Filosofská historie* v Rokoku. *Svobodné slovo* 24, 1968, č. 68 (9. 3.), s. 4.

25) -Pe-, Zpívající Jiráskovi filosofové. *G68* 4, 1968, č. 4 (1. 4.), s. 4.

facto předstupněm jejich následného, už mimodivadelního vystupování. V listopadu 1968 založil hudební skladatel, dramaturg a manažer Bohuslav Ondráček trio Golden Kids, v němž zhodnotil vše, co se tito tři interpreti společně na jevišti Rokoka pod Vostřelovým vedením naučili a co se během této spolupráce vyjevilo, tedy vzájemná osobnostní, pěvecká i pohybová soudržnost trojice, její bezproblémová koexistence a typové i výrazové doplňování. Všichni tři zpěváci odešli z Rokoka na volnou nohu, koncertovali v rámci společných a pro ně speciálně sestavených programů, natáčeli v Supraphonu a v televizi, a to až do února 1970, kdy se Kubišová začala stávat nepohodlnou pro nastupující normalizační režim. Působení Golden Kids a současně první etapu kariéry Kubišové ukončila aféra s podvrženými pornografickými fotkami této zpěvačky v roce 1970.

Ukazuje se, že dnešní vnímání Marty Kubišové z profesního hlediska prakticky pouze jako zpěvačky nekoresponduje s tím, z jakého prostředí a z jakých rolí i pozic její hvězdná sláva povstávala. Navíc, bez jistých a osobitých kvalit hereckého projevu by se Kubišová nemohla v takové míře uplatnit ani na divadelním jevišti, ani před kamerou. Tezi nahlížení Kubišové také jako herečky pak stvrzuje skutečnost, že pokračování její kariéry po návratu na scénu v 90. letech se dramaturgicky ukotvilo a nabývalo sice méně viditelnou, avšak jednotnou image teprve po roce 1997, kdy Kubišová našla domovskou scénu v podobně komorním prostředí, jakým bylo Rokoko, a sice v divadle Ungelt. Nabídky na účast ve velkých muzikálových projektech, které v Praze od počátku 90. let vznikaly, odmítala záměrně, neboť se nechtěla vázat na konkrétní termíny. Částečně kvůli televiznímu pořadu *CHCETE MĚ?*, na jehož vzniku a moderování se od roku 1992 podílela a který ji časově svazoval; a také, jak sama říká: „[...] mě nikdy nebavilo být na jevišti minutu, pak hodinu nic a zase minutu a tak dál. Já potřebuju koncentraci, netěší mě být mistrem okamžiku.“²⁶⁾ Této představě pak vyhověl právě Ungelt pod vedením Milana Heina, který nabídl Kubišové jednak prostor pro její vlastní recitály, dále jí umožnil časově skloubit všechny aktivity, a hlavně pro ni připravil dva projekty, během nichž prakticky neopustila jeviště. Prvním byla česká adaptace muzikálu Andrewa Lloyda Webbera *Tell Me On A Sunday*, s českým názvem *Líp se loučí v neděli*. Toto hudební monodrama, během kterého Kubišová vystupovala na jevišti sama, pouze s pár rekvizitami, mělo premiéru v listopadu 2001. Představení byla vyprodána na dlouho dopředu a pozitivní kritický ohlas na herecký a pěvecký výkon Kubišové byl uváděn titulky jako „Kubišová ironická, erotická“²⁷⁾ či „Skryté struny Marty Kubišové“²⁸⁾ Cenil se bohatý rejstřík jejího výrazu,²⁹⁾ nebo naopak uvěřitelnost dosažená minimálními prostředky.³⁰⁾ Výkon a úspěch Kubišové v roli s prostým názvem *Ona* byl odměněn divadelní cenou Thálie za rok 2001 v kategorii opereta, muzikál a ostatní hudebně dramatické žánry. Deset let po derniéře tohoto představení, v červnu 2013, měl na Letní scéně divadla Ungelt premiéru další muzikálový projekt, který dostala Kubišová jako dárek ke svým sedmdesátinám. V roli baronky Sidonie Nádherné ztvárnila

26) Radmila Hrdinová, *Když na mě spadne skříň, tak si holt poradím aneb O lidech, zvířatech a lepení pytlíků. Divadelní noviny* 10, 2001, č. 22 (27. 12.), s. 9.

27) Eva Jeníková, *Kubišová ironická, erotická. Večerník Praha* 11, 2001, č. 275 (26. 11.), s. 18.

28) Marta Švagrová, *Skryté struny Marty Kubišové. Lidové noviny* 14, 2001, č. 275 (26. 11.), s. 30.

29) E. Jeníková, c. d., s. 18.

30) M. Švagrová, *Skryté struny Marty Kubišové*, s. 30.

její mladší alter ego Aneta Langerová a ani v tomto případě se nešetřilo chválou: „[...] Touha jménem Einodis vás přesvědčí, že jsou i skvělými herečkami.“³¹⁾

Jak napovídá citát v titulku této části, divadlo bylo pro Martu Kubišovou profesní kotvou během celé její kariéry. Profesionální dráhu v divadle započala a v roce 2017 ji ve svých pětasedmdesáti letech v divadelním angažmá ukončila. V Praze začínala na malém jevišti divadla Rokoko, a na ještě komornější scéně pražského divadla Ungelt se se svým hereckým působením rozloučila. V jednom z rozhovorů řekla, že kouzlo divadla pro ni spočívá v bezprostředním kontaktu s diváky.³²⁾ K televizní a filmové kameře, coby neživému objektu, měla Kubišová zdrženlivější přístup. Avšak právě kvůli působení v Rokoku, jedné z neúspěšnějších scén divadel malých forem, která díky manažersky efektivnímu fungování výše popsaného V-tria (Vostřel–Vašta–Vobruba) během 60. let čile spolupracovala s ostatními mediálními průmysly, se Kubišová objevovala na televizních obrazovkách pravidelně a často, což jednoznačně napomohlo nabývání její hvězdné slávy v druhé polovině 60. let a k jejímu účinkování ve specifických projektech.

„Beyoncé jsem předběhla o čtyřicet let.“³³⁾

Marta Kubišová v televizních recitálech

Divadelní herecká průprava Martě Kubišové při natáčení televizních písniček a televizních, hudebně zábavných písničkových pořadů nepochybně pomohla. Jak ale naznačuje rozhovor s Kubišovou z období výroby snímku *MUČEDNÍCI LÁSKY* režiséra Jana Němce z roku 1966, ohledně působení před kamerou byla alespoň zpočátku hodně sebekritická: „Před kamerou nejsem asi dobrá. Při natáčení mám určité zábrany. V divadle pracuji pátý rok a jsem zvyklá na přímý kontakt s obecnstvem. Proto jsem si také velmi dlouho nemohla zvyknout na televizi, pokud ovšem nejde o přímý přenos ze sálu s diváky, protože pak na ni okamžitě zapomenu. Práce před pouhým objektivem mě prostě děsí.“³⁴⁾ Kvůli tomu, ale také kvůli vyčerpání na divadelní scéně, natáčení v rozhlase, Supraphonu i v televizi, Kubišová kromě *MUČEDNÍKŮ LÁSKY* další větší filmovou roli nepřijala. Účinkovala sice ještě ve snímku Jaroslava Balíka *JAK SE KRADE MILIÓN* z roku 1967, avšak šlo o roli zpěvačky v nočním podniku, který navštívil hlavní hrdina ztvárněný Rudolfem Hrušínským. Kubišová zde představuje takřkajíc samu sebe — zpěvačku. Postává anebo se ladně v pomalém tempu pohybuje prostorem kolem parketu a zpívá dvě písně bez jakéhokoliv dopadu na filmové vyprávění. Scéna s pěveckým vystoupením Kubišové, stejně jako podobná scéna s Josefem Lauferem a doprovodnými skupinami Apollo a Olympic v témže snímku, je spíše hudebně-pěveckým podkresem a ozvláštňujícím prvkem, využívajícím

31) Vladimíra Holišová, Touha jménem Einodis není jen koncertem Marty Kubišové. *Musical — opereta* 29. 7. 2013. Dostupné online: <<http://www.musical-opereta.cz/touha-jmenem-einodis-neni-jen-koncertem-marty-kubisove>>, [cit. 5. 8. 2018].

32) Helena Michková, Marta Kubišová: Osud tomu chtěl. *Diva* 2013, č. 4, s. 17.

33) Jiří Špičák, „Beyoncé jsem předběhla o čtyřicet let,“ říká Marta Kubišová. Český rozhlas. Radio Wave. On Air 2. 10. 2017. Dostupné online: <<https://wave.rozhlas.cz/beyonce-jsem-predbehla-o-ctyricet-let-rika-marta-kubisova-5989826>>, [cit. 5. 8. 2018].

34) Vladimíra Ludvíková, S Martou Kubišovou o její roli v povídkovém filmu *Mučedníci lásky*. *Mladá fronta* 22, 1966, č. 306 (6. 11.), s. 3.

dobově příznačný jev popularity zpěváků popmusic a rokenrolové horečky ke ztraktivnější snímku.³⁵⁾

Setkání Marty Kubišové s Janem Němcem při natáčení MUČEDNÍKŮ LÁSKY však bylo klíčové a iniciační pro jejich další spolupráci na dvou televizních recitálech. Výrok Kubišové z roku 2017, citovaný v nadpisu této části, není nijak nadnesený. Kubišová tím srovnávala hodinový film LEMONADE, jímž Beyoncé doprovodila v roce 2016 svoji stejnojmennou desku, a její vlastní televizní recitál PROUDY LÁSKU ODNESOU z roku 1969, který natočil Jan Němec jako písničkový film k debutovému LP Kubišové *Songy a balady*, jehož nahrávání u Supraphonu zpěvačka dokončila v prosinci 1968. Šlo v pořadí o druhý recitál, jemuž předcházela v roce 1968 NÁHRDELNÍK MELANCHOLIE. Námět a scénář k oběma recitálům napsal sám Němec a svoji práci na tomto formátu charakterizoval tak, že jednotlivé písně mají být „aranžované jako takové minifilmčky“.³⁶⁾ Jedná se o kompaktní televizní hudební filmy, jejichž cílem byla prezentace písniček pouze jednoho vybraného interpreta — Marty Kubišové. Tím se liší od jiných televizních hudebně zábavných písničkových pořadů, například divácky velice oblíbeného VYSÍLÁ STUDIO A, které prezentovaly písničky různých interpretů.

Scénáře k NÁHRDELNÍKU³⁷⁾ a PROUDŮM³⁸⁾ Kubišové přímo nepředepisovaly žádnou specifickou roli ani neurčovaly konkrétní výrazy, gesta či choreografii, kterých by měla před kamerou používat. Charakter postavy, jenž měla v dané písničce ztělesnit, byl dán ve scénáři načrtnutým příběhem, jeho atmosférou, aspekty mizanscény, do níž byla jednotlivá vystoupení zakomponována v souladu s Němcovou tvůrčí vizí; dále rytmem melodie, a hlavně samotným textem písně, který se Kubišová snažila přiměřeně emotivně na kameru sdělit, respektive skrze kameru zprostředkovat divákům. Zpěvačka se tedy transponovala do příběhů a nálad písní, které byly psány už přímo pro její hlas a osobnost. To vše platí pro oba recitály, ve větší míře pro NÁHRDELNÍK MELANCHOLIE, jehož jednotlivé „minifilmčky“³⁹⁾ vypráví ve shodě s texty písní malé, dějově uzavřené příběhy, které spojuje téma smutku z nenaplněných vztahů. Každá píseň-příběh představuje citově nevyrovnaný, nenaplněný nebo rozpadající se vztah, nepochopení a nesoulad ve vztahu mezi mužem a ženou.

Jako podtitul NÁHRDELNÍKU MELANCHOLIE se v úvodních titulcích uvádí: „Sedm písní Marty Kubišové“. Konkrétně jde o zdramatizování vesměs baladických šansonů „Deně čekám“, „Na co tě mám“, „Myslíš jenom na peníze“, „Není to láska“, „Bílý stůl“, „Ten zlej páv“, „Lampa“. Recitál rámuje stejně komponované úvodní a závěrečné záběry. Na samém začátku slyšíme úder zvonu a sledujeme sluhu v livreji, jak zapaluje loučí oheň na sloupu.

35) V 60. letech nešlo o ojedinělý případ; např. režisér Vojtěch Jasný, který natočil v roce 1965 krátký televizní film MAGNETICKÉ VLNY LÉČÍ, do něj zakomponoval písničku Jiřího Suchého a Jiřího Šlitra CO VE MĚSTĚ SE POVÍDÁ. Do snímku tak vstupuje hudebně pěvecké číslo Evy Pilarové, která v doprovodu Jiřího Šlitra za pianem i dalších herců a hudebníků zazpívá příjemně svižnou písničku v dobově stylových dekoracích i kostýmu, jež však nemá ve vyprávění příběhu prakticky žádné větší opodstatnění a z formálního hlediska je spíše prvkem redundantním.

36) Jan Bernard, *Jan Němec. Enfant terrible české nové vlny. Díl I. 1954–1974*. Praha: Akademie múzických umění 2014, s. 460.

37) Náhrdelník melancholie. Spisový archiv České televize, f. Scénáře, inv. č. 1983-286.

38) Proudý lásku odnesou. Spisový archiv České televize, f. Scénáře, inv. č. 1983-308.

39) J. Bernard, c. d., s. 460.



Obr. 1



Obr. 2

Celkem zazní sedm úderů zvonu a sluha zapálí stejný počet loučí — stejně jako je sedm písní. Vstupujeme do chladného zimního prostředí zámeckého dvora, přičemž kamera přerámuje z polocelku na velký celek, čímž se do záběru dostává v pozadí stojící Kubišová a začíná zpívat „Denně čekám“. Kamera se pomalým plynulým pohybem přibližuje na detail Kubišové. Ta, oblečená do dlouhé tmavé sukně, leopardího kožichu, bílých rukaviček, vlasy zahalené do přehozeného černého krajkového šálu, působí aristokraticky. Zpívá o tom, jak vchází do prázdného bytu, oděná do bílých šatů, čeká na muže, ale ten nepřichází. Z jejích jakoby nepřítomných očí a strnulého obličejce, kdy jen nepatrně otevírá ústa, mrká, místy lehce pozvedne obočí a pokrčí čelo, ukloní hlavu, vyzraňuje smutek a rezignace z končícího vztahu. Zpěvačce padá do tmavých kadeří sníh a umocňuje tak pocit zimy i hrdinčina vnitřního rozpoložení. **(obr. 1)** Kubišová je během zpěvu doslova statická, což přeneseně platí i pro její sporou obličejovou mimiku. Veškerý, byť rovněž úsporný pohyb vychází jen z horní poloviny těla, kdy vztahuje jednu, případně obě ruce před sebe ve vstřícném gestu otevřené náruče, což posléze změní v lítostné sepletí rukou na hrudi. **(obr. 2)**

Statičnost či určitá míra záměrné pasivity přerůstající do sošného vzezření je typickým projevem Kubišové ve většině filmových písní NÁHRDELNÍKU MELANCHOLIE. Stejně tak mimika její téměř znehybnělé tváře a pěvecký projev, kdy texty písní bez větší artikulace chvílemi pouze cedí přes rty. Na dramatickosti jí dodává výrazné líčení očí, rámovaných silnou černou linkou. Tento uhrančivý pohled a ztuhlou variantu tváře předvádí Kubišová ponejvíc v písni „Ten zlej páv“. Jinak je tomu při rytmičtější a veselejší skladbě „Na co tě mám“, v níž se Kubišová oblečená jako tomboy a členka pražské galerky usmívá a dokazuje, že je schopná sehrát před kamerou i odlišnou, optimističtější pohybovou a výrazovou roli. Podobně vystupuje v písni „Bílý stůl“, kde jako barmanka v krátkých šatech se zástěrkou, černých punčochách, s množstvím různých korálů kolem krku i zápěstí vypadá sexy a ukazuje koketní vizáž. **(obr. 3)** Závěrečná „Lampa“ prezentuje Kubišovou v polocelku, jako barovou zpěvačku ve flitrových šatech, stojící se založenýma rukama u mikrofonu vedle rozsvícené lampy v baru. Záběrům dominují tvář zpěvačky a gesta jejích rukou. „Lampa“ dává vyniknout fotogeničnosti tváře Kubišové a jejímu způsobu interpretace písně, do níž zapojuje opět pohyby rukou. **(obr. 4)** Přestože jde o velice jednoduchou inscenaci, je tato píseň nejintenzivnější, neboť Kubišová není rozptylována prakticky žádnými choreo-



Obr. 3



Obr. 4

grafickými nebo hereckými výkony, nedostává se do interakcí s jinými postavami a soustředí se na pěvecký projev, je sama sebou, což minimalistickému příběhu svědčí. Baladická „Lampa“ prezentuje Kubišovou jako hrdinku-zpěvačku, kterou sama Kubišová je, a právě to jí dodává jistoty a přispívá k celkové autenticitě zpívaného příběhu.

V kompletním souhrnu není repertoár gest Kubišové příliš široký, je pro ni však příznačný a interpretka jej efektivně využívá ke komunikaci hrdinkou prožívaných emocí — zasmušlosti, osamění či opuštění, ale i žalostně toužebného pocitu, případně melancholie, s nadhledem ve veselejších polohách. Kubišová jde při interpretaci písně a jejím performativním ztvárnění důsledně po jejím obsahu a hlubším smyslu. Zmíněnými prostředky se podílí na budování nálady filmového příběhu a píseň přiměřeně dramaticky předvádí, aniž by se podbízela, sklouzávala do laciné melodramatičnosti nebo do přepjatých gest; oproti tomu výjimkou jsou její výstupy v některých momentech písně „Hej, Jude“ v recitálu *PROUDY LÁSKU ODNESOU*, kde se až příliš ostentativně snaží vyjádřit jisté poselství písně. (**obr. 5 a 6**) Kubišová během své performance neupřednostňuje sebe coby zpěvačku a osobnost, nýbrž klade důraz na zprostředkování emocí, případných (skrytých) významů písní, jejich aranží a scenáristického zpracování do příběhů. V *NÁHRDELNÍKU MELANCHOLIE* jí k tomu výrazně napomáhají také kostýmy a stylizace charakterů jednotlivých hrdinek, neboť výtvarnice Ester Krumbachová vytvořila pro Kubišovou ke každé písně a pro každou ztvárněnou postavu jiný „total look“, tedy komplexní vzhled zahrnující nejen šaty, ale také boty, paruky a doplňky, čímž výrazně napomohla celkové inscenaci každé písně.

Oproti černobílému příběhovému *NÁHRDELNÍKU MELANCHOLIE* je druhý recitál *PROUDY LÁSKU ODNESOU* kompilací písní takřka bez narativu. Vizualní ztvárnění songů stojí na pohybu, projevu, postojích, výrazech a gestech Kubišové v barevné a symbolicky přetížené mizanscéně každé písničky. Výtvarníkem tohoto díla byl Josef Vyletal, mimo jiné grafik a malíř, jehož záliba v surrealistických hříčkách a kompozicích se do *PROUDŮ* výrazně otiskla. Malé inscenované příběhy z *NÁHRDELNÍKU* tak nahradila vysoká míra stylizace, a spíše než o vyprávění jde o pacifistický apel, ovlivněný společensko-politickým ovzduším v Československu po invazi vojsk Varšavské smlouvy 21. srpna 1968.⁴⁰⁾ Recitál

40) Recitál *PROUDY LÁSKU ODNESOU* se natáčel v létě 1969.



Obr. 5



Obr. 6

obsahuje pět písní: „Proudy“, „Magdalena“, „Ring-o-ding“, „Mamá“, „Hej, Jude“, z nichž každá je ve svém filmovém ztvárnění do jisté míry podobenstvím a dohromady tak tvoří symbolické lepirelo pocitů a nálad v tehdejší československé společnosti. Všechny písně propojuje, a recitálem prochází, objekt monstrance s motivem rtů coby symbolem pravdy a lásky, jejichž poselství mají písně předat. Kubišová je zde zpěvačkou ztělesňující některé ženské archetypy (např. Máří Magdalena, matka, ochranitelka) a nehraje už postavy hrdinek jako v NÁHRDELNÍKU MELANCHOLIE. Spíše než o herecké ztvárnění konkrétních postav jde v tomto recitálu o její existenci či prosté bytí v rámci písničky a mizanscény, o roli průvodkyně při symbolickém zprostředkování písňového textu.

V úvodní písni „Proudy“ Kubišová zpívá, že proudy lásku odnesou a Němec natočil tento song na velkém prámu, na němž stojí zpěvačka bosá, v dlouhých módních kostýmových šatech bílé barvy, mezi rámy obrazů a zrcadly, s rozpuštěnými tmavými vlasy, které lemují její obličej. Kubišová je opět statická a text písně vyjadřuje vlněním a prolamováním těla, kýváním hlavy a výraznými rozmáchlými gesty rukou, které jsou pro ni tolik typické. Zobrazuje jimi proud vody i času. (obr. 7) V detailu je pak z její tváře znát větší míra naléhavosti, oproti NÁHRDELNÍKU MELANCHOLIE výraznější mimika, pohyb rtů a otevírání úst při artikulaci textu. Její úsporný herecký rejstřík je pak obdobný i v dalších čtyřech písních. Každopádně gesta, v předchozím NÁHRDELNÍKU nastíněná, Kubišová v bezpříběhových symbolických PROUDECH uplatnila jako nejvýraznější součást svého projevu. Nejvíce je to zřejmé ze závěrečné, beatlesovské „Hej, Jude“, v níž zpěvačka ztvárnila dvojroli. Kubišová interpretka, oblečená od hlavy k patám, prochází kolem zdi, kráčí jako vyslanekyně zmíněného poselství pravdy a lásky, s nadějí v očích, hlasu i celkovém projevu zpívá a tím současně promlouvá a dodává odvahy své druhé podobě, ženě v černých krátkých šatech s tenkými ramínky, explicitně i metaforicky zahnané do kouta oprýskané budovy. Toto Kubišové alter ego působí bojácně, zranitelně, nemůže promluvit. Skrývá se za propletené ruce, brání se, odvrací tvář, přivírá oči a mrká, odtahuje se. Kubišová v „Hej, Jude“ uplatňuje svoji typickou gestikulaci v nejvyšší možné míře, jako součást výrazu smutku, strachu, umlčení a snahy se chránit.

Ze čtení působení Kubišové před kamerou v případě obou recitálů vyplývá, že přetrvávající součástí jejího výrazového rejstříku jsou především gesta jako pozvednutá jedna či obě ruce do stop gesta, do zamítavého nebo burčujícího postoje, gesta vyjadřujícího nadě-



Obr. 7



Obr. 8

ji a povzbuzení, časté mrkání, zavírání očí spolu s úklony hlavy. (**obr. 8-10**) Těmito výraznými gesty, byť v minimalistickém množství, dosahuje efektivní estetizace prožitku, spojeného s naléhavostí. Performativita Kubišové se spíše než na profesionálních hereckých výkonech zakládá na naturalismu, procítěnosti a fotogeničnosti její tváře, schopnosti jít po obsahu písničky a zprostředkovávat emoce. Kubišová se během interpretace písní, spojené vždy s určitou mírou performativity, soustředí na podstatu, tedy na komunikaci obsahu písňového textu a nestaví do popředí tolik sebe samou, ale spíše svoje songy a ballady.

— — —

60. léta v československém audiovizuálním průmyslu byla v několika rovinách význačně ovlivněna novými hudebními trendy, které do československé společnosti postupně pronikaly, konkrétně rostoucí oblibou moderní taneční písničky, divadel malých forem a do té doby nebývalou hvězdnou slávou zpěváků a zpěvaček popmusic. Většina dodnes populárních a více či méně stále pěvecky aktivních interpretů začínala právě na prknech těchto malých scén, která jim poskytovala profesní zázemí, připravovala repertoár a zprostředkovala kontakty k nahrávání v rozhlasu a Supraphonu a hlavně na progresivně se rozvíjející médium — televizi. Byť jsme zvyklí slyšet, číst i uvažovat o pop-hvězdách 60. let téměř výhradně jako o zpěvácích a zpěvačkách, případová studie Marty Kubišové ukazuje, že počátky jejich kariér jsou spjaté hlavně s divadelním účinkováním a že jako herci a herečky byli vnímáni rovněž dobovým diskursem. Tito interpreti svým působením zanechali současně výraznou stopu v divadle, ve filmu i v televizi a ovlivnili výslednou podobu mnoha děl. Jedním z formátů, v nichž interpreti moderních tanečních písniček našli široké uplatnění, byly tzv. televizní písničky, předchůdci dnešního videoklipu. Formát televizní písničky se během 60. let proměňoval a rovněž se stával součástí větších hudebně zábavných písničkových celků. Jedním z takových specifických pořadů byly recitály zaměřené na prezentaci jednoho interpreta a jeho repertoár.

Recitály jako NÁHRDELNÍK MELANCHOLIE a PROUDY LÁSKU ODNESOU současně reprezentují vhodný text k analýze i jiných než jen pěveckých schopností Marty Kubišové, neboť svojí vizuální stránkou dokazují, do jaké míry byla Kubišová interpretkou zvládající všechny složky syntetického herectví, a to specificky před kamerou. Ukazuje se, že v pří-



Obr. 9



Obr. 10

padě úspěšné kariéry Kubišové, stejně jako v případě jejich stejně proslavených kolegů a kolegyň, se všechny složky projevu — pěvecká, herecká i pohybová — nutně prolínaly. Kubišová sama sebe považovala, a stále považuje, především za zpěvačku. Avšak vzhledem k jejímu aktivnímu divadelnímu a celkově audiovizuálnímu působení není možné ji z profesního hlediska kategorizovat pouze jako zpěvačku, ale ani čistě jako herečku. Jako nejvíce odpovídající kategorie tedy vyvstává spojení hrající zpěvačka. Recitály pak představují schopnost Kubišové této kategorii dostat a zvládnout jak menší role různých typů ženských hrdinek, představovaných v minipříbězích recitálu *NÁHRDELNÍK MELANCHOLIE*, tak méně konkrétní a více emočně zatížené role průvodkyně recitálem *PROUDY LÁSKU ODNESOU*. Současně dokazují míru kvality a rozsahu hereckého projevu, kterou Kubišová disponovala, tedy na jedné straně omezenou, nicméně účelně užívanou a dostačující jí vlastní sadu gest, pohybů a mimiky, s níž interpretovala text a současně k písni zaujímala osobní i osobitý postoj a vztah. Tento přístup, navíc podmíněný dobovým kontextem, se pak otiskl i do jejího ztvárnění dnes již ikonické písně „Modlitba pro Martu“ v seriálu *PÍSEŇ PRO RUDOLFA III.* z roku 1968. Pohybuje se a gestikuluje v ní takřka minimalisticky, avšak svým typicky uhrančivým pohledem přímo do kamery předává divákům zcela zřetelně zamýšlené poselství, s nímž zůstává spojována až do dnešních dnů.

Miroslava Papežová

Absolventka magisterského programu oboru Teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity. V současné době je interní doktorandkou oboru Filmová věda na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Zajímá se především o historický výzkum v rámci dějin české kinematografie a audiovizuální kultury. Ve svém výzkumu se věnuje formátu televizní písničky, hudebním filmům, spolupráci kulturních průmyslů, popkultuře a výzkumu hvězd. (Kontakt: mirkapapezova@seznam.cz).

Citované filmy:

4P. Písnička pro paní Pilarovou (Václav Táborský, 1967), *Album Supraphonu* (Jiří Nesvadba, Ivo Paškert, 1962–1967), *Fantom Morrisvillu* (Bořivoj Zeman, 1966), *Frona* (Jiří Krejčík, 1954), *Jak se kra-*

de milión (Jaroslav Balík, 1967), *Kdyby tisíc klarinetů* (Ján Roháč, Vladimír Svitáček, 1964), *Kulhavý ďábel* (Juraj Herz, 1968), *Lemonade* (Jonas Åkerlund, Beyoncé, Kahlil Joseph, Melina Matsoukas, Dikayl Rimmasch, Mark Romanek, Todd Tourso, 2016), *Mučedníci lásky* (Jan Němec, 1966), *Naděje* (Karel Kachyňa, 1963), *Náhrdelník melancholie* (Jan Němec, 1968), *On* (Vladimír Drha, 1968), *Ostře sledované vlaky* (Jiří Menzel, 1966), *Píseň pro Rudolfa III.* (Jaromír Vašta, 1967–1968), *Proudy lásku odnesou* (Jan Němec, 1969), *Skřivánci na niti* (Jiří Menzel, 1969), *Šíleně smutná princezna* (Bořivoj Zeman, 1968), *Ta naše písnička česká* (Zdeněk Podskalský, 1967), *Tam na konečné* (Ján Kadár, Elmar Klos, 1957), *Všichni dobří rodáci* (Vojtěch Jasný, 1968), *Vysílá studio A* (Jaromír Vašta, 1963–1966), *Zlatý slavík* (Zdenek Zaoral, 1968), *Zločin v šantánu* (Jiří Menzel, 1968).

SUMMARY

Marta Kubišová: The Non-Actress with the Thalia Award
*The 1960s Czech Pop-Stars between Theatre, Cinema, and Television***Miroslava Papežová**

The article deals with the phenomenon of the 1960s Czech pop-stars and their engaging on multiple platforms — theatre, cinema and television. Although most of them were not professional actors and actresses, they left a significant mark in the 1960s audiovisual cultural production in Czechoslovakia. The media industries, as well as the period discourse accepted them not just as singers, but as actors too. The case study focuses on Marta Kubišová, a famous Czech pop-star, who had a contract with one of the popular small theatres, and who acted in films and television shows. This part centres on analyzing Kubišová's musical and physical performance (movement and gestures) as the leading lady in two television recitals, directed by Jan Němec. Focusing on her ability to perform the songs, the case study supports the argument of considering and categorizing Kubišová as an acting singer.

key words: pop-stars, Marta Kubišová, 1960s, recital, acting

klíčová slova: pop-hvězdy, Marta Kubišová, 60. léta, recitál, herectví

Casting patří mezi tvůrčí profese

Rozhovor s Kateřinou Oujezdskou

Kateřina Oujezdská je česká castingová režisérka a herecká agentka. Prostřednictvím své firmy KO CASTING obsazuje filmové, televizní, reklamní i divadelní projekty. Spolupracuje s předními českými filmovými režiséry, například s Petrem Zelenkou, Davidem Ondříčkem, Radimem Špačkem a v neposlední řadě se svým manželem Markem Najbrtem; momentálně obsazuje chystaný film Agnieszky Hollandové s názvem ŠARLATÁN. Na základě své castingové praxe se rozhodla působnost rozšířit i na oblast agenturní a spolu s Barborou Fabiánovou pod hlavičkou KO AGENCY zastupují významné české herce. Rozhovor v hereckém čísle *Iluminace* přináší vhled do zřídka reflektované oblasti českého castingu a otevírá témata jako absenci výchovy filmových herců či vnímání procesu obsazování jako tvůrčí práce.

Jak vznikla vaše agentura KO Casting?

U filmu jsem začínala jako produkční a asistentka režie, pak jsem dlouho pracovala na pozici pomocné režisérky — to bylo ve druhé polovině 90. let. Předtím jsem krátce studovala herectví, a přestože jsem školu opustila, v hereckém prostředí jsem se pohybovat nepřestala. Tou dobou měla profese pomocného režiséra neostré hranice a vzhledem k mým předchozím kontaktům s herci jsem režisérům pomáhala vymýšlet, kdo

v jejich filmech bude hrát. Tehdy se tomu procesu často ani neříkalo casting, věnovalo se mu pár lidí a agentur bylo poskrovnu.

Takže já jsem režisérům začala pomáhat obsazovat jejich filmy; zároveň jsem ale pořád zůstávala na pozici pomocné režisérky. Jenže ve chvíli, kdy se mi narodilo první dítě, jsem zjistila, že nemůžu jít na plac a filmy dělat jako dosud — to znamená někam zmizet na tři měsíce. Stala jsem se tedy castingovou režisérkou, vytvořila si první ucelenější představu o vlastní praxi a stanovila si nějaké zásady a principy, kterých jsem se chtěla držet. S režiséry, kterým jsem do té doby dělala pomocnou režii, jsem začala koncepčněji spolupracovat při obsazování jejich filmů. Zpětně ale netuším, kdy jsem se poprvé odvážila nechat napsat do titulků, že casting jsem dělala já.

Zmínila jste principy a zásady, na nichž vaše castingová praxe stojí. To jsou vaše osobní pravidla, která jste si stanovila na základě dosavadních zkušeností, nebo jde o sdílené postupy a praktiky, které do českého prostředí vnesly ony první castingové agentury?

Z mé strany šlo o čistě intuitivní věc. Ty principy se utvořily na základě toho, jak v Česku fungují herci a jak pracují režiséři. Snažila jsem se vytvořit režisérům určitý servis a musela jsem přijít

na to, jakým způsobem to budu dělat. Uvědomila jsem si, že casting je hodně nepřijemný pro všechny zúčastněné; jak pro režiséry, tak pro herce. A pro ně hlavně, protože musí někam přijít a v omezeném čase předvést, co v nich je. Casting jsem tedy znala z obou stran a chtěla jsem dát jak hercům, tak režisérům prostor k tomu, aby se mohli vzájemně poznávat. Konkrétně hercům navíc dopřát možnost, aby se dostatečně projevili bez zbytečného stresu. Chci, aby herci pracovali s textem, aby ho uměli. Snažím se eliminovat casting ve smyslu náhodných situací, do kterých herci spadnou a v nichž se těžko zorientují. Když znám režiséry a vím, co od herce chtějí, a když znám herce a vím, jak hrají, tak se jim snažím vytvořit podmínky, aby roli načrtli způsobem, který bude vyhovovat danému projektu.

Často na castingu režisér není, jsem tam pouze já jako castingová režisérka. Režisér dostává jen natočená videa, a tudíž mám čas a prostor s hercem pracovat. Režisérovi ukážu až výsledek našeho společného úsilí, o kterém si myslím, že je pro pojetí role nejlepší a vyhovuje jeho režijní koncepci.

Vaše agentura má dvě sekce KO Casting a KO Agency, která vybrané osobnosti zastupuje. Co vedlo ke vzniku té druhé větve?

KO Agency vznikla o něco později. Hercům jsem se totiž vždycky věnovala i na osobní bázi a snažila se respektovat jejich potřeby už během castingu. Z toho důvodu ke mně přicházela spousta žádostí, abych se postarala také o smlouvy nebo domluvila honorář. Díky tomu jsem začala nadstandardně řešit věci, které se castingu tak docela netýkají. V té době se nám narodilo druhé dítě a já si uvědomila, že je logické ze zastupování udělat mou druhou profesí. Následně jsem se spojila s Barborou Fabiánovou a spolu s ní vytvořila společnost, v níž se snažíme dělat komplexní servis hercům, potažmo producentům, a plně se o ně postarat. Herci se díky nám nemusí zabývat praktickými věcmi, mohou se zcela soustředit na scénář a svůj výkon v roli.

Když se podíváme, jaké castingové agentury v českém prostředí fungují a v jakém režimu, pak váš model, sdružující jak casting, tak zastupitelskou sekci, není zrovna obvyklý...

Není, ale nejsem sama. A jsem si skoro jistá, že jinde ve světě by to ani nemohlo fungovat. Já jsem se ke sloučení castingové a agenturní praxe odhodlala zcela intuitivně. Při castingu jsem přísná na sebe i na ostatní a nikdy bych si nedovolila někoho obsadit z jiných než tvůrčích důvodů. Vždy pracuji s komplexní představou o roli a snažím se ji naplnit co nejlépe bez ohledu na moje další zájmy. Obě oblasti tudíž vnímám jako oddělené a na sobě nezávislé. Herci, které zastupuji, jsou sice moji přátelé a s kolegyní jim zajišťujeme zmíněný servis, ale rozhodně jim nějakým nátlakovým způsobem nesháníme práci.

V Americe to samozřejmě chodí jinak — herec má svého agenta, který za něj i za sebe tvrdě bojuje. My hlavně zajišťujeme technický servis, domlouváme peníze, řešíme smlouvy, staráme se o termíny, faktury a účetnictví. Zařizujeme hercům spíš mentální pohodlí, než abychom jim sháněli příležitosti. I proto nehrozí střet zájmů a režiséři a producenti, se kterými spolupracuji, to vědí. Mohou se spolehnout, že když obsazují projekt, navrhuji herce podle toho, jak se hodí do konceptu, a nehledím na to, k jakému agentovi patří. Druhá věc je, že své klienty si pečlivě vybíráme a jejich kvalitě věříme, takže je můžeme nabízet s klidným svědomím.

Ale jak už jsem říkala, nejsem tady jediná, kdo zastupuje herce a obsazuje filmy. Jako herečtí agenti se pravidelně scházíme. Je nás málo, a tak se navzájem informujeme, jak různé věci řešíme a kdo koho zastupuje. Principy jsou podobné, v zásadních parametrech se shodneme, ale detaily si pak už každý ladí podle sebe.

Aktuálně nám do praxe zasahuje i politika, protože někteří herci nechťejí vystupovat v pořadech financovaných Andrejem Babišem. My podobné záležitosti musíme vyřešit prakticky a ošetřit smluvně.

Jaké mýty v českém prostředí kolem castingu panují? Když jsem před pár lety absolvovala stáž v castingové agentuře, šla jsem do ní s představou, že budu jen selektovat a vybírat, a rozhodně ne navolávat dlouhé seznamy jmen, abych vůbec zajistila požadovaný počet lidí na castingu.

A přesně tohle já jsem nikdy nedělala a ani dělat nechtěla. Platí to spíš pro reklamy, kam jsem taky zabrousila, ale nikdy jsem se tam necítila komfortně. Nesvědčí mi dělat práci jen proto, abych plnila nějaké kvóty. Navolávat desítky herců a stovky komparzistů jen kvůli tomu, aby se na zástup lidí někdo podíval — tomu se chci vyhnout. Obsazují hlavní nebo vedlejší role, komparz nedělám. Pokud hledám někoho ze specifické, třeba profesní skupiny lidí, musím do jejich komunity částečně proniknout. Velkými počty lidí se probírám ve chvíli, kdy selektuji z neherců nebo dětí, ale i v takovém případě hledám a vybírám určitou vlastnost nebo nějaký druh talentu. Chci pracovat s režiséry, kteří respektují můj úsudek a předložený výběr. Právě schopnost udržovat si přehled, selektovat z herců, které znáte z divadel, ale i ze studentů konzervatoří nebo vysokých uměleckých škol, tvoří jádro práce castingového režiséra. Nejde o množství, ale o kvalitní výběr.

Jakým způsobem si vybíráte herce, které chcete zastupovat? Na základě předchozích zkušeností, osobních vazeb nebo do procesu selekce vstupují další kritéria?

S Bárrou si vybíráme hlavně schopné filmové herce. Filmové herectví je disciplína, kterou nezvládne každý. Naši herci rozhodně pro kameru hrát umí. Vybíráme si je hlavně na základě předchozích pracovních zkušeností. Od lidí, které zastupujeme, vyžadujeme důvěru. Oni na druhou stranu dobře vědí, že si vážíme jejich práce; rozhodně nezastupujeme nikoho, o jehož hereckých kvalitách bychom nebyly stoprocentně přesvědčené.

Vnímáte absenci výuky filmového herectví jako velký problém? Na DAMU se žádný takový předmět neučí, na FAMU také ne.

Filmové herectví je druh hereckého řemesla (resp. herecké tvorby), které se tady bohužel nevyučuje a herci nemají možnost se s ním ve škole setkat. Je obrovská škoda, že u nás tahle část výuky chybí, nepracuje se na ní a má nulovou podporu. Osobně se snažím tohle téma otevřít dlouhodobě. Když herci přijdou na casting bez předchozích zkušeností s kamerou, je to pro ně někdy docela náraz. Místo diváka najednou čelí kameře a intenzita jejich projevu musí být nastavená jinak. Bylo by skvělé, kdyby se výuka filmového herectví dala řešit skrz DAMU, například formou volitelných seminářů. Jako castingoví režiséři jsme se domlouvali, že bychom na podobném projektu ochotně participovali. Pro nás by z toho plynuly výhody, herci by k nám chodili připravení; potřebujeme přece, aby uměli hrát „filmově“. Ale DAMU je divadelní fakulta a vyučuje divadelní herectví. FAMU vzdělává režiséry, kteří sice s herci pracují, ale často nekonceptně, cíleně. Několikrát jsem obsazovala filmy debutantů, z nichž někteří ani po absolvování školy moc nevěděli, jak herce vést. Je třeba jim dát už na škole najevo, že casting je zásadní součástí vzniku filmu, že si jeho prostřednictvím můžou ověřit svou koncepci a pojetí jednotlivých postav. Často na casting zvu i scenáristy, pro které je užitečné své repliky slyšet na živo a zjistit, jestli jsou, nebo nejsou dostatečně autentické.

Jak vypadá spolupráce s českými režiséry? Berou casting jako servisní, nebo jako tvůrčí profesi?

Pracuji už pouze s režiséry, kteří casting vnímají jako tvůrčí profesi. Kdybych byla jen technická výpomoc, tak by mě taková práce nenaplnovala. Ve všech projektech figuruji jako spolutvůrce. Konkrétně spolupráce s režiséry vypadá tak, že se snažím vcítit do jejich způsobu myšlení, často znám jejich uvažování; vím, jaké se jim líbí holky nebo kluci; znám způsob, jakým režírují, a vím, jaké herectví mají rádi — někdo preferuje expres-

sivnější, jiný dává přednost civilnímu pojetí. Domnívám se, že tyhle odstíny umím rozeznat. Samozřejmě, režisér má vždy poslední slovo, ale jde o nasměrování. Kdybyste vzala dva castingové režiséry a jednoho režiséra, jemuž by oba měli obsadit film, tak ve výsledku dostanete dva rozdílné filmy. A určitě bude jeden lepší a jeden horší. Casting opravdu patří mezi tvůrčí profese; mezi kameru, střih nebo kostýmy. Nechápu, že to někdo vnímá jinak, a proto spolupracuji jediné s lidmi, kteří casting umí docenit.

Už od 30. let domácí kinematografie řeší tzv. hereckou otázku. Herci tehdy poprvé svůj profesní čas dělají mezi divadlo a film; později se přidala ještě televize. Synchronizace divadelní a filmové práce způsobovala značné praktické problémy a oba kulturní průmysly se věc snažily dlouhodobě, a dlužno dodat spíš neúspěšně, řešit. Tíží herecká otázka domácí film dodnes?

Problém přetrvává, a čelí mu nejen herci, ale i samotní filmoví tvůrci. Herci jako zaměstnanci divadel musí chodit do práce a nemohou se natáčení intenzivně věnovat. Nicméně nevidím východisko; herců na volné noze, kteří hodně točí, najdeme jen minimum. Souvisí to i s jistou presíží a vážeností herecké profese. Když někdo vystuduje hereckou školu, tak se té profesi chce věnovat stůj co stůj. Ve světě si lidé budují i paralelní kariéry a nečekají, až prorazí. Na druhou stranu, několik herců, které zastupuji, se snažilo uspět ve světě, například v Hollywoodu. Ale to je těžká disciplína. Konkurence je velká a úspěch závisí spíš na náhodě a na štěstí. Žádná technická bravura tomu nepomůže, herce limituje typ a v tomto případě především přízvuk.

Jaká je vaše zkušenost s castingem pro zahraniční runway produkce? Chápu, že se na tuto oblast specializují jiní...

Úplně minimální, ale obsazovala jsem českou část filmu ANTHROPOID, což pro mě byla nesmírně zajímavá zkušenost. Bohužel nemluví moc anglicky, čímž se to pro mě trochu zkomplikova-

lo. Samozřejmě mě nesmírně potěšilo, že jsem navzdory svému handikepu práci získala. Režisér Sean Ellis si mě vybral na základě mojí dosavadní práce a doporučení koproducenta Davida Ondříčka. Nabídla jsem mu do vedlejších rolí vždy několik herců, na každou úlohu zhruba tři. On si je prohlédl a řekl mi, abych sama rozhodla, který z nich to má být. Na podobný přístup nejsem zvyklá, protože definitivní verdikt nechávám na režisérech. Někdy se je snažím nalomit, když jsem přesvědčená, že jiný herec nebo herečka se na roli hodí lépe, ale respektuji jejich pravomoc. A při ANTHROPOIDU jsem najednou dostala možnost finální volby. Byla to sice velká zodpovědnost, ale líbilo se mi to. Na druhou stranu, Sean Ellis neznal české prostředí, a asi i proto se rozhodl mi v tomto ohledu důvěřovat.

Obsazovala jste filmy, reklamy, televizní seriály i divadelní projekty. Zajišťovala jste casting pro seriály vyprodukované Českou televizí (JÁ, MATTONI, SVĚT POD HLAVOU), ale také internetovou televizi Stream.cz (ŽROUTI, KANCELÁŘ BLANÍK). Liší se průběh castingu v závislosti na produkci?

Neliší, tvůrčí přístup k obsazení je vždycky stejný. Rozdíl ale může vyplývat z rozpočtu. Když je na projekt méně peněz, pak herce nenatáčím, nezkouším, jenom je navrhnu. Do projektu vstupuji spíš jako konzultant a tvůrcům poskytnu předvýběr, který si musí sami finalizovat. Když dělám standardně zafinancovaný projekt, pak probíhá pečlivější selekce s několika castingovými koly a kamerovými zkouškami.

Jsou nějaké herecké typy, věkové kategorie nebo role, kterých se české kinematografii podle vás nedostává?

Nebála bych se mluvit o akutním nedostatku kvalitních ženských rolí. Když například obsazují dvě stě padesát rolí do seriálu, tak z toho dvě stě tvoří muži a jen padesát ženy. Hrají milenky, slůžky, prostitutky, pár maminek, ale co do charakteru, to je bída. Herečky to mají zkrátka těžké, rolí je málo. Když čtu scénář, tak si kolikrát říkám —

a proč tenhle právník není právníčka? Proč tenhle doktor není doktorka? Občas se do toho dá rýpnout, a někdy se mi podaří danou postavu tímhle způsobem prohodit. K situaci přispívá fakt, že scenáristek není tolik a muži při psaní role spontánně přisuzují spíš mužům. Jde o určitý automatismus, se kterým se snažím v rámci svých možností tak trochu bojovat.

Co do personálního zázemí panuje v českém castingu velká fluktuace, nebo jde v tomto ohledu o stabilní prostředí?

Najít, vychovat a udržet kvalitního zaměstnance je složité. Když chci někoho zaučit, tak mu musím předat veškeré know-how, metodiku i etiku své práce; o databázi nemluvě. A musím doufat, že toho nezneužije. Míra loajality je různá a už mám i jednu negativní zkušenost.

Nemůžu si dovolit nikoho zaměstnat na plný úvazek, práce přichází nárazově, takže si najím lidi na jednotlivé projekty. Respektive беру si jen tolik projektů, na kolik stačí kapacita mé firmy.

Zkušenosti jsou v téhle branži potřeba. Mě stálo spoustu úsilí poznat herecké prostředí, mentalitu a tvůrčí praxi jednotlivých režisérů. Svůj přehled si udržuji, chodím do divadel, sleduji studenty hereckých škol a tipuji si jejich potenciál. Sázím na osobní zkušenost. Asi můžete obsadit seriál i tak, že si přečtete scénář, sednete k internetu, projedete stránky divadel a obsazení je hotové. Není to nemožné, ale osobně cítím, že se o castingu musí přemýšlet. A doufám, že je to na našich projektech nakonec vidět.

Šárka Gmíterková

Herec mezi divadlem a filmem

Nejpozději s nástupem zvuku začali domácí herci rovnoměrně dělit své pracovní vytížení mezi divadlo a film. V předcházejících dvaceti letech kinematografie představovala pro přední dramatické umělce a umělkyně spíš milé rozptýlení, jak ukazuje příklad společnosti ASUM, založené známou divadelní divou Andulou Sedláčkovou a jejím manželem Maxem Urbanem. Pro další osobnosti šlo o sporadické příležitosti, které se nijak nekřížily s jejich divadelními povinnostmi — to je případ Jarmily Kronbauerové, která se objevila spolu se Sedláčkovou ve snímku *KONEC MILOVÁNÍ* a pak v několika drobných úlohách až o dekádu později. Podobně Václav Vydra st. se v období 1919–1922 objevil v osmi filmech, a pak na své působení před kamerou navázal až koncem dekády. Němá kinematografie se tak spoléhala spíše na vlastní kádr hereckých představitelů, kteří svou kariéru ochotně spojili se sedmým uměním. V domácím prostředí jde o prvního milovníka Karla Lamače, „českou Mary Pickfordovou“ Anny Ondrákové, heroického Theodora Pištěka nebo hlavní hvězdu společnosti Weteb film Suzanne Marwille.

Takzvaná herecká otázka poprvé naléhavě vystala právě začátkem 30. let, kdy do souborů předních českých scén nastoupily mladé posily, připravené k paralelní kariéře v obou kulturních průmyslech. Někteří jako Ladislav Pešek nebo Jan Pivec vnímali film jen jako možnost přivýděлку, zatímco veškerá váha jejich uměleckých snah nadále náležela divadlu. Jak jsem v této rubrice před šesti lety, v čísle zaměřeném na české filmové hvězdy ukázala na případu vleklých sporů Huga Haase s vedením Národního divadla, ne všichni byli ochotni tuto přezíravou perspektivu vůči filmu zaujmout.¹⁾ Haasovo nadšení pro novou uměleckou a zábavní formu, které přinášelo komplikace jeho působení na scéně Národního divadla, však nenabízelo systematické řešení.

Nicméně i snahy tohoto typu se dají ve 30. a první polovině 40. let vysledovat. Roku 1934 založil Miloš Havel Filmové studio, které v prvním období své existence vyhledávalo mladé herecké talenty pro výhradní spolupráci s filmem. Absenci hereckého vzdělání, která se u těchto adeptů dala předpokládat, plánovalo studio doplnit s pomocí vlastního školení.²⁾ Z Filmového stu-

1) Šárka Gmíterková, Případ Hugo Haas vs. Národní divadlo (1930–1935). *Iluminace* 24, 2012, č. 1, s. 117–131.

2) Šárka Gmíterková, Importing Modern Venus. Hollywood, Starlets and the Czech Star System of the early-to-mid 1930s. *Iluminace* 27, 2015, č. 1, s. 29–42.

dia se nakonec vyvinul spíše dramaturgický než castingový orgán, a snahy o centralizovanou hereckou databázi spolu se vzdělávacím střediskem nakrátko usnuly. Problém složité synchronizace filmového natáčení s divadelními zkouškami ale nikam nezmizel. V roce 1943 se na zasedání Filmového poradního sboru diskutovalo o možnosti založit divadlo filmových herců. Impulsem pro vytvoření takové instituce byl tentokrát jiný problém — divadla své herce kvůli natáčení uvolňují jen s obtížemi, protože se jedná o vytižené, pravidelně obsazované hvězdy. Chystaný podnik měl sloužit jako inkubátor mladých talentů a dosud neokoukaných tváří, a hlavně nutit režiséry, aby sahalí také po méně viditelných, dosud neznámých osobnostech.³⁾

Edice archivních materiálů nás přivádí do roku 1948, kdy dlouhodobě neúnosná situace vyeskalovala. Stížnosti divadel na nedodržování dohod se kvapem vršily, Národní divadlo vyžadovalo po Československé filmové společnosti kompenzace ve stovkách tisíců korun. Ministerstvo informací, do jehož gesce kinematografie spadala, svolilo ke zřízení Divadla filmového studia na prahu podzimní sezony 1948/49. Zpočátku podniku náležela jediná scéna, sál v paláci U Nováků ve Vodičkově ulici, uvolněný v důsledku zrušení Divadla Voskovce a Wericha. Následujícího roku scéna dostala nové jméno — Divadlo státního filmu (dále DSF) — a pod tímto názvem setrvala až do svého zániku koncem září 1951. V poslední sezóně bylo DSF spojeno v jeden organizačně-správní celek s karlínským divadlem, dosud provozovaným Ústředím divadel Umění lidu. Během svého

krátkého působení DSF vystřídal tři ředitele. Bohuš Stejskal podnik vedl do roku 1950, poté jej rychle vystřídal Jiří Sequens a poslední sezonu na DSF dohlížel Tadeáš Šerínský, jehož ostré spory s Jiřím Frejkou, Janem Werichem a značnou částí ansámblu ke konsolidaci už tak různými těžkostmi sužované scény nepřispěly.

Divadelní produkce v těchto podnicích se měla přizpůsobit tematickému a výrobnímu plánu ČSF a přicházet s takovými inscenacemi, které se daly snadno upravit i pro filmové plátno. Statutární prohlášení definovalo tyto záměry dosti vágně:

„Úkolem obou filmových divadel jest pěstovati, v zájmu výchovy uměleckých pracovníků pro Československý státní film, umění ve všech jeho složkách se zvláštním zřetelem k domácí tvorbě zejména v oblasti veseloherní, se zřetelem k divadelně zpracovaným filmovým námětům.“⁴⁾

Podle divadelní historičky Evy Šormové se DSF mělo stát jakousi zkušební pro státní film, če- muž odpovídají inscenace posléze zfilmovaných titulů — RACEK MÁ ZPOŽDĚNÍ, ŠTIKA V RYBNÍCE a SOKOLOVO.⁵⁾ Například program k představení *Sokolovo*, které DSF uvedlo v prosinci 1949, naznačuje, že realizace filmového scénáře scénickými prostředky představovala obtížnou tvůrčí výzvu; v případě *Sokolova* vedoucí k neúnosně dlouhému představení.⁶⁾ Pouze *Jedenácté přikázání* v režii Alfréda Radoka se vymykalo tomuto úzu. Šlo totiž o operetní frašku se secesní stylizací a invenčním inscenačním provedením. Propo-

3) OPA NFA, fond FPS, inv. č. 26, Schůze č. 9–21 (dále nečíslováno), 1943. Zápis o mimořádné schůzi FPS, 21. dubna 1943, s. 2–3, OPA NFA, fond FPS, inv. č. 26, Schůze č. 9–21 (dále nečíslováno), 1943. Protokol schůze FPS, 9. listopadu 1943, s. 2–3.

4) OPA NFA, f. ÚŘ ČSF (nezpracováno), R4/A1/2P/2K, složka Převzetí Divadla Varieté ČSF, Statut divadel Československého státního filmu, nedatováno, s. 1.

5) Eva Šormová, Divadlo státního filmu. *Divadelní revue* 2, 1991, č. 1, s. 92–94.

6) Jak ve své průkopnické diplomové práci zaměřené na dějiny DSF připomíná Markéta Pechačová, na námětu se podílel také generál Bedřich Reicin, popravený v procesu s Rudolfem Slánským. Připravený scénář se tedy nakonec nerealizoval a k látce se vrátil Otakar Vávra až roku 1974.

Markéta Pechačová, *Dějiny Divadla státního filmu*. Magisterská diplomová práce. Praha: Pedagogická fakulta UK 2015, s. 52–54.

jení divadla a kinematografie nepojímala jen v režimu provozní a organizační praxe, ale jako významotvorný umělecký princip, kdy filmové výrazové prostředky byly přímo zakomponovány do jevištního účinku představení; de facto tak položila základy Laterny magiky.

Soubor čítal šedesát šest herců (některé zdroje hovoří o víc jak osmi desítkách osobností)⁷⁾ a představoval dosti nesourodé, rozklížené těleso, v němž se hlavní tvůrčí úkoly dělily mezi úzkou skupinu zhruba dvacet až dvacet pět jmen. Jako první se do angažmá dostali členové zrušené Činohry 5. května a Divadla V a W, na poslední sezonu k nim přibyl rovněž disparátní ansámbl karlínské zpěvohry. Početně výrazně převažovaly ženy (zmiňme například Zdenku Procházkovou, Medu Valentovou, Světlu Amortovou či Janu Dítětovou); naopak mužských herců se DSF nedostávalo (mezi angažovanými byli například František Hanus, Felix le Breux, Rudolf Deyl ml. či Robert Vrchota). Zatímco s koncem projektu DSF karlínská zpěvohra přešla pod Ústřední národní výbor hlavního města Prahy, a to včetně ansámblu, z fragmentu činoherního souboru divadla ve Vodičkově ulici o zhruba dvaceti členech mělo vzniknout Studio filmového herce. Nový projekt plánoval přesunout herce na Barrandov do plného zaměstnaneckého poměru s měsíčním platem a prémiei za každou odehranou roli. Tato idea však narážela na podobné výhrady jako předchozí uspořádání, neboť na plátně by se točila dokola pouze hrstka smluvně vázaných, stále stejných tváří. Jak dokládají předestřené archiválie, kritéria pro přijetí do souboru byla nejasná. Zdenka Procházková, za jejíž přijetí se u Martina Friče přimlouval Karel Höger, měla v květnu 1948 za sebou minimálně dvě filmové role. Na druhou stranu, protekce scény provázela po celou dobu její existence — za Roberta Vrchotu ztratil slovo sám ministr informací Václav Kopecký, jin-

dy se herci sami dovolávali různých nejasných a vágních příslibů, které se musely řešit až u generálního ředitele Československého státního filmu (dále ČSF) Oldřicha Macháčka.

Ačkoliv divadelní historie nehodnotí projekt DSF zvláště příznivě, protože „nevznikl ani z přirozené kulturní potřeby města, ani sdružením umělecky blízkých jedinců“⁸⁾ nelze jej redukovat jen na výsledek čistě administrativního rozhodnutí. DSF se sice nešťastně, ale systematicky pokoušelo vyřešit letitý problém, který se s postupem času nijak nezmenšoval, spíše narůstal. Impulz k jeho založení představuje jak snaha následovat sovětský vzor (konkrétně moskevský Těatr kinoaktora), na stranu druhou zřízení takového podniku prosazoval už Miloš Havel v první polovině 40. let. Jak ukazuje například rámcový dramaturgický plán, vypracovaný pro karlínskou zpěvohru na dobu tří let, ČSF se snažil s možnostmi přední domácí zpěvohry pracovat. S přispěním početného a disponovaného ansámblu se tak jako realistické začaly jevit úvahy o hudebním velkofilmu. Bohužel, tyto ambice stejně jako snahy propojit divadelní fundusy a barrandovské kostýmní departmenty rovněž selhaly. A co hůř, problémy s uvolňováním herců a nedodržováním sjednaných podmínek nadále přetrvávaly.

V případě karlínské části DSF není toliko přínosný pohled na scénu, jako spíše za ni. Právě personální zákulisí krátké správy ČSF nad karlínskou scénou ukazuje tuto drobnou správnou epizodu v mnohem milosrdnějším světle. Uměleckým šéfem Karlína zůstal po celé období 1948 až 1951 Jan Werich, herec s nezanedbatelnou zákulisní pozicí; a díky ní se mohl přimluvit za angažování Jiřího Frejky k režii hry *Nebe na zemi* v Karlíně. Kromě problematického Frejky se představení *Nebe na zemi* muselo potýkat ještě s jednou komplikací — do Karlína byl po pětiletém zákazu účinkování od srpna 1950 angažován Vlasta Bu-

7) Bohumil Šmída, *Jeden život s filmem*. Praha: Mladá fronta 1980, s. 99.

8) Eva Šormová, Divadlo státního filmu. *Divadelní revue* 2, 1991, č. 1, s. 93.

rian pro roli Horacia Dardy.⁹⁾ Bývalá star byla nucena zklidnit svůj pověstný temperament a improvizaci vloh, a fungovat v rámci požadavků kolektivní souhry. I když s sebou Burianova osobnost nesla jistá rizika, vedení karlínské scény si jej vysoce cenilo. Zatímco plat sólisty vycházel v průměru na necelých pět tisíc Kčs měsíčně, Oldřich Nový a Vlasta Burian, oba angažováni jako „přední herci“, si přišli na stejnou částku jako umělečtí šéfové, tedy dvanáct tisíc Kčs.¹⁰⁾

Zánik DSF se však tolik nedotkl karlínského divadla, které kompletně přešlo pod městskou správu jako původní scény v paláci U Nováků. Tamní soubor se ohrazoval zejména proti pozdnímu řešení situace, protože neformální jednání o nových či pokračujících angažmá tradičně probíhala v průběhu dubna. Zápis ze schůze vedení ČSF se závodní radou odhaluje celou řadu okolností, komplikujících každodenní chod DSF. Vystává tak před námi přebujelost souboru, absence řízení zejména ze strany filmařů, kteří s provozem divadla nechtěli mít nic společného, nebo alternativní plány na řešení situace. Avizované Studio filmového herce navzdory přípravám nikdy pořádně neodstartovalo a hereckou otázku ČSF znovu systematicky otevřelo až koncem 50. let. Překážky s uvolňováním divadelních umělců pro potřeby natáčení však nezmizely až do konce 80. let, ovšem kinematografie již nikdy nepřistoupila k tak odvážnému řešení, jaké představuje projekt DSF.

Šárka Gmitterková

Projekt Divadlo státního filmu 1948–1951

Přehled materiálů v edici

- I. Zřízení Divadla filmového studia (7. 10. 1948)
- II. Jednání o vzájemné úpravě pracovního vztahu státního filmu k činohře Národního divadla (17. 6. 1948)
- III. Městská divadla pražská společnosti ČEFIS (7. 6. 1948)
- IV. Zápis o poradě konané dne 25. 5. 1951 v učebně AMU o Divadle státního filmu U Nováků.
- V. Rozhodnutí o ukončení činnosti (9. 6. 1951)

9) Podle Svetozara Vítka k rehabilitaci Vlasty Buriana údajně přispěla sovětská delegace. Po náročném dni si členové výpravy nechali promítnout snímek *LELÍČEK VE SLUŽBÁCH SHERLOCKA HOLMESA* a tázali se, jaký nový film komik natáčí. Na sdělení, že je pro svou činnost za okupace v nemilosti, sověti prohlásili, že takoví lidé si v SSSR odpykali uložený trest a mohou dělat dál. Podle dr. Vítka právě tato drobná příhoda znamenala jakýsi první signál k odvolání zákazu Burianova vystupování.
Eva Strusková, *Knihu džunglí jsem nenapsal. Rozhovor se Svetozarem Vítkem. Iluminace* 12, 2000, č. 4, s. 130.

10) OPA NFA, f. ÚŘ ČSF (nezpracováno), R4/A1/2P/2K, složka Převzetí Divadla Varieté ČSF, Rozpočet na 1. 8. – 31. 12. 1952, s. 9.

I.

Nejvyšší účetní kontrolní úřad dotazuje se na další podrobnosti o zřízení Divadla filmového studia, jak bylo usneseno v 79. schůzi správního sboru pro hospodářské a finanční věci filmového podnikání. V téže době činí podobný dotaz ministerstvo školství, věd a umění.
Navrhují toto opatření:

Exp. 1.

Č. a věc vpředu.

Tit.

Nejvyšší účetní kontrolní úřad,

P r a h a .

K tamnímu č.j. 21.928/48- III/4 ze dne 14. 8. 1948 sděluje ministerstvo informací a osvěty toto:

Důvodem pro zřízení Divadla filmového studia byl chronický nedostatek vhodných filmových herců. Až dosud ve filmových rolích z větší části účinkovali herci divadelní, jejichž pochopitelně hlavním zájmem bylo angažmá divadelní, takže Československý státní film byl při natáčení filmů nesčetněkrát postaven před skutečnost, že herec ve filmové roli nebyl k dispozici v ustanovený den a hodinu, protože ho divadlo, které s ním uzavřelo trvalou smlouvu, neuvolnilo pro natáčení filmu. Z toho vznikaly filmu velmi těžké hospodářské ztráty, protože kromě herce měl účinkovati mnohdy kompars a též potřebný počet pomocného personálu byl zajištěn, avšak filmový herec nemohl se dostavit. Kromě toho naše divadla hledala nové herce a herečky jen s ohledem na své divadelní zájmy, které se plně nekryjí se zájmy filmu, protože nelze ztotožňovati divadelního herce s filmovým. Proto byl nucen Československý státní film postarat se včas o vlastní herecký soubor. Nebylo jiné možnosti než zřídit vlastní divadlo, aby herci byli využiti v čase, kdy nefilmují. Herci jsou angažováni v první řadě pro natáčení ve filmových rolích a druhořadě k vystupování v Divadle filmového studia. V tomto divadle prakticky připravují kádry nových filmových herců. Z těchto důvodů jeví se zřízení samostaného Divadla filmového studia zcela zbytným. Jest pochopitelné, že divadlo musí míti své vedení, které však je zaměřeno s hlediska filmového, a nelze je proto dobře považovati za divadlo profesionálního charakteru, jako divadla ostatní. Pokud se hospodářské stránky týče, divadlo jest vydržováno z prostředků státního filmu a předpokládá se jeho rentabilní provoz, takže zde nemá místa myšlenka, že by bylo Divadlo filmového studia trvalým finančním zatížením filmového hospodářství.

Pokud se týče vládního usnesení ze dne 15. února 1946 o zákazu přijímání nových sil do veřejných služeb, je zdejší ministerstvo toho názoru, že ustanovení tohoto vládního usnesení bylo vyhověno, protože na všechny zaměstnance státního filmu se vztahují soukromozaměstnanecké právní předpisy, jak je to konstatováno ve vl. nař. 72/48 Sb.

Toto vyjádření se zasílá v opise ministerstvu školství, věd a umění.

II.

Ministerstvo informací

Došlo: 17. 6. 1948

Čís. j.: 83967/48 — V.

Příloh: –

Přiděl.: V/

Příloha k čj. 83967/48

V Praze dne 17. června 1948

Český státní film
k rukám p. náměstka Macháčka

v Praze

K osobnímu jednání o vzájemné úpravě pracovního vztahu státního filmu k činohře Národního divadla dodávám tyto skutečnosti:

1/ V sezoně 1946/47 filmovali tito herci a režiséři:

K. Dostal	– 3 filmy
J. Průcha	– 3 "
Zd. Baldová	– 1 film
L. Dostálová	– 1 film
V. Fabiánová	– 1 film
M. Ježková	– 1 film
M. Smolíková	– 3 filmy
M. Vášová	– 1 film
E. Bolek	– 1 film
L. Boháč	– 1 film
F. Filipovský	– 1 film
J. Gruss	– 1 film
K. Höger	– 2 filmy
B. Karen	– 1 film
E. Kohout	– 1 film
F. Kreuzmann	– 2 filmy
M. Nedbal	– 1 film
St. Neumann	– 5 filmů
L. Pešek	– 1 film
J. Pivec	– 1 film
S. Rašilov	– 1 film
F. Roland	– 1 film
F. Smolík	– 3 filmy
J. Vojta	– 1 film
B. Záhorský	– 1 film

V sezoně 1947/48 filmovali dosud:

Z. Baldová	1 film
J. Bechyňová	2 filmy
M. Burešová	1 film
V. Fabiánová	2 filmy
M. Ježková	2 filmy
V. Matulová	1 film
R. Nasková	1 film
M. Smolíková	3 filmy
L. Boháč	2 filmy
E. Bolek	2 filmy
J. Dohnal	3 filmy
F. Filipovský	3 filmy
J. Gruss	1 film
K. Höger	3 filmy
E. Kohout	1 film
F. Kreuzmann	3 filmy
B. Machník	5 filmů
M. Nedbal	3 filmy
St. Neumann	4 filmy
J. Pehr	2 filmy
L. Pešek	1 film
J. Pivec	3 filmy
J. Průcha	1 film
S. Rašilov	1 film
Fr. Smolík	2 filmy
Zd. Štěpánek	1 film
J. Vojta	3 filmy
V. Voska	2 filmy
B. Záhorský	2 filmy.

I když někteří členové Národního divadla hráli ve filmu role episodní, bylo téměř ve všech případech třeba uvolňovat je na dobu od několika dní až po dobu čtyř měsíců ze zkoušek, čímž byl těžce rušen zkušební plán činohry. Ale všude, kde byla přidělena herci větší role, bylo nutno udělit herci delší dovolenou na filmování, při čemž herec dohrával sice většinou svůj večerní repertoár, ale byl po dobu 1–4 měsíců uvolněn od zkušební povinnosti.

Ředitelství Národního divadla žádá, aby v takových případech platil Státní film do pokladny Národního divadla za dobu skutečné dovolené $\frac{3}{4}$ gáže herce, jenž byl uvolněn ze zkoušek. V sezonách 1946/47 a 1947/48 činí tato náhrada celkem 478.400 Kčs. Žádáme, aby tato částka byla do pokladny Národního divadla proplacena do konce června 1948.

Současně oznamujeme, že pro příští sezonu bude při každém povolení filmové dovolené oznámeno Státnímu filmu, kolik je nutno zaplatit za dobu uvolnění od zkoušek do pokladny

Národního divadla za každého herce. Podle odhadu bude to za dobu od 1. září do konce prosince 1948 asi 200.000 Kčs.

Šéf činohry:
František Götze
[vlastnoruční podpis]

Národní archiv, fond Ministerstvo informací. Sign. odb. V., složka Divadlo Filmového studia Praha.

III.

MĚSTSKÁ DIVADLA PRAŽSKÁ

MĚSTSKÉ DIVADLO

NA KRÁL. VINOHRADĚCH

ředitelství telefon 570-41

pokladna telefon 524-52

V PRAZE dne 7. června 1948.

Č. j. 508/48 — ŘF/KL

MĚSTSKÉ KOMORNÍ DIVADLO

pokladna telefon 290-34

Titl.

Československá filmová společnost

v P r a z e .

Předkládám ČEFISU důrazný protest proti ztěžování divadelní práce, které vzniká tím, že jednotlivé štáby nedodržují dohody o uvolňování herců našich divadel a způsobují tak velmi značné provozní škody.

Nejde o případ vyjimečný, nýbrž o několikáté opakování stejné nekorektnosti a dovoluji si také při té příležitosti zásadně konstatovat, že spolupráce mezi našimi divadly a ČEFISEM bude probíhat jen tehdy klidně, když příslušné štáby budou skutečně respektovat učiněné dohody, pracovní program divadel a když budou herce z ateliérů do divadla odvážet přesně a tak, aby tito byli na svém nástupišti včas.

Poslední případ se stal při filmu Dvaasedmdesátka, týká se herečky paní Medřické a byl prý zaviněn p. Masníkem [sic! — Miloš Mastník] /dle sdělení zmíněné herečky/. Mohu však předložit celou řadu dokladů, že tento případ není nikterak výjimečný.

Naše divadla i já sám jsme prokázali, že máme plné pochopení pro potřeby Státní filmové výroby, je však nemyslitelné, aby spolupráce se dala bez vzájemné dobré vůle a projevuje-li ji divadlo, je snad samozřejmé, že se stejnou pozorností vůči práci druhého musí postupovat také příslušné štáby.

Ředitelství městských divadel
pražských

Panu sekčnímu šéfu V. Nezv alovi
na vě dom í!

Jiří Frejka

[vlastnoruční podpis]

Ministerstvo informací

Došlo: 9. 6. 1948

Čís. j.: 83.791/48 — V

Příloh: —

IV.

Zápis

o poradě, konané dne 25. května 1951 v učebně AMU

o Divadle státního filmu U Nováků.

Předsedal generální ředitel ČSF O. Macháček.

Přítomni: Dr Feldstein a s. Michl za ministerstvo školství, věd a umění, s. Smetana za KOR, ss. Šmeral a Břinčil za 21. svaz ROH, s. Augsperková, zástupce městského výboru KSČ, s. Řemínek za kraj. sekretariát KSČ, s. Dr J. Jindra za ministerstvo informací a osvěty, za ČSF: s. Bauman, s. Kohout, s. Kuna, s. Síla, s. Dr Strnad, s. Šípková, s. Šmída, s. Dr Vítek, za závodní organizaci KSČ divadla: s. Fáberová, s. Karlová, s. Kocourek, s. Myška, s. Němec, s. Podhorská, s. Suk, s. Vrchlická, za závodní radu divadel: s. Balda, s. Forejt, s. Kovařík, s. Mandaus, s. Marek, s. Motyčka, s. Opravilová, s. Plichta, s. Raus, s. Vavřík.

Gen. ředitel: Československý státní film v roce 1948 přistoupil k vytvoření vlastního divadla za podstatně jiných perspektiv pro natáčení uměleckých filmů. Na počátku 5LP vycházeli jsme z předpokladu, že budeme postupně naši výrobu uměleckých filmů zvyšovat a že na konci 5LP dosáhneme určitého ideálního stavu, abychom z výroby uměleckých filmů naši distribuci odváděli každý týden jeden umělecký film. Za těchto perspektiv bylo předpokládáno, že by mělo být natáčení filmů zajištěno herecky vlastním souborem divadelních herců, kteří by působili na scéně divadla státního filmu. Byli jsme vedeni poznatky a zkušenostmi divadelní filmové scény v SSSR. Nábor prováděl umělecký ředitel za účasti uměleckých šéfů výroby filmů. Při náboru do souboru herců DSF došlo k omylům. Nebyly dostatečně vyváženy složky souboru divadla, byli do divadla přijati herci, kteří později nikdy při natáčení filmů nebyli angažováni. Umělecký ředitel působil jednu sezonu, byl vystřídán dočasným správcem a do sezony 50/51 vstupovalo divadlo pod vedením Tadeáše Šeřínského. Zhruba 20–25 členů souboru se účastní natáčení filmů a jsou angažováni na role trvající více než dva dny. Ostatní členové souboru výjimečně natáčejí pro film a část souboru neměla možnost hereckého projevu na jevišti. V sezoně 50/51 přistoupila scéna v Karlíně. Podařilo se dosáhnout toho, že většina souboru na jevišti hrála. Československý státní film věnoval na divadla velké částky. Kdyby členové souboru obdrželi za uplynulá léta z prostředků státního filmu herecké honoráře a státní film jim dal příspěvek v hotovosti, rovnaly by se náklady tomu, čím státní film na divadla přispěl. Náklady se promítají do přírážek. Dospěli jsme ke stavu, že člen našeho divadla hrající ve filmu představuje náklady vyšší než člen stálého divadla. Pro poučení bych uvedl, že DSF od počátku činnosti do konce března 1951 přijalo na výnosech ze vstupného a vedlejších příjmech 23,5 milionu Kčs, naproti tomu herecké honoráře a věcné náklady činily 41,5 milionu Kčs. Do 31. března 1951 přispěl Čs. státní film ze svých výnosů z kin na provoz a udržování divadla částkou 18 milionu Kčs.

Nepodařilo se novému uměleckému řediteli divadla v sezoně 50/51 úspěšným způsobem uspořádat poměry, aby Čs. státní film mohl divadla provozovat v dalších sezonách. Nepodařilo se to uměleckému řediteli a myslím, že se to nepodařilo ani souboru. Úspěch je závislý vždy na obou složkách, nikoliv na jedné. Na počátku roku

1951 bylo hledáno řešení pro sezonu 1951/52 a po předchozích poradách dospělo se k názoru, že naši scénu v Karlíně převezme ÚNV a bude ji provozovat v rámci městských divadel jako zpěvoherní scénu. Záležitosti scény v Karlíně jsou dnes již ukončeny, ÚNV prohlásil závazně, že všichni členové souboru, orchestru, baletu i administrativy divadla přecházejí v sezoně 51/52 do stavu zaměstnanců ÚNV, a proto divadlo v Karlíně není předmětem naší dnešní porady. Zůstalo nerozřešeno předsevzetí dramaturgů a bude rozhodnuto pravděpodobně tehdy, až divadlo povede umělecký ředitel. Ostatní záležitosti jsou vyřízeny. Divadlo v Karlíně končí působnost v rámci Československého státního filmu a přechází do působnosti ÚNV s věnem, které stálo slušnou částku. Divadlo na konci sezony má premiéru Akulina a ji bude hrát ve svazku Čs. státního filmu krátkou dobu. Dále bude hrát na účet ÚNV a je to pěkně věno, když si uvědomíme, že přípravy a výprava Akulina stály 1,5 milionu Kčs. Jiná situace byla na počátku sezony v září 1950, kdy nebyla nastudována hra a s velkým úsilím bylo upravováno Jedenácté přikázání.

Když bylo jednáno o našich scénách v Kulturní radě na podkladě výsledku předchozích porad konaných na půdě MŠVU, dospělo se k názoru, že scéna U Nováků bude ponechána sezonu 51/52 s perspektivou, že přestaneme na konci roku 1952 provozovat divadlo a že dojde k jednání mezi min. školství, věd a umění a Čs. státním filmem jako stranou, která potřebuje herce pro natáčení filmů asi v tom smyslu, že stálá divadla budou vhodným způsobem v žádoucí míře uvolňovat herce pro natáčení filmů. Podnět takto uspořádat záležitosti nebyl založen na úvahách hospodářských, že státní film přispěl již na scénu ve Vodičkově ul. Kčs 18 milionů, nýbrž byl založen na skutečnosti, že se změnila perspektiva tvorby uměleckých filmů. Nenatočili jsme v roce 1950 předpokládaný počet uměleckých filmů a nenatočíme jej v r. 1951, a protože nejsou dány umělecké předpoklady a zužuje se hospodářská základna. Při tvorbě potřebných literárních scénářů pro natáčení uměleckých filmů objevují se pro nejbližší léta perspektivy, že Čs. státní film bude natáčet určitý počet filmů. Zužuje se proto problematika uvolňování herců pro filmování a perspektivy našeho divadla.

Ale ani toto řešení, jak se ukázalo, nebylo proveditelné. Z mnoha příčin. Umělecký ředitel divadla nedovedl najít způsob, jakým by zásady pro příští divadelní sezonu ve Vodičkově ul. uvedl ve skutek. Přeměna souboru, jehož část omezeně byla účastna jevištní a filmové práce, měla odejít na jiná divadla a v našem divadle měli zůstat ti, kteří úspěšně natáčeli v minulém roce. Soubor měl být doplněn herci, kteří ve filmu natáčeli. Regeneraci souboru měly být odstraněny potíže zvláště s mimopražskými divadly.

Zaměstnanecké orgány při projednávání zásad pro příští sezonu a pro regeneraci souboru projeví jednoznačně souhlas, aby z divadla ve Vodičkově ul. odešli navrhovaní členové souboru. Záležitosti byly projednávány se značným zpožděním a nemohly být uvedeny v soulad s výpovědní lhůtou. Za daného stavu věcí musíme se rozhodnout. Odpovědnost za státní film nesou činitelé, kteří jsou pověřeni jeho vedením. Odpovědnost za to, co se děje na naší scéně ve Vodičkově ul., resp. jakým způsobem můžeme soubor v sezoně 51/52 užít, je vážná záležitost a my můžeme prohlásit, že sezonu 51/52 povedeme dál jako v uplynulých letech, se stejnými

potížemi a nemůžeme odpovědně měsíc před ukončením sezony zůstat bez rozhodnutí, máme-li před sebou jinou perspektivu než v r. 1948.

Proto o záležitosti bylo znovu rokováno v Kulturní radě a po důkladných úvahách dospělo se k následujícímu řešení:

1./ Československý státní film nebude provozovat scénu ve Vodičkově ul. a nebude mít divadlo. Končíme činnost divadla dnem 30. září 1951 a do této doby zaměstnanci naší scény ve Vodičkově ul. obdrží své honoráře. V této době budou rozřešeny všechny záležitosti v řádné výpovědní lhůtě, po řádném vyjádření zaměstnaneckých orgánů a po řádném projednání u příslušného úřadu ochrany práce. Času je přiměřena 2 ½ měsíce. Nyní mohou všichni, kteří mají co říci a jsou oprávněni hovořit, pronést připomínky. Příslušný úřad ochrany práce může všechny připomínky uvážit, ovšem nemůže změnit, že 30. září 1951 divadlo bude uzavřeno. Rozhodnutí náleží provozovateli. Státnímu filmu nemůže být uloženo, aby vedl divadlo i po 1. říjnu 1951. Upozorňuje na danou skutečnost včas, aby nikdo z členů souboru netratil možnost jednat s divadly o přechod; možnost přejít na jinou scénu je nyní větší, než bude v červenci a srpnu.

2./ Československý státní film vytvoří dnem 1. října 1951 soubor filmových herců, kteří nebudou mít žádnou stálou scénu, žádné normální divadelní představení, ale kteří na druhé straně budou mít podmínky přibližně takové, jako má studio filmového herce přidružené ministerstvu kinematografie SSSR. Čs. státní film požádal ministerstvo kinematografie Sovětského svazu, aby na dobu nejméně půl roku přijel k nám do Československa Pudovkin nebo jiný ze sovětských filmových režisérů. Během onoho půl roku vyhledáme schopného nástupce, který jako vedoucí umělecký činitel po návratu Pudovkina nebo jiného sovětského režiséra by mohl studio vést. Čs. státní film nabídne zaměstnaneckou smlouvu podle zvláštní platové úpravy s pravidelným měsíčním honorářem a s prémiei za účast při natáčení filmu těm členům souboru naší scény ve Vodičkově ul., kteří v letech 1948–1951 ve filmech s úspěchem natáčeli, jejichž výkony jsou hodnoceny. Nebylo dosud jednáno, kterým členům souboru bude zaměstnanecká smlouva nabídnuta. Je pravděpodobné, že 20–25 členům z řad dnešního souboru. Nabídneme pravděpodobně zaměstnaneckou smlouvu s. Motyčkoví, Bočkoví, Dejlovi, Hanušovi, Marešovi, Rážovi, Šůrovi, zkrátka těm, kteří ve filmech natáčeli a jejich výkony ve filmech byly hodnoceny. Takto končí existence divadla státního filmu ve Vodičkově ul. a tak začne 1. října 1951 studio filmového herce, které nebude provozováno ve Vodičkově ul., ale postěhuje se na Barrandov a bude přímo úzce spolupracovat s výrobou uměleckých filmů. Pokusíme se za pomoci ministerstva školství, věd a umění členům studia umožnit hostování na stálých divadlech pražských, aby neztráceli bezprostřední styk s obecními, jež ve svém uměleckém růstu nezbytně potřebují.

Dr. Feldstein: Před časem jsme s Vašimi zástupci na ministerstvu školství jednali o otázce divadla. Tenkrát jsem odpověděl, že se počítá ještě na zkušební dobu s jednou sezonou. Bylo to na základě původního rozhodnutí Kulturní rady, které vyplynulo z toho, že i když všeobecně se došlo k názoru, že dnešní situace je natrvalo neúnosná, my sami jsme žádali, aby zkušební lhůta byla umožněna, abychom mohli připravit přeměnu, která se dnes odehrává. Předpokladem oddálení byla reorganizace souboru a na tom jsme

se dohodli, že řešení je nezbytné a nutné. Ukázalo se, že reorganisace není uskutečnitelná ať již z jakýchkoliv důvodů. Myslím, že důvody, které zde uváděl s. Macháček, jsou dosti průkazné, že skutečně není možné, abychom pokračovali v provozu divadla a příštím rokem se dostali do obdobné situace jako nyní. Sám jsem se problémem zabýval, i všichni, kteří mají zodpovědnost. Všichni jsme si vědomi, že dnešní řešení je řešením bolestným pro mnohé z nás. Vždycky, když se provádí změna, přináší pro určité lidi těžkosti, které jsou pochopitelné, ale vidíme, že není jiná cesta, než o které bylo hovořeno. V našich divadlech je nedobrá situace, pokud jde o herecké kádry, i když se snažíme pomáhat. Situace některých divadel je hrozná. Máme nedostatek herců v oblastních divadlech. Na druhé straně naše divadlo má přebytečný stav herců. Je to asi tak, jako když máme dvě stavby, na jedné je o 20 dělníků víc a druhá by stála, protože bychom tam neměli ani jednoho dělníka. Divadlo státního filmu provozoval film. Mělo sloužit filmu. Na druhé straně mělo plnit úkoly divadla. Ve skutečnosti celá řada lidí, která byla v divadlech, nefilmovala, a film měl největší potíže v získávání herců ze stálých divadel. Díky tomu, že plán výroby dlouhých filmů byl regulován, nebude herecký problém obtížný. S. Macháček se zmínil, že celé řadě herců bude nabídnuto, aby vstoupili do studia filmového herce. Bude tím umožněno, aby se herci připravovali k rolím, což dosud nebylo. My všichni chápeme význam a potřeby našeho filmu a pokud jde o uvolňování herců ze stálých divadel, pokusím se, aby byli vhodným způsobem uvolňováni. Pokud jde o ostatní členy divadla, kterým nebude nabídnuto vstoupit do studia filmového herce, prohlašujeme, že jim angažmá doporučíme. My je naléhavě potřebujeme. Budeme se snažit, abychom v daných možnostech vyhověli přáním a požadavkům. Pokud jde o Prahu, kde jsou možnosti angažmá omezené. Máme však potřebu v oblastních divadlech. Jakmile nám bude oznámeno vedením Čs. státního filmu, kteří herci a herečky mají vstoupit do studia, a kteří jsou uvolněni od 1. října 1951, budeme okamžitě se všemi osobně jednat a v dohodě s nimi upozorníme je na divadla, kde bychom zejména potřebovali, aby se soubory doplnily. Máme potřebu v divadlech v blízkosti Prahy. Máme již celou řadu požadavků, a dokonce nabídku pro jednoho herce k třem divadlům. Ovšem upozorňujeme, že většina soudruhů a soudružek musí jít mimo Prahu. Budeme se snažit i ve spolupráci s 21. svazem ROH v mezích možností vyhovět, aby vaše osobní přání a požadavky byly respektovány.

- Macháček: Slyšeli jste výklad o budoucím uspořádání v divadle U Nováků a nyní Vás prosím, abyste vyslovili svůj názor a připomínky. Právo závodní rady a organisace, aby si o věci zvlášť rokovaly, není dotčeno.
- Fáberová: Domnívám se, že poslední rozhodnutí Kulturní rady je konečně návrh k rozřešení problému divadla. Má jednu podstatnou chybu, že je to 25. května, ale to je otázka reorganisace. Chtěla bych říci několik věcí, kde byl s. Macháček mylně informován. Nebylo nám nikdy dost objasněno, proč má 22 lidí odejít. To je špatně. Orgány nezamítly jejich propuštění, ale žádaly normální prověrku pracovišť, a kdo odpadne prověrkou, že je samozřejmé, že nemá v divadle co dělat.
- Němec: Znáte bolesti divadla od začátku. Bylo postaveno na prapodivném základě. Mně byly objasněny mnohé věci. Neuvědomoval jsem si dnešní rozdíl výroby filmů. Cítili jsme dnešní věci s hlediska potřeby lidí, kteří skutečně filmují. Jestliže bylo

úmyslem provozovat divadlo denně, pak nebylo možné, aby byli v divadle lidé, kteří filmuji.

S. Šeřínský nebyl schopen nás informovat o tom, co vlastně má provozovatel v plánu, a my se o tom dovídáme dnes. I když závodní orgány se dopouštěly chyb, byly v zásadních věcech s. Šeřínským přehlíženy. To byl kámen úrazu, že jsme nedošli k řešení, když s. Feldstein řešení z ledna nám oznámil až v květnu. Pro některé soudruhy bylo zoufalé, když nehráli, nefilmovali, pracovní morálka v divadle nebyla dobrá. Na krajském aktivu jsem řekl: „Řešte věc třeba radikálně, ale řešte ji.“ Podle mého názoru dnešní řešení je jediné možné a zdravé. Soudruzi, kteří budou vyjmuti z filmového souboru, jistě pochopí. Nemůžeme hromadit v Praze nadměrné soubory. Budeme muset brát na ně zřetel.

- Feldstein: Nebylo by dobře, kdybychom teď popustili volný průběh, aby ředitelé divadel sami si uchvacovali herce. Potřeba je daleko větší, a právě proto, abychom mohli řešit záležitosti všech herců spravedlivě a přihlížet k soukromým záležitostem, které nemůžeme podceňovat, bude dobře, když závodní organizace a závodní rada budou zachovávat systém přenést nové angažmá herců na kádrové odd. ministerstva školství, věd a umění, kde každý jednotlivý případ rozřešíme. Máme mnoho soudruhů, kteří působí v pražském kraji a zde bydlí. I to se dá vyřešit. Jsou zde divadla jako Kladno, Hořovice, Hradec, Pardubice, které mají nedostatek herců.
- Němec: Potřebujeme naléhavě vyjádření státního filmu o členech souboru, kteří odejdou.
- Macháček: Bude oznámeno ihned, jakmile se vrátí s. Hendrych a s. Dr Dvořák. Příští týden kolektivní vedení Ústřední dramaturgie se s. Kohoutem projednají jednotlivé případy a bude oznámeno, kterým členům divadla U Nováků bude nabídnuta smlouva pro studio filmového herce.
- Myška: V čem vidí státní film neřešitelnou situaci divadla? Podle mého názoru se na to díváte velmi loyálně. Provozovatel přivodil určitou situaci a teď z toho utíká. S. Šeřínský zavínil neřešitelnost situace. S. Šeřínský se neudržel. Já se na tuto schůzi dívám jako na funebráckou schůzi. Vyzývám k ostrému postupu závodní organizaci. Tak jednoduché to není, v čem spočívá neřešitelnost situace.
- Macháček: S. Myška nesledoval výklad. Ve výkladu bylo řečeno, že divadlo nemá být provozováno, ale sezona 50/51 měla být zkušební. Jestliže se vracíme k rozhodnutí, že nemá být provozována ani sezona 50/51, tedy proto, že nejsou dány předpoklady, abychom ještě jednu sezonu mohli provozovat. Není to funebrácká schůze, ale projev s. Myšky je gesto proto, že soudr. Šeřínský nedodržel demokratický postup. S. Myška není oprávněn ani ostrým protestem organizace vzít na sebe odpovědnost za provozování ještě jedné divadelní sezony a za ztrátu dalších 8–10 mil. Kčs, které patří výrobě filmů. Nikdo nás nemůže nutit, abychom takto jednali. S. Myška má lehkou posici: je členem souboru a chce hrát. Širší hlediska a zájmy vyžadují však oznámená řešení.
- Zollar: Byl jsem 6 let v Sovětském svazu. Nezažil jsem takovou nemohoucnost. Provozovatel nezná ani náš soubor. Každou sezonu se děje totéž. Vedení divadla je nemožné. Trpí tím soubor. Nikdy jsme se nedovídali, kdo a jak to vede. Filmoví režiséři se nechodí dívat ani do divadla na herce. Chyby jsou i na nich. Jediný člen naší závodní rady, kterému bylo přislíbeno angažmá, sedí a mlčí.

- Balda: Myslím, že by nás všechny zajímala jedna věc. Zda k rozhodnutí vedla okolnost, že závodní organizace neprojevila souhlas s reorganizací a nebo zda něco jiného.
- Myška: Mám dotaz: zda stav se změnil prudce během jednoho měsíce. Zda důvod, který vedl k řešení, je, že reorganizace je neproveditelná a že se změnily podmínky výroby.
- Dr Feldstein: Byl bych nerad, abyste pokládali oznámená řešení za pomstu, že závodní organizace nesouhlasila s původním rozhodnutím. Je fakt, že podmínkou pro zachování divadla v příští sezoně byla reorganizace, kterou nebylo možno uskutečnit. Jestliže byl překročen stanovený termín, kdy bylo nutno dát hercům výpovědi a umožnit jim existenci, byl to jistě jeden z vážných důvodů, které vedly k novému řešení. S. Myška se ptá, zda se situace ve výrobě filmů změnila za měsíc, že bylo nutno přikročit k novému řešení. Ano a ještě dříve. Když se uvažovalo, že po třetí docházíme ke každoroční situaci a přání ČSF bylo divadlo neprovozovat, vynaložil jsem úsilí, aby se rok pokračovalo. Když toto stanovisko bylo zvráceno orgány divadla, bylo nutno přistoupiti k novému řešení.
- Fáberová: Operujete s tím, že zaměstnanecké orgány zabránily reorganizaci. Žádali jsme demokratický postup cestou řádné prověrky pracovišť. S. Macháček tvrdí, že během týdne se změnilo plánování výroby filmů. Že by se plánování změnilo během týdne, je podivné. Domnívám se, že se dá sloužit i divadlu i filmu, když se bude řádně plánovat a plán dodržovat.
- Forejt: Proč tato schůzka nebyla svolána o 2–3 měsíce dříve? My zaměstnanecké orgány jsme byly postaveny před hotovou věc.
- Vrchlická: Musím přiznat, že některým věcem nerozumím. Dochází k uměleckému opření o Sovětský svaz. Konstatuji, že se plán plní, plán, který byl navržen s. Kopeckým v roce 1945. Je to záslužné. Momentální situaci nerozumím. Mám dotaz, zda by tato situace nastala za každých okolností. Situace ve filmu nenastala během jednoho týdne. Čili tato situace by byla nastala stejně.
- Kovařík: Obracím se na Dr Feldsteina. Loni bylo řečeno, že k podobné situaci nedojde. Další dotaz: jakým způsobem bude provozováno divadlo do 30. září, jestliže 2/3 herců odejdou. Bude divadlo v polovině srpna vyřazeno z provozu. Nebude moci hrát do 30. září.
- Macháček: V září 1951 nebudeme již hrát. Loňského roku jsme také nezačali hrát 1. září.
- Oprailová: Není mi dost jasné, co bude s provozovnou ve Vodičkově ul.
- Macháček: Bude vyhrazeno pro estrádu nebo bude použito k jiným účelům. K diskusním příspěvkům Fáberové a Němce. Řešení je správné a nutné i s hlediska politického. Je třeba, abyste byli přesvědčeni o nutnosti oznámeného řešení a abyste jako straničtí a odboroví funkcionáři přesvědčili soubor divadla.
- Balda: Nezdá se mi, že by se závodní organizace a závodní rada dopustily chyb. Postupovali jsme správně. Máme to ověřeno od dělníků z Aerovky a instruktora organizace. Musíme však konstatovat, že v letošní sezoně se stalo z míst, která rozhodují o divadlech, řada chyb. První bylo pověření Šeřínského vedením divadla. Upozorňovali jsme na to nadřízené orgány, ale nebylo to nic platné. Náš předpoklad se ukázal na 150%. Byly zmatky nad zmatky. Když si přečtete zápisy dílenských a závodních rad, jakož i schůze stranické organizace, zjistíte, že jsou to celé romány. Žádali jsme o změnu uvedení s. Šeřínského ke spolupráci. To byla první chyba.

Druhá chyba byla nesporně spojení divadla ve Vodičkově ul. s divadlem v Karlíně. Bylo nám všem jasno, ač nikdo z nás nezastával vedoucí stanovisko, že je to těžká chyba. Řeklo se nám, že přebíráme divadlo proto, aby se zaplatily dluhy, které měl státní film zaplatit. Třetí chyba jsou pozdní výpovědi. Naše divadelnictví trpí touto chorobou od roku 1945. Od roku 1948 měli jsme možnost tuto chybu odstranit. Reorganizace by se měly dělat způsobem vhodným a důstojným našemu socialistickému státu. Čtvrtá chyba je konečné řešení, ačkoliv s. Feldstein říká, že je pro herce mnoho příležitostí. Já tomu věřím, ale uvažte, že je spousta umělců, kteří mají děti a když na 15 členů souboru případně hořovické divadlo, divadlo v Budějovicích a pod. a když příští sezonu tam dostane výpověď a je tam jen jedno divadlo, co bude potom dělat? Znovu se stěhovat? Je třeba na tyto sociální důvody brát zřetel. Herec musí mít klid ke své práci. Jestliže Čs. státní film dospěl k rozhodnutí, že divadlo bude ještě jednu sezonu provozovat, myslím, že by bylo čestnější, kdyby sezonu dodělal a povolil reorganizaci. To by se dalo ještě udělat, ale za předpokladu jiného vedoucího. Nové řešení však není dobré. Povede k jedné věci, že spousta soudruhů se bude kojit nadějí, že se v Praze něco najde. Ministerstvo školství bude nabízet angažmá, ale oni ho nebudou brát, a v září bude spousta herců bez zaměstnání.

Odmítám zásadně jako funkcionář divadla státního filmu U Nováků jakékoliv obvinění závodní organizace. My jsme postupovali podle zásad a když obětujeme každou volnou chvíli pro práci v organizaci, nemůžeme dovolit, aby jeden umělecký šéf propustil bez prověrky 25 lidí.

Dr Feldstein: Jako odborový funkcionář dopustil jsem se chyb a nikdy bych si netroufal tvrdit, že závodní organizace se nedopustila chyb. Nevidím nic nedůstojného v tom, jakým způsobem se reorganizace dělá. Jediná závada je, že k ní dochází na konci sezony. Pokud však jde o angažmá pro herce, konstatuji, že situace dnes je daleko příznivější než před několika měsíci. S. Balda hovoří, že řešení je asociální; to není pravda, není žádné asociální řešení. Je to snad asociální, když učitelé, kteří jsou početně v daleko větší míře, jsou rozmístováni, a lékaři rovněž, a musí, kde je jich třeba? Jste příliš zhýčkáni, soudruzi! Jak by k tomu přišli lidé, kteří bydlí mimo Prahu v pohraničí, aby neměli lékařskou pomoc, kde bydlí, nebo učitele k výchově svých dětí. Jak se máme dívat na skutečnost, když jsou zde herci, kteří nehrají? Zda-li si závodní [výbor] a závodní rada všimla, jak jsou využiti? Nikdo nepřišel, aby řekl, že je umělec a že chce brát honorář za práci, kterou dělá. To se nestalo ani jednou. Jednali jsme s členy výboru a závodní rady 18. května 1951, kdy už bylo na výpovědi pozdě. Konstatuji, že s dnešním řešením divadelní rada i většina divadelníků souhlasí.

Augšperková: K pozdní výpovědi zaměstnanecké orgány postupovaly správně. Soudruzi mě však nepochopili. Že prý jsem špatně agitovala. My jako komunisté, když jsme postaveni před úkol, i když je dán 5 minut před dvanáctou, nemůžeme říkat, je to pozdě, my to řešit nebudeme. Vy jste s tím operovali, že k tomu vyjádření nedáte, až po řádné prověrce pracovišť. Měli jste během 14 dnů se k tomu vyjádřit jako komunisté. Byla chyba ředitele Šerínského. Státní film se dopustil chyb. My však nemůžeme z chyb navazovat na další chyby. Perspektiva, kterou jste dali, není správná. Mohli jste se vyjádřit k výpovědním závazkům. Nevyjádřili jste se a řekli jste, že to odkládáte po

prověrce. Teď si domyslete, co dál. Také Čs. státní film musí uvažovat o finanční situaci. Musíme problémy řešit rychle, ale vy jste je neřešili vůbec. Odložení po prověrce není řešení.

Jednali jste se soudruhy z patronátního závodu, které jste si pozvali. Nevím, jestli jste jim správně vysvětlili, o co jde. Tito soudruzi se dívali na věc s vašeho úzkého hlediska a stali se vašimi obhájovatelí a neviděli perspektivu, která zde byla rok. Konstatuji zde, že závodní zaměstnanecké orgány dopustily se chyby. Kritisovaly prudce jednání kulturní rady a neřešily situaci, která zde byla.

Balda: S. Feldstein říká, že se nestal ani jeden případ, aby z divadla státního filmu odešli dobrovolně herci proto, že pochopili, že nejsou dostatečně využiti. Je jich asi patnáct, kteří dobrovolně požádali o rozvázání pracovního poměru. Druhá věc: že by závodní organizace neprosazovala zaměstnanost herců, to jsme činili. Třetí: není možné neprotestovat proti tomu, že jsou soudruzi překládáni na venkov. Lékař zůstane lékařem. Herec, jestliže jde do nového působiště, musí dlouho pracovat, než se se souborem sehraje. Jestliže bude každý rok jinde, umělecky neporoste.

Fáberová: S. Augšperková říkala, že jsme začali obviňovat kulturní radu, ano, všechny činitele, protože vždycky v červnu jsou řešeny otázky reorganizace. Soudruzi z patronátu byli obhájovatelí demokratického principu. Důvody jsme nemohli znát, protože ani s. Augšperková nám je neřekla. Po prověrce pracovišť by byli odešli ti, kteří nebyli využiti. Komunisté úkol splní, ale musí být přesvědčeni, že je správný. My jsme o tom přesvědčeni nebyli. Šeřínský neodůvodnil propuštění 25 lidí. Uváděl jen filmové důvody.

Není pravda, že u nás v divadle za poslední rok lidé nehráli. Až na 2 případy hráli všichni. S. Balda neřekl, že se závodní organizace nedopustila chyb. Ano, dopustila se řady chyb, ale v případě 25 lidí; s. Feldsteine, myslíš, že to bylo odpovědné, když jsi prosazoval s. Šeřínského k nám? Věděl jsi, že s. Šeřínský se dopustil řady chyb už v Teplicích. Dali jsme ti o tom zprávu. To bylo neodpovědné.

Dr Feldstein: Tady se opakuje stále a s. Faberová se zvláštní zálibou, argumenty o reorganizaci na konci sezony. Chci říci, že tato reorganizace se připravuje velmi dlouho. Je lepší, aby k ní došlo teď než později. Na jedné straně jsou obviňováni různí činitelé, ale přitom závodní rada nepřiznává, že ona přikročila k prověrce pracovišť až v květnu 1951. Pokud jde o s. Šeřínského, ano, prosazovali jsme ho proto, že došlo k rozhodnutí na příslušných místech o jeho určení, na které jsme neměli vliv. Snažil jsem se poctivě Vás přesvědčit. Protože k rozhodnutí došlo, bylo mou povinností vás přesvědčit.

Suk: Naši soudruzi na poradě u tebe dostali lhůtu vyjádření se do určité doby.

Augšperková: Soudruzi dostali lhůtu k vyjádření k 25 případům. Pak jste nás volali na široké forum. Pozvali jsme si vás k nám a znovu vás žádali o vyjádření. Zase se to nestalo. Nevím, po jaké linii byste byli přesvědčeni. Stále opakovat to, že výpovědi jsou pozdě, není vyjádření. Je to rozhodnutí, které bylo nutno projednat, ale nebyla tu ani dobrá vůle. Prověrka pracovišť, to je správné, ale jako druhý úkol.

Suk: Mně se jedná o to, zda-li soudruzi splnili daný úkol.

Augšperková: My jsme od nich žádali odpovědně vyjádření. Soudruzi odmítali en block.

Myška: Na základě takového postupu bychom se dostali v rozpor i se zákonem. Záležitost musí být projednána se zaměstnaneckými orgány. Pak je tu konflikt.

- Augšperková: Ředitel divadla má pravomoc navrhnouti výpovědi. On je měl dále prodiskutovat. I když víte, že Šeřínský se špatně vyjádřil.
- Macháček: Soudruzi zde vypráví o zákonu a o konfliktu se zákonem. Zákon o závodních radách je naplněn duchem, nejen literou. Odpovědný ředitel podniku, když má omezit počet pracovníků, má podle zákona povinnost, aby oznámil závodní radě úmysl, třeba písemně, a žádal vyjádření. K vyjádření nemusí podle zákona říkat ani slovo. Stačí, aby jej postoupil okresnímu úřadu ochrany práce a ponechal úřadu, zda dá souhlas nebo ne. Budeme-li vykládat podle litery zákona, neuplatníme smysl a zásady zákona.
- Suk: První rok provádět prověrku pracovišť v divadle státního filmu nebylo možné. Druhý rok, když nastoupil řed. Sequens, nastala situace, že Sequens byl 2–3 měsíce pryč. Bez něho se prověrka dělat nemohla. Řed. Sequens plakal dojetím, když měl být jmenován ředitelem, on tu funkci nechtěl, chtěl režirovat film. Dělal to také špatně. Třetí rok vedla divadlo závodní rada sama.
- Macháček: Byl to váš omyl, když jste vedli divadlo sami.
- Balda: Udělali jsme prověrku k 1. lednu. Ale bez ředitele. Letos jsme reklamovali prověrku. Žádali jsme 21. svaz. Ředitel Šeřínský je speciální osoba, když ho potřebuješ, tak ho nenajdeš. Když jsem ho potřeboval, tak jsem ho viděl až za týden. Honili jsme ho o rozpočty atd. Všechno se nám podařilo, jen na prověrku jsme ho nedostali.
- Kohout: Vysvětluje, proč se zřizovalo divadlo státního filmu, jaké mělo mít poslání. Jak se vyvíjelo, kolik stálo angažování herce z našeho divadla a kolik z Národního, jaké potíže byly s uvolňováním herců, zvláště za éry ředitele Šeřínského.
- Myška: Co říká Kohout, je správné. V divadle hráli lidé, kteří zase filmovali. Nesouhlasím, že závodní organizace vyvinula tlak zezdola. To si můžeme říkat u kávička. Jestliže se nemá nic změnit, nemá cenu zde sedět. Byla nekvalitní organizace. Před měsícem najednou přijde s. Šeřínský, položí před závodní organizaci a závodní radu návrh na propuštění 22 lidí a na otázku, kdo to povedl, odpovídá, já ne. Kdo to udělal? Film. Kdo „film“? To Vám, soudruzi, nemohu říci. Co byste tomu řekli? Na náš další dotaz řekl. „Někteří členové TK, kteří, nemohu říci. Proč dostává výpověď Vrchota, který má 150 film. dnů? Z důvodů filmových. Snad jsou zde jiné důvody, jaké, to nemohu říci.“ Nebyl přizván k jednání žádný člen organizace ani závodní rady, to je bouda. Dozvěděli jsme se sestavení komise, která prý o tom rozhodovala. Co byste tomuto postupu řekli?
- Macháček: Bylo Vám 4. května 1951 na poradě u s. Feldsteina vysvětleno, že uvažování členové souboru byli prověřeni uměleckým ředitelem a KVÚD.
- Fáberová: Šeřínský řekl, to já ne, to filmaři. Feldstein řekl, tys umělecký ředitel, ty to musíš odůvodnit. To se dodnes nestalo. Tady bylo řečeno, že divadlo státního filmu se ruší. Toto je rozhodnutí Kulturní rady. Je možno s tímto rozhodnutím něco dělat, nebo je možno o tom ještě jednat?
- Myška: Odvolat se k Ústřednímu výboru.
- Šmeral: Chtěl bych Vám něco říci. Už dlouho diskutujeme, a nevede to k výsledkům. Diskutujeme o chybách, které se staly. Stalo se mnoho chyb, udělaly je orgány zaměstnanecké i správa i ředitel Šeřínský. Základní chybou byla kombinace dvou divadel. Divadlo bylo nabito herci a dík, že se nepovedlo angažovat herce do

čísla 300, jak bylo původně v úmyslu. Zde se mluvilo o protestu. Musíme [se] dívat na věci jako soudruzi, zda je to divadlo třeba, nebo ne, má-li kulturně-politické důvody, nebo ne. Strana je toho názoru, že divadlo nemá kulturně-politický význam. A my jsme zde proto, abychom provedli rozhodnutí a abychom otázku herců vyřešili způsobem, kterým by [byly] co nejméně dotčeny soukromé potřeby herců. Je těžké pro někoho, že musí měnit místo, ale my to musíme vyřešit, a to skutečně nekompromisně, v dnešní době se to vyřešit dá. Řešení přichází pozdě, to je bezesporu, aby se provedla fluktuace herců včas. Na druhé straně však herci provádějí fluktuaci sami. Odchází 15–20 herců najednou z divadel. Měli bychom diskutovat o postupu, jakým způsobem tuto otázku nejlépe vyřešit pro herce, kteří odejdou z tohoto divadla. Aby to nebylo na újmu nejen jejich soukromým, ale i uměleckým potřebám, abychom došli ke konkrétním plánům.

Dr Feldstein: Bylo řečeno, proč dochází k této schůzi, když se nedá nic měnit. Proto, abychom funkcionářům mohli oznámit, že dochází ke změně, zdůvodnit a oznámit, že chceme udělat všechna opatření, aby herci byli zajištěni a abyste rozhodnutí mohli sdělit všem ostatním zaměstnancům. Pokud jste se na celou záležitost dívali věcně v celém rozsahu, tak jste opatření vítali. O tom svědčí první prohlášení soudruha Němce a s. Fáberové. Když však jste se na celou věc začli dívat se své strany, přicházeli jste se spoustou námitek.

K otázce fluktuace: Dali jsme pokyn, aby pokud možno do 10. 4. bylo nám oznámeno, kdo z kterého divadla odejde. Do 10. 4. jsme se nedověděli nic. Dnes stojíme před situací, že z celé řady divadel odchází řada herců, zvláště z oblastních. Za to my nemůžeme. Tedy je vidět, že nejen se strany divadel, ale i s druhé strany se nerespektovalo doporučení, aby do 10. 4. byla změna působiště oznámena. Doufáme, že v příštím roce bude situace jiná. Máme před sebou úkol vybudovat ústřední správu divadel a my ji můžeme vybudovat, jen dosáhneme-li větší disciplíny mezi herci. Na jedné straně se snažíme řešit všechny věci se všemi orgány, ale jen tehdy docílíme nápravu, zvýšíme-li kázeň. To je úkol odborů a závodních organizací. Není možné na jedné straně uplatňovat požadavky a na druhé straně za to nic nedávat. Konstatuji, že na společné poradě na ministerstvu školství bylo sděleno, že rozhodnutí o 22 členech souboru vyplynulo z jednání, které bylo vedeno mezi vedením divadla a KVÚD. Uznávám, že s. Šeřínský neuvedl všechny důvody. Pokud jde o s. Vrchotu, bylo to zdůvodněno. Pokud jde o ostatní výpovědi, vyplynuly z toho, co s. Šeřínský podal jako návrh, který byl projednán v KVÚD. KVÚD naopak provedlo korektury a omezení výpovědí.

Macháček: Připomínka s. Šmerala je správná. Tři roky máme divadlo. Jistě, jsou zde nedostatky a chyby zaměstnaneckých orgánů a uměleckého ředitele ČSF. Nemohu souhlasit s názorem, že závodní organizace a závodní rada se uvarovala omylů a chyb, a naopak jsem přesvědčen, že nesplnily své úkoly, i když v prvním roce nedalo se mluvit o prověrce a za Sequense to nebylo možné. Spočívala v samozřejmé příslušnosti ke straně, aby každý z členů KSČ a odborů zamyslel se nad tím, zda je na místě [zůstat] nebo zda by neměl odejít. Víte, kolik Vás bylo. Můžete si položit otázku, zda 10–15, kteří odešli, byl dostatečný počet. Změnily se perspektivy výroby našich filmů na podkladě politické úvahy. To ovšem není důkaz, že se neplánuje, nebo argument, že

u nás v divadle není to tak zlé, ale co potom ve filmu. Musím uvést, jak rychle se měnily perspektivy našeho 5LP. S. Šmeral potvrdil, že divadlo státního filmu v jeho dnešní organizaci nemůže splnit potřebu pro natáčení uměleckých filmů. K tomuto zjištění jsme dospěli loňského roku před začátkem sezony. Bylo uvažováno, že musíme najít jinou formu spolupráce divadla a filmu. Když jsem myšlenku vyjádřil, byl jsem přesvědčen, že existence divadla státního filmu končí. Zůstala jen otázka času.

Vybraných 22 herců byla 1/3 souboru a bylo při ztrátě lhůt i nedostatku s. Šeřínského vše řešitelné, kdyby snaha našich soudruhů směřovala pomoci divadlu, nedržet současný stav za cenu několika měsíců.

S. Balda řekl, že v jednání je obsažen nesociální prvek. Ujišťuji Vás, až budete působit na jiných místech, ještě často si vzpomenete na léta, kdy jste byli ve státním filmu. Asociální bylo, co se v divadle dělo. Kdybychom měli vše, co je uloženo do zápisů do Vašich schůzí a porad literárně zpracovat, vznikla by zajímavá historie. Nesvědčilo ke cti divadlu, státnímu filmu a našim organizacím, co se v divadle dělo. Naše politické a odborové organizace měly být tak silné, aby vyvodily důsledky a přispěly k nápravě poměrů.

S. Šeřínský nebyl ředitel, kterého si vybral státní film; do funkce jsme jej uvedli a odůvodňovali jsme, proč není jiné řešení než s. Šeřínský.

Šmeral:

Chtěl bych se přiznat k tomu, že už loni jsem řekl s. generálnímu řediteli, jak by se měl řešit úzký profil herce ve filmu. Řekl jsem mu, že nemá film rozmnožovat divadelnictví, že má se zvyšovat počet herců v jednotlivých divadlech tak, aby mohli být herci dávaní k dispozici pro film. A skutečně dojde k tomu, že film bude mít obrovský výběr herců. Při sníženém plánu, který teď je, může ČSF počítat s hodnotnými herci. Navrhuji, abychom přistoupili k návrhu řešení tím, že bych požádal s. Macháčka, může-li nám říci, kdy bude provedeno rozdělení herců, aby závodní rada materiál zpracovala a aby na ministersvu školství přemístění herců bylo provedeno hromadně, aby se nedělalo individuálně, aby na ty, kteří jsou ze soukromých důvodů nejvíce postiženi, mohl být vzat zřetel. Zodpovědnost za provedení by si vzala závodní rada. Žádám s. Feldsteina, aby při jednání byli přítomni zástupci 21. svazu.

Motyčka:

Na ministersvu školství, kde se sešla dílenská rada, byl dán úkol závodní radě, aby byly vypracovány připomínky k 22 hercům, navrženým k výpovědi. Tentó úkol závodní organizace nesplnila. Mám dotaz: kdyby bývala závodní organizace splnila úkol a předložila ve lhůtě připomínky jak uměleckému šéfovi, tak Dr. Feldsteinovi a filmu, zda by stanovisko bylo jiné, než které zaujímá dnes.

Macháček:

V téže době objevila se nová směrnice o výrobě. Pravděpodobně by divadlo ještě několik měsíců hrálo a potom došlo k řešení, k jakému jsme dospěli nyní.

Balda:

Generální ředitel mně vytknul, že jsem uvedl, že toto řešení je asociální. Dovedeme ocenit dnešek, zvláště já, který jsem 31 let u divadla. Není o tom sporu, že dnešek nám přinesl velmi mnoho, oceňujeme a vážíme si dnešního zřízení. Mám dojem, že kdybychom všechny otázky řešili tímto způsobem, že bychom vytvořili útvar, který by dovedl řešit tyto otázky. Prosím s. Feldsteina o návrh řešení.

Macháček:

ČSF ukončí pracovní poměr se všemi členy souboru k 30. září. Jakmile zde budeme

míti členy KVÚD, odevzdáme 21. svazu a ministerstvu školství seznam členů divadla, kterým nabídneme, aby 1. říjnem vstoupili do studia filmového herce.

Dr Feldstein: I když to není k věci, chci vysvětlit pojem sociální. Musíme si uvědomit, že slovo sociální má význam širší a užší. Sociálně společenský. Slouží společnosti. Jsem přesvědčen, když docházíme k tomuto řešení, je ze širšího hlediska sociální. Z úzkého hlediska nikdy, soudruzi, nebude příznivější pro tento soubor, než je právě v této době. Nebude příznivější na počátku nebo na konci příští sezony. Konstatuji, když mluvíme o opožděném řešení, že mluvíme o začátku příští sezony, to není tak opožděno. Kdybychom tu situaci odložili ještě o jeden rok, budeme v daleko tíživější situaci.

Macháček: Chtěl bych říci, že z podnětu Dra Feldsteina jsme se sešli dnes zde a projednáváme a objasňujeme základní myšlenku využít co nejvíce doby od 1. června do 30. září k rozmištnění členů souboru. Kdybychom řešili záležitosti mechanicky podle zákona o závodních radách, měli bychom dva měsíce času na rozvázání pracovních poměrů.

Němec: Musím znovu říci, že situace divadla byla v takovém stavu, že byla nutná řešit. Radikální řešení bylo zavřít divadlo a jít do toho. Měli bychom se dívat na rodinné poměry jednotlivých členů souboru. Není a nemohu míti zaručeno od našeho zřízení angažmá v Praze. Mám dvě děti. Byl jsem za první republiky v takové situaci, že jsem pracoval na poli. Dnes se nebojím, že děti užívím. Musíme se na to dívat se stanoviska potřeby divadelnictví vůbec. To nám však bude trvat určitý čas. Bylo by třeba, kdyby kulturní pracovníci uvažovali takto sami. Kulturně-politická situace nám není jasná, měla by být nějaká linie. Řešit věci včas a nakonec přesvědčit naše soudruhy, aby se úkolu ujali.

Suk: Každé divadlo musí být zapojeno na hospodářský plán a zvyšovat umělecké mistrovství. Kdyby soudruzi v závodní radě měli to vše na vědomí, nemuseli bychom být přítomni tance, který se tu provádí. V celku tento problém se jevil u nás — určité části — pro reorganizaci. Bylo nás však velmi málo. Ale jak se zdá, je nás dneska mnoho.

Motyčka: Problémy, měla by řešit dílenská rada, která je srostlá s pracovištěm.

Břinčil: Celý vývoj divadla státního filmu je nesmírným poučením pro všechny. Je dokladem, jak nedostatečně politicky pracujeme ve stranických i odborových orgánech. Kdybychom se na věci dívali celostátně, nemohlo by docházet k těmto událostem. Myslím, že bychom měli celý případ divadla státního filmu důkladně využít, zhodnotit a poukázat na základní nedostatky. Chci požádat s. Macháčka, aby provedl zhodnocení divadla a s tím, co zhodnotí s. Macháček a odborové orgány, abychom seznámili širokou divadelní veřejnost, abychom z poznatků těžili. Stojí za zmínku, že předstedenstvo Svazu se zabývalo situací a schválilo důkladnější restriktci a požádalo přípisem, aby generální ředitel řešil otázku ředitele s tím, že s. Šeřínský nesplnil úkoly, které od ředitele očekáváme. Ne dost důkladně sledujeme činnost ředitele. Pro nás z toho vyplyne velké poučení.

Macháček: S. Břinčil se zmiňuje o dopise 21. svazu a já myslím, že záležitost ředitele je vyřízena. (Předčítá dopis 21. svazu ROH). Pokusíme se kriticky a sebekriticky zhodnotit činnost divadla od roku 1948–51 a zároveň uvedeme, proč končíme zmíněným usnesením Kulturní rady. 21. svaz ROH rovněž vypracuje zhodnocení a měly by

- zhodnocení vypracovat i politické orgány. Ředitel Šeřínský měl by být vyzván divadelní a dramaturgickou radou, aby vydal počet ze svého jednání v divadle.
- S. Šeřínský zpracovával mnohostránkové spisy.
- Augspersková: Závodní organizace žádala o disciplinární řízení. Myslím, že by se mělo provést.
- Macháček: Dr Václavík věnoval otázkám divadla státního filmu pozornost, chodil k vám a s vámi dikutoval. Mohli bychom ukončit dnešní rozpravu, že závodní organizace strany, dílenská rada, 21. svaz, ministerstvo školství obdrží od Čs. státního filmu do konce příštího týdne seznam oněch členů souboru, kterým nabídneme působení ve studiu filmového herce na Barrandově. Dílenská rada projedná jednotlivé případy herců, kteří odcházejí a nepřejdou do studia filmového herce. Hercům, kteří nepřejdou dnem 1. října do studia filmového nebo hercům, kteří do 1. X. nebudou jinam převedeni, zaplatíme honorář do 30. září 1951.
- Opraviťová: Divadlo má před premiérou. V novinách je, že bude hrát o prázdninách.
- Dr Feldstein: Bude se hrát do konce června, aby v červenci byli soudruzi na dovolené.
- Opraviťová: Je zde otázka technického personálu a administrativy.
- Macháček: Kvalifikované pracovníky, kteří kádrově jsou v pořádku, si ponecháme ve státním filmu. Protože se provádí restrikce zaměstnanců ve státním filmu, ukončíme s ostatními pracovní poměr.
- Dr Feldstein: O technické zaměstnance je velký zájem a nedostatek v divadlech.
- Macháček: Pracovníkům, kteří jsou na exteriérech, byla nabídnuta spolupráce ve studiu filmového herce písemně na pracoviště.
- Šmeral: Jako soudruh bych chtěl požádat, abychom především si tento úkol vzali za svůj úkol, aby se především tím zabývala závodní rada a stranická organizace a členové o tom byli přesvědčeni. Musíte vysvětlit, proč se tak stalo, že je to ve prospěch československého divadelnictví a ve prospěch ČSF.
- Vrchlická: Myslím, že to bude nesmírně těžký úkol, jak jsem zjistila, je tu velká nedůvěra. Tady je jedna okolnost, že je teď podezření, že se zavírá divadlo v důsledku toho, že jsme nepřijali výpověď těch 22 herců. Hlavně mezi nestraníky vznikne plným právem panika.
- Šmeral: Důvody jsou jasné, je jen třeba je správně postavit a vysvětlit. Je možno to vysvětlit tím, že už jsme o tom jednali před rokem a kdyby se bylo přistoupilo na restrikci, neexistovalo by divadlo déle než do Nového roku.
- Němec upozorňuje, že s. Šeřínský hrozil, nepřijmou-li výpověď 22 členů souboru, že bude divadlo uzavřeno.
- Macháček: Nikdo s. Šeřínského nezmocnil k takovému prohlášení a nikdo s ním nehovořil.

— . —

V.

Praha 9. června 1951.

Zasláno na:

- 1/ Ministerstvo školství, věd, umění, k rukám ředitele s. Feldsteina,
- 2/ Ministerstvo informací a osvěty, k rukám kádr. nám. Huška,
- 3/ Městský výbor KSČ, k rukám s. Augsperkové,
- 4/ Závodní radu divadla státního filmu II., Vodičkova, 30,
- 5/ Závodní organizaci KSČ divadla státního filmu Pha II., Vodičkova, 30.
- 6/ 21. svaz ROH k rukám s. Břinčila.

Divadlo státního filmu.

Československému státnímu filmu byl po projednání s ministerstvem školství, věd a umění, ministerstvem informací a osvěty a 21. svazem ROH dne 21. května 1951 udělen souhlas, aby ukončil ku dni 30. září 1951 činnost divadla státního filmu v Praze II., Vodičkova, 30.

Současně bylo se souhlasem zmíněných ústředních orgánů rozhodnuto, aby Československý státní film zřídil ku dni 1. října 1951 studio filmového herce při výrobě uměleckých filmů na Barrandově a vyzval ke spolupráci v tomto studiu členy souboru divadla státního filmu, kteří účinkují při natáčení filmů.

Po vyjádření Kolektivního vedení Ústřední dramaturgie, zástupců filmových režisérů, provozního ředitele výroby uměleckých filmů K. Kohouta o tom, kteří členové souboru divadla státního filmu mají být vyzváni k spolupráci ve studiu filmového herce, požádal jsem tříčlennou komisi /Jaroslav Císař, kádrový referent divadelního odboru ministerstva školství, věd a umění, Jaroslav Zrotal, člen KV ÚD, Karel Kohout, ředitel výroby uměleckých filmů/ za účasti zástupců závodní organizace KSČ /Ervín Zolar/ a závodní rady /Josef Balda/ o konečný návrh.

V návrhu jsou uvedeni tito členové souboru divadla státního filmu: Kalendová Věra, Karelková Eva, Nademlejnská Marie, Procházková Zdenka, Vojtová Hermína, Vostrčilová Lída, Boček Vítězslav, Čermák Otto, Dejl Rudolf, Hanus František, Chvalina Josef, Kavan Emil, Klika František, Le Breux Felix, Mareš Jaroslav, Martin Jan, Motyčka Otakar, Němec Hynek, Očásek Viktor, Ráž Vladimír, Řepa Vladimír, Šůra Antonín, Vrchota Robert.

Oznamuji, že jsem shora uvedený návrh schválil. V příloze jsou koncepty oznámení o rozvázání zaměstnaneckého poměru a o výzvě k spolupráci ve studiu filmového herce, které budou v nejbližších dnech doručeny.

Zaměstnanecký poměr členů divadla státního filmu: Kamily Nové /mateřství/, Milady Kolofíkové a Antonína Strojky /ústavní léčení/ a Vladimíra Dvorského /vojenská služba/ budou vyřešeny v souladu s platnými zákonnými předpisy.

generální ředitel
[nečitelný podpis]

2 přílohy.

[nečitelné:] 1/ s. Šípková, 2/ KV ÚD, 3/ K. Kohout, 4/ J. Kuna.

NFA, f. ÚŘ ČSF (nezpracováno), k. R11/B1/5P/3K.

Kolár Jan Stanislav (1896–1973)

Jan Stanislav Kolár se narodil 11. května 1896 v Praze. Rok 1896 byl zároveň rokem, kdy se v Praze uskutečnilo první kinematografické představení, a tato událost jako by předurčila Kolárovo celoživotní směřování. Osobnost J. S. Kolára v sobě snoubí tři odlišné, avšak vzájemně propojené filmové kariéry, z nichž každá svým osobitým a zásadním způsobem ovlivnila podobu české kinematografie.¹⁾

První sférou, do které J. S. Kolár zasáhl ještě během svých studií na pražské právnické fakultě, byla samotná výroba českých filmů. Prvním Kolárovým počinem se stal námět nerealizovaného filmu *Achiles Okrim kontra Graham Shippard* z roku 1916. Díky tomuto námětu a díky kontaktům svého bývalého spolužáka a později kameramana Lucernafilmu Karla Degla se J. S. Kolár dostal do prostředí filmové výroby a brzy také k samostatnému natáčení.

Roku 1917 J. S. Kolár pro Lucernafilm napsal a sám také zrežiroval dvě grotesky s Františkem

Nesvadbou v hlavní roli — *POLYKARP APROVISUJE* a *POLYKARPOVO ZIMNÍ DOBRODRUŽSTVÍ* a o rok později pak připojil ještě komedii *UČITEL ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ*. Na všech těchto filmech spolupracoval právě s Karlem Deglem.

Do roku 1922 se pak J. S. Kolár podílel jako režisér, autor námětu, scenárista či herec na čtrnácti dalších titulech. Mezi žánrovými komedii a dobrodružnými filmy vyniká fantastický snímek *PŘÍCHOZÍ Z TEMNOT* z roku 1921 anebo adaptace románu Karoliny Světlé *KŘÍŽ U POTOKA* ze stejného roku.

Mezi lety 1922 až 1925 nastal v české kinematografii tvůrčí útlum způsobený z velké části nekontrolovaným dovozem zahraniční produkce.²⁾ J. S. Kolár ve svých vzpomínkách uvádí, že v letech 1923 a 1924 bylo 97 % programů kin tvořeno zahraničními filmy a jen 3 % zbyly pro domácí produkci.³⁾ Navíc v této době J. S. Kolár onemocněl a po celý rok 1924 se léčil ve švýcarském sanatoriu. K filmu se tak vrátil až roku 1925 v roli pro-

- 1) Osobností J. S. Kolára optikou jeho rozdílných rolí v dějinách české kinematografie se zabývá ve své disertační práci realizované na Ústavu filmu a audiovizuální kultury Masarykovy univerzity v Brně Martin Kos. Z jeho již otisknutých starších textů můžeme zmínit např. Martin Kos, *Příchozí z temnot. Možnosti a funkce flashbacku v konstrukci vyprávění*. *Iluminace* 29, 2017, č. 2, s. 85–97.
- 2) Oproti dvaceti devíti filmům natočeným roku 1922 se roku 1924 podařilo zrealizovat jen deset snímků. Viz Kol. aut., *Český hraný film 1898–1930*. Praha: Národní filmový archiv 1995.
- 3) Rozhovor s J. S. Kolárem vedli Jaroslav Brož, Zdeněk Štábla, Myrtil Frída, Luboš Bartošek a Stanislav Zvoniček, [1971]. OS 756 1/n, NFA.

fesora Suka ve filmu PARNASIE, který natočil Josef Kokeisl podle Kolárova scénáře. Po svém návratu J. S. Kolár režíroval roku 1926 ještě drama ŘINA podle románu Rudolfa Jaroslava Kronbauera a ve stejném roce natočil také dokumentární film z osmého všesokolského sletu.⁴⁾ Vrcholem Kolárovy kariéry filmového tvůrce se však stal snímek SVATÝ VÁCLAV, který měl být uveden do kin v září roku 1929 v rámci miléniových oslav sv. Václava.

Samotný nápad natočit svatováclavský film zapadal do dobového kontextu plánů a nejrůznějších úvah o vzniku národního historického velkofilmu.⁵⁾ Ačkoliv většina hlasů volala po filmech s husitskou tematikou, překvapivě se nakonec uskutečnil plán na natočení filmu věnovaného středověkému světcovi. Film měl být jakýmsi smířčím gestem směrem ke katolíkům, kteří se po velkolepých oslavách mistra Jana Husa roku 1925 mohli často cítit jako cizinci ve vlastní zemi,⁶⁾ nad religiózními prvky však jasně dominovala obecně humanistická masarykovská interpretace svatováclavského příběhu. Film tak měl především pomoci stmelit religiózně i národnostně rozdělenou společnost a zároveň demonstrovat směrem do zahraničí tisíciletou tradici československého humanismu.⁷⁾

Příprav k natáčení se ujal Milénium-film — Spolek pro tvoření československého historického filmu, který měl v plánu, kromě natáčení dalších filmů z národních dějin, také organizování projekcí, budování sítě stálých i putovních kin, stavbu filmových laboratoří a zakládání knihoven. Vše se mělo dít na spolkové, tedy nekomerční platformě.⁸⁾

Ze soutěže na filmové libreto vzešli dva vítězové, kteří měli na filmu spolupracovat, a to režisér opery Národního divadla Josef František Munclinger a J. S. Kolár. Během natáčení se však projeví rozdílné pohledy na zpracování svatováclavského příběhu. Neshody vyvěrající z dvou rozdílných režisérských přístupů vyvrcholily v listopadu roku 1929 odchodem J. F. Munclingerera, a film tak přibližně od poloviny natáčecí doby režíroval samotný J. S. Kolár.⁹⁾

Jelikož členové spolku Milénium-film nebyli filmoví profesionálové, byla praktická produkční stránka natáčení svěřena firmě Elekta-Journal. Přesto natáčení provázely nejrůznější průtahy a potíže,¹⁰⁾ kvůli kterým se nepodařilo film dokončit ještě v miléniovém roce 1929, ale až na jaře roku 1930. Přijetí filmu bylo více méně rozpačité. Odmítavé kritiky,¹¹⁾ jistá přesycenost svatováclav-

4) Rozhovor s J. S. Kolárem vedli Jaroslav Brož, Zdeněk Štábla, Myrtil Frída, Luboš Bartošek a Stanislav Zvoniček, [1971]. OS 756 1/n, NFA.

5) Ivan Klimeš, Jiří Rak, Idea národního historického filmu v české meziválečné společnosti. *Iluminace* 1, 1989, č. 2, s. 23–37.

6) Více o antiklerikálních náladách dvacátých let 20. století viz Kol. aut., *Český antiklerikalismus*. Praha: Argo 2015.

7) Petr Kopal, Svatý Václav (1930): mír s Němci u diváků propadl. *Cinepur* 17, 2009, č. 17, s. 11–16.

8) Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 125, stanovy spolku. Fond Svatováclavská liga uložený v Archivu Národního muzea je však nezpracovaný a běžně nepřístupný. Autor této studie měl možnost ve fondu bádát v rámci svého doktorského studia a přípravy disertační práce na téma *Vztah římskokatolické církve ke kinematografii v českém prostředí od počátku kinematografie do roku 1948*. Archivní prameny týkající se natáčecího filmu SVATÝ VÁCLAV byly prezentovány na konferenci Český kinematograf, která se konala v Národním technickém muzeu dne 20. října 2016. Příspěvek bude otištěn v připravované kolektivní monografii, která má z konference vzejít.

9) Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 125.

10) Informace o natáčení filmu SVATÝ VÁCLAV přináší také studie Viktora Velka, viz Viktor Velek, *Svatý Václav. První československý historický velkofilm*. (Booklet k neprodejnému DVD, který vydal Úřad vlády ČR k příležitosti slavnostní projekce filmu v den státního svátku 28. září 2010.) Praha: 2010.

11) Jedno z nejostřejších odmítnutí vzešlo z pera Václava Tilleho. Nejednalo se sice o oficiální filmovou kritiku, ale o soubor rukopisných poznámek, které byly vydány po Tilleho smrti Lubomírem Linhartem v knize *První estetika filmu Václava Tille*. Praha: Filmový ústav 1968. J. S. Kolár ke konci svého života tuto kritiku interpretoval

skou tematikou, nástup zvukového filmu a nevládnutá exploatace¹²⁾ — to jsou zásadní příčiny, které způsobily naprostý finanční neúspěch filmu a konec Kolárovy režisérské kariéry.

Projekt filmu o Svatém Václavu byl z mnoha důvodů unikátní, například i proto, že se na něm finančně podílel stát. Z celkové sumy 4 372 933,73 Kč¹³⁾ poskytl stát postupně na bezúročných půjčkách 3 miliony Kč. Neutěšená finanční situace však spolku Milenium-film neumožnila cokoliv z této sumy vrátit. Stát v roce 1936 odepsal své pohledávky vůči Milenium-filmu jako nedobytné¹⁴⁾ a spolek samotný ukončil svou existenci v dubnu 1940 s dluhem téměř 3 miliony 400 tisíc.¹⁵⁾

J. S. Kolár sice režíroval roku 1931 pro Elekta-Journal ještě jeden film — dokumentární snímek VYSOKÉ TATRY, pak se ale jako režisér natrvalo odmlčel a stal se společníkem firmy působící v galvanoplastickém průmyslu. Ve filmech se objevoval nadále, ovšem pouze jako herec v nejrůznějších drobných rolích. Za všechny můžeme jmenovat alespoň roli kapitána fotbalové asociace v KLAPZUBOVĚ XI, roli soudce v ČAPKOVÝCH POVÍDKÁCH anebo roli generála v KDYBY TISÍC KLARINETŮ.

Další sférou české kinematografie, ve které se J. S. Kolár pohyboval, bylo prostředí filmových funkcionářů. Již roku 1919 J. S. Kolár založil první filmovou profesní organizaci pod názvem Organizace československého filmového herectva a patřil také mezi zakládající členy Filmové ligy československé, jejíž ustavující valná hromada

proběhla 28. dubna 1920.¹⁶⁾

V rámci Filmové ligy československé se J. S. Kolár snažil o prosazení kontingentního systému do českého filmového prostředí. Ve sporu o kontingent proti sobě stály, zjednodušeně řečeno, zájmy českých filmových výrobců závislých na odbytu domácí produkce a zájmy filmových půjčoven a majitelů kin, kteří profitovali z dovozu populárních zahraničních snímků. K otázce kontingentu se J. S. Kolár zevrubně vyjádřil například na valné hromadě Filmové ligy československé na jaře roku 1927, a to za přítomnosti zástupců ostatních filmových organizací. O průběhu jednání i o Kolárově výstupu přinesl obsáhlou zprávu Quido E. Kujal v *Českém filmovém zpravodaji*.¹⁷⁾ Kontingentní systém byl nakonec uveden do praxe roku 1932.

Jako zástupce Filmové ligy československé se J. S. Kolár podílel také na další protekcionistické aktivitě v české kinematografii, a to když byl jmenován do komise, která měla po nástupu zvukového filmu řešit možné ohrožení české kultury ze strany německy mluvících filmů.¹⁸⁾

J. S. Kolár se koncem třicátých let 20. století odmlčel a do filmového života se vrátil opět až po 2. světové válce, tedy v období zestátněné kinematografie. Od září roku 1946 do listopadu 1948 zastával funkci člena Filmového uměleckého sboru.¹⁹⁾ Působil tedy jako funkcionář vrcholného orgánu rozhodujícího o dramaturgii zestátněné filmové výroby.

jako výsledek osobní nevráživosti mezi V. Tillem a Josefem Pekařem, který figuroval v roli odborného recenzenta svatováclavského filmu a který Kolárovo libreto doporučil k realizaci. Viz Rozhovor s J. S. Kolárem vedli Jaroslav Brož, Zdeněk Štábla, Myrtil Frída, Luboš Bartošek a Stanislav Zvoníček, [1971]. OS 756 1/n, NFA.

- 12) Domácí exploatací byla pověřena firma Gong-film. Jednalo se o dceřinou firmu Elekta-Journalu, kterou vedl blízký spolupracovník Karla Pečeného František Horký. Zahraniční exploatace připadla samotnému Elekta-Journalu. Viz Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 125, zápisy ze schůzí spolku Milenium-film.
- 13) Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 125, Výtah z výrobních účtů filmu „Svatý Václav“ ke dni 28. dubna 1930.
- 14) Viktor Velek, *Svatý Václav*, s. 38.
- 15) Národní archiv, f. Ministerstvo vnitra — nová registratura. Soupis spolkových spisů signatury D3111, k. 5073.
- 16) Archivní fond Filmové ligy československé je uložen v oddělení písemných archiválií NFA.
- 17) Quido E. Kujal, *Otázka kontingentu. Český filmový zpravodaj 7, 1927, č. 14 (9. 4.)*, s. 1–2.
- 18) Ivan Klimeš, *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta 2016, s. 210.
- 19) Archivní fond Filmového uměleckého sboru je uložen v oddělení písemných archiválií NFA.

Do třetice se pak J. S. Kolár uplatnil v české kinematografii jako filmový historik a pamětník zaměstnaný v Československém filmovém ústavu. V padesátých letech 20. století zde začal pracovat v dokumentačním oddělení, jehož se stal posléze vedoucím, a v šedesátých letech byl pak členem zdejší historicko-vědecké sekce. J. S. Kolár během svého působení v Československém filmovém ústavu publikoval řadu článků a vzpomínkových textů o éře českého němého filmu a podílel se také na vydání publikací *Československý němý film 1898–1930* a *Československý zvukový film 1930–1945*. Autobiografický román nazvaný *Clona se otevírá* zůstal pouze v rukopisu. Dále měl J. S. Kolár v Československém filmovém ústavu za úkol rekonstruovat fragmentárně dochované snímky z němé éry. Dalo by se tak říci, že J. S. Kolár tímto svým působením v podstatě z(re)konstruoval obraz celé rané české kinematografie do podoby, v jaké ji vnímaly další generace filmových historiků.

V osobním fondu J. S. Kolára, který je uložen v oddělení písemných archiválií NFA, jsou dochovány (byť fragmentárně až torzovitě) písemnosti ilustrující Kolárovo působení jako filmaře a především pak písemnosti vzešlé z jeho aktivit coby filmového historika.

J. S. Kolár režisér je zastoupen především archiváliemi uloženými pod signaturou III.b.2 (inventurní čísla 56 až 78). Jedná se o filmové náměty a scénáře Kolárových filmů dochovaných často v originálních rukopisech a(nebo) s Kolárovými vlastnoručními poznámkami.

Funkci pamětníka a filmového historika pak dokládají nejrůznější články, smuteční projevy o zesnulých filmových osobnostech, vzpomínkové rozhovory a přepisy rozhlasových relací (inv. č. 30 až 55 a 79 až 82). Součástí fondu je také množství nejrůznějších výstřižků, poznámek a dalších textů, které Kolárovi sloužily jako podkladový materiál (inv. č. 261 až 322). Zajímavým a důležitým potvrzením Kolárovy práce při rekonstrukci filmů jsou jeho vlastnoruční poznámky a zápisky z rekonstrukce snímku Sva-

TÝ VÁCLAV, které se věnoval v šedesátých letech 20. století (inv. č. 365).

Zbytek fondu, který celý čítá jedenáct kartonů a jedny desky, tvoří kupříkladu různé autobiografie a soupisy vlastní filmografie (inv. č. 2 až 4), jen torzovitě dochovaná korespondence (inv. č. 8 až 26) či nejrůznější články věnované J. S. Kolárovi a jeho tvorbě (inv. č. 329 až 358). Součástí fondu byly také fotografie českých i zahraničních filmových osobností a také fotografie z českých i zahraničních filmů. Většina jich ovšem byla přemanimulována do příslušných fotografických sbírek v rámci oddělení písemných archiválií NFA.

Obraz J. S. Kolára pak cenným způsobem dotváří rozhovor, který s ním vedli Jaroslav Brož, Zdeněk Štábla, Myrtil Frída, Luboš Bartošek a Stanislav Zvoniček a který je uchován ve Sběrce zvukových záznamů, a dále též množství zpráv, článků a reportáží z dobových periodik, která jsou uložena v knihovně NFA.

Petr Hasan

Digitální kurátorství portálů pro kritická vydání a budování audiovizuálního korpusu

Distribuce na fyzických nosičích již několik let upadá a kritická vydání filmů doplněná o akademický kontext mění svoji podobu. Malonákladové vydávání jednotlivých filmů ani nikdy nemohlo naplnit potřeby archivů, resp. jejich divácké obce. Technologicky se těžiště distribuce přesouvá na internet a od jednotlivých titulů ke kolekcím a celým sbírkám, propojeným a obohaceným o text a další nefilmové materiály. Jaké přístupy můžeme od přesunu práce kurátorů do on-line prostředí očekávat?

O ve větší či menší míře sdílených kolekcích pohyblivých obrazů nebo o výzkumných infrastrukturách pohyblivého obrazu se již nějakou dobu mezi odbornou veřejností hovoří. Měly by zajistit jak dostupnost digitalizovaných filmů a jiných médií mezi výzkumnými komunitami — typicky archivy a univerzitami — tak i rešeršní nástroje pro akademickou práci s tímto obsahem. A samozřejmě co nejširší dostupnost zpracovaného materiálu pro veřejnost.

Archivní portály

Portály s kolekcemi digitálního videa a filmu známe historicky poměrně krátkou dobu asi patnáct

let, ale staly se již neodmyslitelnou součástí mediální krajiny. Tu mezitím ovlivnila digitalizace kinematografie a televizního vysílání, která přinesla několikanásobné zvýšení počtu distribučních kanálů; vymizely kamenné půjčovny DVD a nahradily je on-line VOD platformy.

V roce 2008 jsem byl na pražské FAMU součástí výzkumného projektu, v němž jsme navrhli propojit tehdy rychle se rozvíjející on-line společenské sítě a webové archivy do něčeho, co jsme nazvali *otevřené prostředí pro odbornou spolupráci*. Myšlenky, s kterými jsme pracovali, jako je osobní kurátorství, participace heterogenních komunit na výzkumu, byly již tehdy ve filmové vědě přítomné, později se o nich začalo mluvit ještě více a staly se tématem dalších výzkumných a vývojových projektů.

Dnes se setkáváme nejen s institucionálními archivy, ale i s nezávislými archivy lokálních komunit, minorit nebo marginalizovaných uměleckých směrů, které se vyhraňují proti *hegemonickým paměťovým strojům* moci. Změnila se i archivní praxe: představa objektivní archivní vědy a koncept jediné kolektivní paměti se zproblematizovaly a přesunuly na pole mezi humanitními a společenskými vědami, kde je pro důvěryhodnost archivního záznamu klíčová jeho historická,

společenská, kulturní, politická a institucionální kontextualizace.¹⁾ Otázkou je, jaké možnosti a prostředky k tomu tvůrci archivních portálů mají a jak se pro celou doménu souvisejících aktivit od péče o data v digitálních repozitářích až po kritickou prezentaci obsahu veřejnosti ustavilo pojmenování digitální kurátorství.

Zatímco některé digitální edice jsou elektronickou obdobou dlouho známých tradičních publikačních forem, jiné mohou pracovat s principem hybridního publikování — elektronickým rozšířením knižních publikací. Nové formy, jako např. tematická výzkumná kolekce nebo lingvistický korpus, však představují produkty digitálních výzkumných metod.²⁾

Rekontextualizace

Otevírání digitálních archivů veřejnosti, svého času jednoduchá populární myšlenka, nás přenáší do nové situace. Film putuje a prezentuje se přirozeně na více místech a v různých kontextech. Veřejnost není homogenní masou diváků, skládá se z různých kruhů a vrstev zájmů, domén zkušenosti, hodnot a jazyka. Ze svého domovského archivu, který má jeho kopii ve sbírkách a prezentuje jej ve svém primárním katalogu, se film dostává na portály zaměřené na kulturologii a sociologii, historii nebo menšiny. Na každém z nich přitom bude obohacen o jiný kontext a stane se součástí jiných kolekcí.

Otevíráním a rekontextualizací dostávají digitální archivy interdisciplinární charakter. S tímto procesem samozřejmě souvisí pokaždé jiná struktura a kategorizace obsahu podle typu publika a současně i jiný design rozhraní portálu.

Typicky se změna kontextu odehrává v následujících krocích:³⁾

1. Film je v původní formě a s identifikačními metadaty uložen v tradičním archivu a prezentován v jeho katalogu (Bundesarchiv, Mediatéka INA apod.).
2. Film je vybrán, zpracován a společně s jinými filmy integrován na portálu národního charakteru (filmportal.de, filmovyprehled.cz apod.).
3. Film je znovu analyzován, vybrán dle tématu, opatřen dalšími informacemi a zařazen do virtuálních sbírek (Evropská filmová brána, EFG 1914, portál osobností INA atd.).

Rekontextualizace filmu v digitálních archivech do různých tematických a oborových sbírek je věc známá, celkem dobře technologicky i organizačně zvládnutelná a ostatně i komerčně využívaná. Se změnou společenských kontextů a publik nedochází k jedinému aktu publikování, ale jedná se o publikování opakované, tj. na více platformách a kanálech. Do rekontextualizace se proto zařazují také termíny jako *republishing*, *repurposing* nebo *channelisation*, které se v určitých praxích používají častěji. Virtuální výstavy nebo společenská média resocializují obsah repozitářů do veřejného diskursu, kde se pak stává součástí výuky nebo reinterpretace historie a umění v nových příbězích.

Vzhledem k tomu, že nevznikají jen specifické užší výběry ze známých a popsáných archiválií institucionálních sbírek, ale obsah je také často integrován do větších kolekcí na mezinárodní úrovni, je zaměření takových projektů důvodem ke zpracování a popsání dosud neznámých zámkoutí depozitářů. I metadata pro integrátora musí vznikat v interoperabilním formátu, vždyť u EFG

1) Terry Cook, Evidence, Memory, Identity, and Community: Four Shifting Archival Paradigms. *Archival Science* 13, 2013, č. 2–3, s. 95–120; David A. Bearman – Richard H. Lytle, The Power of the Principle of Provenance. In: Randall C. Jimerson (ed.), *American Archival Studies: Readings in Theory and Practice*. Chicago: Society of American Archivists 2000, s. 14.

2) Julia Flanders – Trevor Muñoz, An Introduction to Humanities Data Curation. In: *DH Curation Guide*. Dostupné online: <<http://guide.dhcurator.org/intro/>>, [cit. 30. 10. 2018].

3) Peter Stockinger (ed.), *Audiovisual Archives: Digital Text and Discourse Analysis*. New York: Wiley-ISTE 2012.

je počet poskytovatelů obsahu větší než třicet, u Europeany se blíží ke stovce.

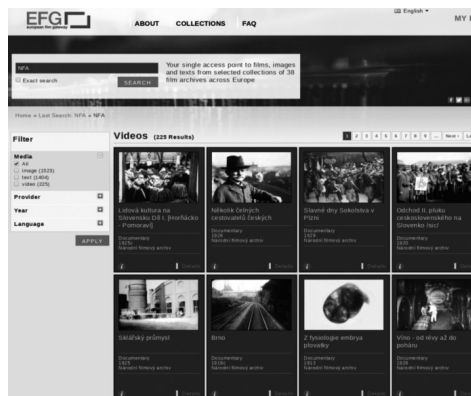
Segmentace a anotace

To, co se od on-line edicí většinou očekává, je nová kvalita orientace v zastoupeném archivním materiálu. Studijní a vědecký potenciál mají až tehdy, když neprezentují strohé kartotéční popisy sbírek, ale obsah v souvislostech. Kritické texty o filmu mohou díky tomu přesně ukázat na místo, o kterém hovoří — ve smyslu poznámek pod čarou v konkrétním místě filmu nebo poznámek obsahujících audiovizuální materiál. Proto musí docházet k přesné identifikaci filmu, části filmu či záběru. Filmy jsou tak segmentovány a popisovány jako soubor částí, nikoliv pouze jako jeden objekt.

Klíčová slova, tagy a herecké obsazení tak nemáme toliko k filmu, ale i ke konkrétním částem filmů, a pomyslný hypermediální přehrávač na takovém portálu nepřehrává film od začátku do konce, ale přehrává téma: např. sleduje vybraného herce nebo herečku ve scénách, kde se objevuje, tj. napříč filmy a hereckou kariérou. Ve zpravodajských filmech zase můžeme sledovat, co se říkalo o obilí, vodních stavbách aj. v určitém historickém období; v uměleckých dokumentech je záznam baletního vystoupení synchronizován s notovým zápisem, případně popisem tanečních figur jednotlivých interpretů.

Zatímco syntetický popis filmu jako jednoho objektu — tzv. filmografický — je poměrně jednoduchý a existují pro něj metadatové standardy, analytický popis dekomponované struktury filmu s anotacemi založenými na čase již představuje zajímavější a také náročnější výzvu. S analytickým popisem se pak dostáváme k obsahu filmu, k jeho významu a kontextům. Touto cestou se také navazuje mnohem více informací, které mohou někoho zaujmout.

Více než polovina archivů tak na popis sbírek vydává více než 40 % svého rozpočtu, přičemž



Obr. 1: European Film Gateway jako portál první generace, projekt začal v r. 2009. EFG sbírá standardizované popisy z 38 archivů a zpracovává je do společně přístupné a prohledávané báze. Neukládá žádný obsah, pouze malé náhledy obrázků.



Obr. 2: Synchronous objects. Interdisciplinární projekt popisu tanečního představení s mnoha vrstvami vizuálních anotací různých typů. <http://synchronousobjects.osu.edu/>

u broadcastových archivů je to v průměru o něco více než u těch filmových.⁴⁾ I detailní filmografický popis však může produkovat významné výsledky. Rozmanitými statistikami ze svého katalogu zaujal British Film Institute — např. daty o zastoupení žen v kinematografii Spojeného království a o jejich podílu jako režisérů a scenáristek.⁵⁾

U kritických vydání má však větší význam než nástroje datové žurnalistiky přece jen analytický popis. Praxí rámování a oddělování oblastí zájmu v audiovizuálním materiálu, způsobem propojování objektů různých výrazových modalit (text, obraz, film), strukturou témat a dalšími formálními charakteristikami jsou nad digitálními archivy rozvíjeny specifické diskursy. Tato praxe se samozřejmě liší dle kontextu a je jiná, jedná-li se o popularizaci pro širokou veřejnost, nebo o kritické vydání pro odbornou komunitu.

Pro vydávání filmů na DVD byla např. vyvinuta metoda anotací Hyperkino, která váže kritické poznámky a doprovodné materiály ke konkrétním segmentům filmu v hypertextově orientované prezentaci.⁶⁾ Pro on-line archivní portály je nějaká šířeji uplatňovaná metoda zatím otázkou a aplikovaný výzkum v této oblasti teprve probíhá. Výstupem výzkumných projektů s těmito tématy bývá často software, který je potřebný jak pro přípravu materiálu (analytické nástroje), tak i pro jeho on-line prezentaci (publikační a discovery systém nebo celá výzkumná platforma). Vzhledem k potřebám různých druhů analytických popisů mnoha odborných komunit vzniká řada speciálních nástrojů, které snad časem budou směřovat k obecněji použitelným katalogům s rozšiřitelnou modulární architekturou v části analytických popisů.

Každé popisované téma je nějak historicky a terminologicky ukotveno, diskursů proto bude

vždy více, přičemž u specifického materiálu může být potřebné ke zvyklostem popisu filmu převzít nebo doplnit terminologii a role jiného oboru. Kinematografie má například specifické termíny pro profese spolupracovníků na filmu, předpokládá tradiční postup výroby a životní cyklus distribuce, nicméně u hraničních forem jako experimentální film už tyto termíny přestávají platit a v oboru tance nebo divadla mohou mít dokonce jiný význam. Vzdálenější obory potom vyžadují jiný typ vzdělání a znalosti historického vývoje. V rozsáhlých knihovnách a muzeích se proto může používat velké množství slovníků předmětových hesel.

V Národním filmovém archivu v Praze se v roce 2016 rozběhl projekt zaměřený na restaurování a dlouhodobé digitální uchování různorodých materiálů klasického multimediálního divadla *Laterna magika*. Koncept těchto představení používá od 60. let 20. století dějotvorné a scénografické filmové prvky. Anotace jednotlivých částí představení, kterými jsou filmy, hudba nebo taneční choreografie, bude potřeba sjednotit a umístit jak v čase, tak i v trojrozměrném prostoru scény. Koncept polyekranu Josefa Svobody, Emila Radoka a Alfréda Radoka vznikl pro Expo 58 v Bruselu. Tamější expozice používala osm automatizovaných slide-projektorů a sedm projektorů filmových, které promítaly obraz na plátna různých velikostí a synchronizovaně se zvukem.

Na těchto příkladech je vidět, jak extenzivní může být dokumentace nebo analýza některých mediálních souborů a jak potřebná je k tomu, abychom dosáhli historické rekonstrukce v co možná nejvěrnější podobě.

4) Raphael Troncy – Benoit Huet – Simon Schenk (eds.), *Multimedia Semantics: Metadata, Analysis and Interaction*. New York: Wiley-Blackwell 2011.

5) BFI Film industry statistics and reports. Dostupné online: <<https://www.bfi.org.uk/education-research/film-industry-statistics-research/reports>>, [cit. 30. 10. 2018].

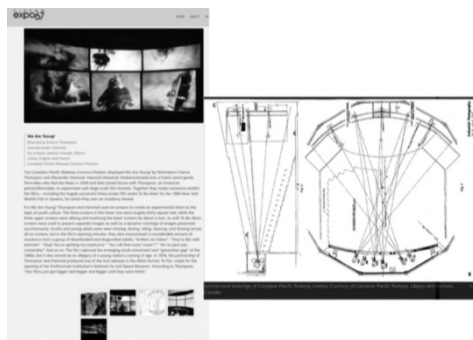
6) Hyperkino film annotation method. Dostupné online: <<http://hyperkino.net/>>, [cit. 30. 10. 2018].

Kurátorství a komunita

Je zřejmé, že do hloubky popsat větší kolekce filmů klasickým produkčním způsobem je dlouhé a náročné. Jenom přepis řeči z filmu, tedy dříve klasické titulkování, v dnešním smyslu ovšem plnotextově prohledávatelná vrstva anotací v několika jazycích a synchronizovaná s patřičnými scénami, představuje poměrně nákladnou záležitost. Proto je k tvorbě archivu přizvána také veřejnost, případně pouze odborná veřejnost. Ta se pak na popisu podílí rovněž a při konzumaci obsahu nebo i v souvislosti se svou vlastní odbornou prací může informace přidávat a zkvalitňovat. Na portále IMDB jsou např. určité možnosti vkládání filmů a titulkových listin k nim dokonce podmíněny placeným profilem. Samotní tvůrci filmu mají přesto zájem doplňovat správné údaje, a budovat tak své profesionální kinematografické portfolio.

Skupinové nebo individuální kurátorství spočívá také v možnosti vlastní práce s archívem. Divák si vybírá, co se mu líbí, sdílí s ostatními, co jej zaujalo, nebo třeba i to, na co se právě dívá (*connected viewing*). Pedagog vyhledává filmy nebo části filmů, s pomocí nichž si sestavuje sylaby, přednášky, doplňuje výklad, sdílí výukové materiály. Z portálu živě prezentuje přesně to, co potřebuje (namísto dřívějšího ripování ukázek). Pro kurátora může být obsah archivu materiálem, z něhož pak formuluje nový pohled, který předkládá on-line publiku. Očekáváme, že prostředí on-line edice nám umožní vést si k obsahu poznámkový aparát, jako bychom si barevně podtrhávali v knize nebo psali na okraje stránek.

Ustavuje se zde pole akademické spolupráce mezi institucemi a jednotlivci, zvyšuje se participace, heterogenní výzkumné týmy mají přístup ke společné bázi materiálu a znalostí, z archivního portálu se stává *research environment*, prostředí pro odbornou spolupráci. Tomu opět odpovídá architektura a design příslušného portálu, který musí nabídnout patřičné nástroje k tvorbě osobních kanálů, osobních způsobů práce s in-



Obr. 3: Portál Cinema Expo 67 si klade za úkol znovuvystavení multiscreen filmových experimentů z této výstavy v dnešním kontextu. Dokumentace proto v neposlední řadě zachycuje původní rozmístění projektorů a úhlů jejich svícení.
<http://cinemaexpo67.ca/>



Obr. 4: Obrazová dokumentace Laterny magiky, Expo 58. Zatímco intermediální režisér či choreograf se věnuje kompozici různých mediálních složek představení na scéně, profese digitálního kurátora má na starosti intermediální dramaturgii digitálních prvků na webu.



Obr. 5. On-line výstava na portále Artyčok TV Akademie výtvarných umění v Praze, interface této části je přizpůsoben struktuře výstavy. Kromě výtvarné a experimentální tvorby portál obsahuje zejména specifické reflexivní dokumenty (profily umělců či kurátorů, reportáže z výstav aj.) tvořené samotnou komunitou vizuálních umělců.



Obr. 6: Segmentovaný rozhovor na digital humanities archivu Agora publikovaný pomocí software Semioscape patřící pod ESCoM (Equipe Sémiotique Cognitive et nouveaux Médias) nadace Fondation Maison des Sciences de l'Homme (FMSH). <http://www.semioscape.fr/>

formacemi a případně i redakční postupy, jak individuální práci slučovat s produkcí institucionální.

Audiovizuální korpus

Ideou stojící za termínem audiovizuálního korpusu, analogického korpusům lingvistickým, je existence souboru filmových segmentů se stejnými strukturálními charakteristikami, který tak můžeme považovat za *korpus* a pracovat s ním podle principů sémiotiky. Tím bychom získali nástroj, který nám umožní nacházet souvislosti a zákonitosti v několika významových vrstvách (referenční vrstva, rétorická vrstva, diskursivní vrstva, výrazová vrstva).⁷⁾

Soubory filmů a jejich segmentů musí sdílet společné vlastnosti, abychom na ně mohli takto, tj. jako na korpus, pohlížet. K tomu bude potřeba vybrat určitý typ materiálu, ideálně spadající do jednotné oborové domény, pro nějž se vytvoří specifická doménová ontologie. Na jejím základě pak archiv implementuje metadatový jazyk popisu, který bude odpovídat způsobu kladení otázek v dané oborové doméně.

Již při klasické anotaci obsahu se nabízí použití automatických metod analýzy obrazu a zvuku, které jsou stále pokročilejší a jsou schopny ve filmu identifikovat osoby a jejich interakci nebo i poskytnout přepis řeči. Mezi strojovým zpracováním a bohatstvím subjektivních interpretací audiovizuálních médií je však značná sémantická mezera. Když srovnáme, kolik různých filmových teorií existuje, přičemž každá z nich na film nahlíží jiným způsobem a co do anotace vyžaduje jiné charakteristiky a jinou klasifikaci, můžeme předpokládat, že pro vytváření a využívání audiovizuálních *korpora* budou aplikovány filmovědné školy založené spíše na sémiotických a kognitivních přístupech. Tento faktor souvisí s vývojem estetiky v 2. polovině 20. století, s postupem od

7) P. Stockinger (ed.), c. d.

subjektivních hodnocení směrem k exaktnímu vědnímu oboru. Sémiotika a kognitivní věda mají potenciálně komputační základ a korpus coby komputační nástroj bude vždy pracovat s viděním filmů jako stejnorodých souborů formálních prvků. I to však může, podobně jako v jazykovědě, poskytnout faktické údaje k podložení a ověření lidských interpretací či hypotéz vyšší úrovně, a tím také přispět ke zkvalitnění odborných závěrů.

Asi je na místě podotknout, že kromě jazykovědných *korpora* obohacených o charakteristiky vizuální a zvukové složky (výraz tváře, hlas) není autorovi zatím žádný filmový, v praxi užívaný korpus znám a otevírá se zde teprve pole základního výzkumu pro mnoho následujících let. Vznikají však audiovizuální platformy jako I Media Cities, které již budou mít automatické funkce rozpoznání záběrů a objektů v obraze integrované.

Lingvistické postupy analýzy se zatím uplatňují především u záznamů, kde je hlavní zvuková složka. Paměťové instituce vytvářejí a uchovávají často velmi žádané archivy *orální historie* se zvukovými záznamy — buď zcela bez obrazu, nebo třeba jen se statickým obrazem. Zde má pro výzkum význam samotný textový přepis a jeho následná analýza jako textu. Lingvistický korpus ale tvoří i archivy filmu, kdy jako textovou analyzujeme informaci z titulků, tedy třeba z dialogů postav. Touto funkcí disponuje archiv pad.ma, za zmínku rovněž stojí i francouzský Audiovisual Research Archives program.⁸⁾ Nástroj NameTag, vyvíjený na ÚFAL MFF UK⁹⁾, dokáže v textu rozpoznat a označit jména, místa a další entity; jeho aplikováním na přepisy rozhovorů je pak možné získat velmi širokou a sofistikovanou kontextualizaci.

Specifické obraty lze obecně vyhledávat v jakýchkoli vrstvách popisů a transkripcí, pokud



Obr. 7: Rozhraní archivu pad.ma používající software OxD. Ke standardním anotačním vrstvám (vpravo) zde patří slitscan obrazu filmu (pod přehrávacím oknem), na němž lze identifikovat vizuální charakteristiky jako světlé a tmavé scény, střihy záběrů apod.

8) Archives Audiovisuelles de la Recherche. Dostupné online: <<http://www.archivesaudiovisuelles.fr>>, [cit. 30. 10. 2018].

9) NameTag. Dostupné online: <<http://ufal.mff.cuni.cz/nametag>>, [cit. 30. 10. 2018].

jsou indexované v čase. Právě díky těmto vrstvám anotací se otevírá možnost pohlížet na materiál archivu různými způsoby, eventuálně vytvářet specifické archivy. Do výzkumných infrastruktur a jejich nástrojů je možné implementovat až kolektivně dohodnutou a formalizovanou reprezentaci myšlení o filmu.

Interpretativní vrstvení, obsahující dále také agendu jako redakční poznámky nebo záznamy diskuzí a provedené prostřednictvím metadat, anotací a propojení, značkování a stylů, je základem pro humanitní studia.¹⁰⁾ Takové poznámky nebo vzpomínky pamětníků se při vzniku digitální reprezentace, třeba při kalibraci skeneru nebo při rozhodnutích o barevných korekcích při restaurování, ukázaly jako velmi důležité. Peter Stockinger hovoří o tom, že pro materiál vzniká knihovna *procedur popisu* a spolu s tím knihovna publikačních a re-publikačních šablon.¹¹⁾ Vytváření rozhraní sbírky je totiž samo o sobě interpretativním aktem, který na světlo vynáší určité vektory poznání, a to právě podle toho, jak jsou data prezentována.

Digitální kurátorství

Pomyslnou základní podmínkou vzniku filmových portálů je vstup archivů do digitálního věku. Rozsáhlá digitalizace, která v minulých letech proběhla, bude nepochybně i nadále pokračovat. Přitom je však důležité, aby byla systematická, a to jak ve věci formulace, tedy jaké archiválie pro zpřístupnění vybrat, tak i z pohledu dalšího postupu, tj. určení, co se s digitálními objekty stane poté. Archivy nemohou zůstat u živelné a náhodně vzniklé hromady nestrukturovaných dat. Pro dlouhodobé uchování je nutné digitální objekty umístit do digitálních repozitářů v normalizova-

ných archivačních formátech a pro jejich využití ustanovit organizační procesy. To se většinou neobejde bez organizačních změn nebo i vzniku nových kvalifikací. Nastavení pravidel a sdílení zkušeností v tomto směru se věnuje Digital Curation Centre založené v r. 2004 několika univerzitami ve Velké Británii.¹²⁾

Praxe digitálního kurátorství směřuje pozornost k tomu, že otázka digitálního materiálu nekončí jednorázovou digitalizací, ale že existuje celá řada typických procesů a operací, které se označují jako životní cyklus digitálních objektů a které podle DCC¹³⁾ typicky sestávají z:

1. Akvizice nebo vytváření objektu a jeho popisu; rovněž plánování této činnosti
2. Výběru pro uchování materiálu podle zvolených politik, příp. jeho vyřazení
3. Vložení do systému pro dlouhodobé uchování objektů
4. Prezervačních akcí a kontrol týkajících se formátu, autenticity, integrity
5. Bezpečného uložení objektů
6. Přístupu, použití a znovupoužití dat
7. Transformací — migrací a výběrů materiálu do nových kolekcí

Digitální kurátor jednoduše zajišťuje, aby data digitálních objektů a jejich popisů z různých systémů byla ve správném okamžiku na správném místě, ve správném formátu i kvalitě. Z toho také vyplývá, že musí rozumět fyzickým i digitálním reprezentacím, které se pro film používají.

Již bylo zmíněno, že každému způsobu uvažování o filmu, každému způsobu anotace a popisu filmu v digitální sféře odpovídá nějaká formální reprezentace. Začít můžeme již samotnou digitalizací. Proces dosažení co nejlepšího digitálního ekvivalentu archiválie není úplně samozřejmý, neboť ve svém výsledku závisí na způsobu uvažování o daném předmětu. Digitální reprezentace je

10) R. Troncy – B. Huet – S. Schenk (eds.), c. d.

11) P. Stockinger (ed.), c. d.

12) Digital Curation Centre. Dostupné online: <<http://www.dcc.ac.uk/>>, [cit. 30. 10. 2018].

13) Tamtéž.

ve zkratce výslednicí technologických parametrů digitalizace, použitých souborových formátů a standardů pro metadatový popis. Digitální kurátor z podstaty věci propojuje teorii informačních věd, resp. technologickou stránku, s přístupem archivářů, historiků nebo vědců a nakonec veřejnou prezentací vzniklého celku v různých médiích.

Christopher Lee¹⁴⁾ pro smysluplné dlouhodobější využití digitálních objektů rozlišuje osm úrovní digitální reprezentace. Na nejnižší, bitové úrovni uložení dat na konkrétním digitálním médiu se jedná o mikroskopické a fyzické atributy objektu. Každá další úroveň se týká jiných strukturálních charakteristik a s tím souvisejících okruhů digitálního kurátorství. Tyto úrovně také znamenají různé způsoby přístupu od hardwarového přes úroveň operačního systému až po rozhraní prezentační aplikace. Úrovně pět až sedm již odpovídají použití pro interpretativní aktivity z pohledu digital humanities, přičemž nejvyšší úroveň se týká *obsahu v kontextu* větších agregovaných celků a data setů.

Dlouhodobá důvěryhodnost

S digitální doménou je spojena vyšší přesnost identifikace a popisu zdrojů a současně i narůstající množství těchto zdrojů využitelných pro reference při odborné práci. Oborové normy kladou důraz na dlouhodobé zajištění *autenticity a důvěryhodnosti* uchovávaných informací. K tomu účelu se pro úložiště vytvářejí přesné postupy práce a kontroly, sleduje se také kvalifikace a profesní rozvoj digitálních archivářů a kurátorů.

Na otázku po ukládání digitálních objektů v plné kvalitě nebo v několika různých kvalitách už rovněž nestačí odpověď ve smyslu, že data možná někde jsou. Pokud bychom pro tento stav

použili označení self-auditů Data Seal of Approval (DSA)¹⁵⁾, vyhodnotili bychom jej úrovní nula. Potřebujeme proto důvěryhodné repozitáře podporující různé metadatové profily a systém dlouhodobého uchování na více úložištích s pravidelnou kontrolou integrity a se všemi náležitostmi auditování. Splnění auditu DSA pak spočívá v tom, že ve všech sledovaných kritériích je dosažena úroveň tři až čtyři. Znamená to data vždy přesně popsána, víme s jistotou, kde jsou uložena, a můžeme je podle dostupných právních možností použít a prezentovat. Rozhodně se přitom nejedná pouze o technologická kritéria, ale i o již zmíněnou kvalitu organizačního zajištění a právního ošetření sbírky. Požadované úrovně vyspělosti procesu znamenají nejen to, že o záležitostech víme nebo že máme teoretický koncept k řešení problému, ale také že se organizace nachází v implementační fázi, případně má již postup plně osvojen.

Pro paměťové instituce je v této souvislosti klíčová pozornost zaměřená na software. Výběr technologických platform, softwaru pro katalogy, repozitáře a dlouhodobého prezervačního systému představuje mnohovrstevnatý soubor témat dotýkající se různých částí organizace. Zahrnuje např. ekonomické aspekty nebo otázku mezinárodní kompatibility a tím i možnosti rozvoje a spolupráce archivu. V důsledku zanedbání těchto otázek může vážnout komunikace s technologickými dodavateli nebo hrozí, že vznikne velmi zatěžující závislost na nevhodných řešeních. Nasazení pokročilejších systémů je potom přinejmenším problematické a zájem o nevhodně prezentované sbírky klesá.

Důležitá je zde především skutečnost, že díky demokratizaci technologií má každá organizace možnost si dle svých potřeb uspořádat tu správnou sadu nástrojů a navíc si jejich funkci udržet ve svých rukou. Potřeby dlouhodobého uchování

14) Christopher A. Lee, Digital Curation as Communication Mediation. In: Alexander Mehler – Laurent Romary (eds.), *Handbook of Technical Communication*. Berlin – Boston: De Gruyter 2012, s. 507.

15) Data Seal of Approval. Dostupné online: <<http://www.datasealofapproval.org/>>, [cit. 30. 10. 2018].

zahrnují rovněž nezávislost uložení dat na konkrétních technologiích, zejména proprietárních. Stále více institucí se proto sdružuje do vývojových konsorcií a komunit okolo svobodného softwaru s veřejně licencovaným kódem, který jim potom zajišťuje dlouhodobou využitelnost vložených dat a vzájemnou kompatibilitu. Většími organizacemi jsou například Open Preservation Foundation,¹⁶⁾ DuraSpace¹⁷⁾ nebo Public Knowledge Project¹⁸⁾. Nelze také nezmínit vůdčí, zejména standardizační roli Library of Congress.¹⁹⁾

Samotný projekt analytického popisu a kontextualizace nějaké sbírky se tedy v souhrnu neobejde bez metodologie a teoreticko-historického rámce, produkčního týmu a plánu, právního základu, výše zmíněných analytických a prezentačních nástrojů, informačních systémů a nakonec i kontroly kvality.

Mediální změna

Paměťové instituce se digitalizací fondů — a v širším společenském smyslu digitalizací médií obecně — ocitly v novém paradigmatu využití sbírek. Aktuálně jsou samozřejmě v různém stupni adaptace na tuto změnu, nicméně úloha badatele, který chodí do archivu studovat a poté jako historik informaci přinese veřejnosti, se proměňuje společně s tím, jak bylo samotné zpřístupňování z velké části zautomatizováno. Archivy samy se stávají distribučními hráči, případně poskytovateli obsahu. Od dřívějších, poměrně jednoduchých katalogů vzniklých přepisem kartotéčních lístků do databáze dnes již očekáváme hlubší,

analytický popis filmů a možnost ponoření se do množství textového a obrazového materiálu.

Jde o podstatně odlišná očekávání než u pasivně přijímaných produktů mainstreamových médií spektaklu. Kulturní rámec, který tato mediální strategie vymezuje a rozšiřuje, spočívá v rovině zvyšování gramotnosti a individuálních příležitostí spolu s osobním zacílením. Lépe se může dotýkat konkrétních lidí, s nimiž nás pojí nějaká vazba, pokryje více individuálních tendencí, preferencí témat a pohledů.

K závěru, jak s touto situací naložit, již bez komentáře ponechám myšlenku Johanna Druckera z jejího textu *Humanistic Theory and Digital Scholarship*: „Výzvou je přesunout humanitní studia od pozornosti věnované účinkům technologie (čtení společenských médií, her, narativu, osobností, digitálních textů, obrazů, prostředí) k humanitně informované teorii vytváření technologií (humanitní computing na úrovni designu, modelování informační architektury, data typů, rozhraní a protokolů).“²⁰⁾

Michal Klodner

16) Open Preservation Foundation. Dostupné online: <<http://openpreservation.org/>>, [cit. 30. 10. 2018].

17) DuraSpace. Dostupné online: <<https://duraspace.org/>>, [cit. 30. 10. 2018].

18) Public Knowledge Project. Dostupné online: <<https://pkp.sfu.ca/>>, [cit. 30. 10. 2018].

19) Library of Congress Preservation. Dostupné online: <<http://www.loc.gov/preservation/digital/>>, [cit. 30. 10. 2018].

20) Johanna Drucker, *Humanistic Theory and Digital Scholarship*. In: Matthew K. Gold – Lauren F. Klein (eds.), *Debates in Digital Humanities*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2012, s. X. Dostupné online: <<http://dhdebates.gc.cuny.edu/debates/text/34/>>, [cit. 30. 10. 2018].

Peripetie jedné umělecké školy a jednoho výzkumného projektu

Martin Franc – Lenka Krátká – Petr Bednařík – Jitka Rauchová,
Dějiny Akademie múzických umění v Praze. Praha: AMU 2017.

S přihlédnutím k: Martin Franc – Lenka Krátká (eds.), *Dějiny AMU ve vyprávěních*.
Praha: AMU 2017.

Projekt „Dějiny AMU v životopisných vyprávěních“ byl realizován v letech 2014–2017 ze zdrojů institucionální podpory MŠMT přímo na půdě Akademie múzických umění. Iniciátorka projektu, tehdejší ředitelka Nakladatelství AMU Andrea Slováková, vsadila na výrazně interdisciplinární spolupráci: do badatelského jádra projektu přizvala historiky blízké Centru orální historie Ústavu pro soudobé dějiny Akademie věd ČR Martina France a Lenku Krátkou a dále pak mediálního a audiovizuálního historika Petra Bednaříka, kulturní historičku Jitku Rauchovou a v neposlední řadě archiváře AMU Jana Šoukala. Projekt zaštila reprezentativní skupina garantů v čele s rektorem Janem Hančilem, jejichž členy se stali tehdejší významní pedagogové všech fakult AMU (mj. Jan Bernard, Michal Bregant, Ivan Klimeš aj.) a která pomáhala zejména v první fázi projektu s definicí koncepce a zprostředkováním kontaktů na jednotlivé fakulty.

V rámci projektu došlo k archivní katalogizaci a sepsání inventářů k nezpracovaným fondům v archivu AMU. Pořízeno bylo několik desítek rozhovorů s pamětníky z řad pedagogů, ale také administrativních a technických pracovníků AMU, vedených metodou orální historie. O významu

projektu pro uměnovědné prostředí svědčí mimo jiné fakt, že se stal tématem *Illuminace* 4/2015, kde členové projektového týmu mimo jiné osvětlili své badatelské cíle. Jako hlavní výstupy byly oznámeny dvě historické publikace, které „se jako zásadní syntetické dílo připravované z perspektivy institucionálních dějin zaměří na pozici AMU v dobovém kontextu kulturní a vysokoškolské politiky, mezinárodní spolupráci i ekonomickou rovinu fungování školy a vývoj legislativního rámce“.¹⁾ V roce 2017 — tedy až rok po oslavách kulatého výročí školy — vyšly avizované *Dějiny AMU ve vyprávěních* a později také *Dějiny Akademie múzických umění v Praze*, jimž je tato recenze věnována především.

Právě pochopení rozsahu a záměru projektu je pro posouzení badatelského výkonu a vnímání publikace klíčové. Zdánlivá mikrosonda do kulturních dějin je ve skutečnosti velmi rozsáhlým, neboť velmi disparátním výzkumným tématem. Existence AMU totiž fakticky pokrývá vývoj čtyř separátních institucionálních subjektů (jak ukázal výzkum, vývoj jednotlivých fakult i samotného rektorátu byl do značné míry oddělený) a čtyř odlišných oborů uměleckého školství (divadlo, hudba, tanec, film). V případě všech fakult je his-

1) MF – AS [Martin Franc – Andrea Slováková], *Dějiny FAMU. Illuminace* 27, 2015, č. 4, s. 5–8.

torický vývoj provázen mnoha jednotlivými událostmi, aktéry, důležitými podtématy a variantami různých kulturně-politických a sociálních kontextů. Badání navíc zabírá poměrně dlouhý časový úsek od založení v roce 1946 (včetně okolností předcházejících) až po konec 90. let. Jak dokládá Martin Franc ve své úvodní části knihy věnované celé AMU, spojení čtyř oborů do jedné umělecké školy nebylo vůbec obvyklé a bylo koncipováno mimo jiné proti sovětskému vzoru úzce specializovaných vysokoškolských institutů.

Ve zmiňovaném editoriale vedoucí projektu dějin AMU označují za svou výzkumnou metodu „klasický historiografický přístup založený na excerpci dostupných archivních i tištěných pramenů“ a metodu orální historie uvádějí jako doplňkovou.²⁾ Zdá se, že teprve po katalogizaci Archivu AMU vyplynulo, jak útržkovité zdroje ke konkrétním oblastem výzkumu obsahuje. Z části publikace věnované dějinám FAMU vyplývá, že autor Petr Bednařík měl z archivu instituce k dispozici víceméně jen některé studijní plány a fragmentárně také zápisy z Umělecké rady, státnicové protokoly a seznamy posluchačů. Ze studie je patrné, že v archivu chybí většina zápisů z jednání vedení školy a jednotlivých kateder či komisí, archiválie ekonomické podstaty nebo produkční dokumentace ke studentským filmům. Původně doplňkové rozhovory s pamětníky se tak staly zejména pro období posledních desetiletí klíčovým pramenem a nakonec si vysloužily i samostatný publikační výstup. Druhá kniha, *Dějiny Akademie múzických umění v Praze*, se mohla o to soustředěněji zaměřit na samotný institucionální vývoj a již zmiňované širší historické a kulturní kontexty.

Kniha je rozdělena na čtyři části samostatně reflektující dějinný vývoj AMU, DAMU, FAMU a HAMU. Autor části věnované AMU Martin Franc, který je mimo jiné specialistou na vědní a vysokoškolskou politiku po roce 1945, plně využil své erudice a vývoj FAMU výstižně uvedl do

širších souvislostí poválečného školství, konkrétně uměleckého školství v České republice (zejména v souvislosti s DAMU a HAMU) i v zahraničí. Z dnešního pohledu je až překvapivé, jak křehké měla AMU začátky, jak dlouho fungovala v personálním nebo prostorovém provizoriu a za nevyjasnění základních okolností, jakými byla role rektora, případných prorektorů a Umělecké rady AMU, počtu studentů a jejich uplatnění. Představa o elitní škole plně podporované režimem se tak rozplývá. Podrobněji je v textu nastíněna atmosféra na škole po XX. sjezdu KSSS na jaře roku 1956, důsledky proměny kulturní politiky po XI. sjezdu KSČ a samozřejmě také demokratiizační procesy na vysokých školách po přijetí nového vysokoškolského zákona v roce 1966, včetně extrémního zintenzivnění mezinárodních vztahů na AMU.

Text se věnuje také situaci po srpnu 1968, mimo jiné personálním čistkám, které počátkem normalizace postihly především FAMU (DAMU zasáhly v menší míře, HAMU se podle dochovaných pramenů vyhnuly zcela), posléze utužení poměrů v době vedení rektora Karla Martíčka a opětovnému uvolňování v 80. letech, kdy byl Martíček vystřídán kameramanem Iljou Bojanovským. Podnětné dílčí informace doplňující obraz procesu přestavby přináší popis jednání kolegia rektora z konce 80. let. Období listopadu 1989 je nicméně reflektováno překvapivě jen několika větami, jež připomínají roli konkrétních studentů FAMU ve stávkovém výboru, a podobně tomu je i v dalších částech věnovaných jednotlivým fakultám. Zmíněna není například podstatná skutečnost, že celostátní Koordinační stávkový výbor studentů sídlil v listopadových dnech právě na DAMU. Nejen v tomto momentě publikace naráží na limit, který je dán tím, že se v oblasti primárních archivních pramenů omezuje až na výjimky na Archiv AMU. Závěrečné kapitoly Francova oddílu knihy se potom věnují tématu, které by se při menší pečlivosti a syste-

2) Tamtéž.

matičnosti práce dalo snadno opomenout, a to tzv. mezifakultním katedrám, zejména katedře marxismu-leninismu a jejímu pracovníkovi Miroslavu Chlupáčovi, který sehrál důležitou roli v době normalizace, ale také katedře tělesné výchovy, vojenské katedře a katedře jazyků, z nichž poslední dvě rovněž silně podléhaly vývoji politického klimatu v naší zemi.

Další část knihy, která čtenáře *Illuminace* bude pravděpodobně zajímat nejvíce, se věnuje dějinám Filmové a televizní fakulty. Autor Petr Bednařík ve svém textu kvůli nedostatku archivních pramenů vychází v některých sledovaných obdobích intenzivněji ze sekundární literatury (včetně závěrečných diplomových prací a memoárů), již doplňuje archivními zdroji z proveniencie rektorátu AMU. Přes tato omezení se mu daří vytvořit kontinuální obraz vývoje fakulty od roku 1946 až do 90. let.

Autor poukazuje například na málo známý fakt, že pedagogové nedostávali od podzimu roku 1947 až do poúnorových měsíců z důvodu politického napětí mezi ministry školství a informací za svou práci žádnou mzdu. Zdá se, že škola v této době neměla žádné studijní plány. Ty první vznikly zřejmě až na začátku 50. let, po návratu Františka Daniela a Zdeňka Podskalského ze studijního pobytu na VGIKu. Také třeba samostatné studijní oddělení bylo na FAMU založeno překvapivě velmi pozdě, až v době jejího plného organizačního rozvinutí na počátku 60. let.

Text dále syntetizuje několik paralelních témat — politickou atmosféru na škole po únoru 1948, strukturální vývoj s realizovaným nebo jen plánovaným vznikem či naopak zánikem jednotlivých kateder a vzdělávacích oborů, budování pedagogického sboru a osudy vybraných absolventů školy. I zde — podobně jako ve Francově textu — vyplývá jako podstatné a periodicky se vracející téma uplatnění absolventů, kteří byli v některých obdobích a v některých profesích téměř plošně odmítáni jak složkami Československého filmu, tak tradičně Československou televizí. Dalším letitým problémem FAMU byl podle Bednaříka

nedostatek prostor pro výuku. Zde se podařilo najít uspokojivé řešení v 60. letech získáním Lažanského paláce a výstavbou druhého školního ateliéru v budově Roxy. Popsány jsou i některé vyhazovy ze školy, které se málem dotkly také Věry Chytilové, Jana Němce nebo Ivana Passera, nebo nevráživost, kterou chovali někteří etablovaní filmaři, včetně třeba Martina Friče, vůči studentům FAMU.

FAMU již od svých počátků poměrně intenzivně rozvíjela mezinárodní vztahy (zejména díky osobě A. M. Brousila) a již v roce 1953 se stala jedním ze zakládajících členů Mezinárodní asociace filmových a televizních škol CILECT. Na FAMU se promítaly důležité nové zahraniční filmy a přicházeli zahraniční stipendisté, škola byla nicméně stále limitována například v možnostech výjezdu studentů do zahraničí. Významnější ocenění na festivalech začaly studentské filmy FAMU získávat ve druhé polovině 50. let. Podstatné informace pro celkovou dynamiku historie školy přináší část textu věnovaná druhé polovině 60. let. Atmosféra na škole se výrazně proměnila a došlo k celkovému uvolnění studia, mimo jiné proto, že účast na přednáškách přestává být podle nové legislativy povinná. Vedení školy bylo v této době také tolerantnější k žádostem o prodloužení či přerušení studia. Rostou mezinárodní úspěchy studentských filmů, ale také konflikty mezi studenty, pedagogy a technickým personálem. Díky dochovaným zápisům z kolegia děkana FAMU z let 1970–71 se v knize dozvídáme i mnoho podstatného o počátcích normalizace, včetně informací o exilu děkana Františka Daniela, čistkách v pedagogickém sboru nebo kárném řízení vedeném proti studentovi Vlastimilu Venclíkovi.

Již od konce 60. let se FAMU ještě více otevírala zahraničním studentům, což pokračovalo v 70. a 80. letech. Postupné uvolňování normalizační strnulosti na FAMU je však příznačné až pro 80. léta. Autor se zastavuje kupříkladu u pozoruhodné epizody s progresivním studentským časopisem *Bulletin* a očekávatelně třeba u problémů se schválením filmů AEIOU (Dušan Kukul —

Martin Bezouška, 1979) a EVŽEN MEZI NÁMI (Petr Nýdrle, 1981). Na rozdíl od Martina France popisuje Petr Bednařík podrobněji revoluční atmosféru roku 1989 na pražské FAMU, včetně zmínky o *Studentském vysílání*. Období 90. let je zpracováno více jako mozaika načrtnutých konkrétních událostí a okolností. Doba je prezentována jako čas obrovských personálních změn, ale také velkých sporů, z nichž nejnámější vyústil v odchod Jiřího Menzela z postu vedoucího katedry režie.

Cennou součástí v případech podobných publikací bývají přílohy. Součástí *Dějin Akademie múzických umění v Praze* jsou vedle standardních rejstříků, resumé a soupisů pramenů pouze přepis zakládacího dekretu AMU a medailonky všech 12 rektorů (na rozdíl od časového rozpětí badatelského projektu nekončí přehled rektorů v roce 2000, ale v současnosti). U projektu, jehož součástí bylo archivní zpracování několika fondů, bychom ovšem mohli očekávat i více. Největší problém projektu vidím nicméně v tom, že jeho výstupem není vedle publikační aktivity také zpřístupnění, resp. zjednodušení přístupu ke katalogizovaným a nově pořízeným pramenům o dějinách AMU. Deklarované zpracované inventáře není možné najít on-line a desítky realizovaných rozhovorů, na něž se v textech obou knih mnohokrát odkazuje, jsou sice uloženy v Archivu AMU, ale podle osobního sdělení Martina France autorce této recenze bohužel nejsou přístupné badatelské veřejnosti — souhlas k využití byl prý vydán výhradně pro účely projektu dějin AMU. Další problém představuje dublování shodných informací mezi úvodní kapitolou a kapitolami o fakultách, které se dotýká především kapitoly o DAMU. Jakkoliv je logické, že badatelé na zá-

kladě shodných archivních zdrojů docházejí k téměř totožným výstupům (například citacím stejných pasáží shodných jednání vedení AMU), působí publikace zbytečně jako editorsky podceňená.

Vzhledem k prestiži projektu, míře jeho prezentace a počtu zapojených osobností je jasné, že publikační výstupy vzbudily velká očekávání zejména mezi absolventy, pedagogy a pracovníky AMU a jejich tří fakult. Je ovšem otázkou, zda právě oni jsou cílovou čtenářskou skupinou. Klasické syntetizující historiografické dílo tohoto rozsahu mohlo jen těžko uspokojit jejich touhu po podrobném zpracování jednotlivých období nebo konkrétních vzdělávacích programů, případně detailněji zhodnotit působení vybraných osobností spjatých s rozvojem jednotlivých oborů. Přímou kontroverzi v tomto ohledu vzbudila zvláště u některých čtenářů neznalých metody orální historie kniha *Dějiny AMU ve vyprávění*.³⁾ Obě publikace o dějinách AMU ale nemohou být ničím jiným než začátkem. Osobně se domnívám, že jde o začátek, který lze přes všechna omezení a úskalí označit za zajímavý, informačně hodnotný a inspirativní. Nestranný pohled zvenku se vyplatil. Fakt, že knihy vzbudily diskuzi ve filmařských kruzích, je pozitivní, protože tato situace může iniciovat vznik dalších badatelských a jiných projektů, které pomohou doplňovat chybějící znalosti o dříve marginalizované, a přitom podstatné oblasti filmové, divadelní, hudební a taneční kultury.

Tereza Cz Dvořáková

3) Stížnost na etické chování Karla Vachka kvůli jeho výrokům v knize podaly Olga Sommerová a Olga Menzelová a stanovisko k nim zaujímal akademický senát FAMU a AMU. Zápis ze zasedání Akademického senátu FAMU ze dne 1. 3. 2018. Dostupné online: <<https://www.famu.cz/cs/uredni-deska/zapisy-z-jednani/akademicky-senat/zapisy-akademického-senatu/zapisy-2018/>>, [cit. 28. 7. 2018]; Zápis ze zasedání AS AMU č. 3/2018 ze dne 22. 5. 2018. Dostupné online: <<https://www.amu.cz/cs/uredni-deska/zapisy-z-jednani/zapisy-akademického-senatu-amu/>>, [cit. 28. 7. 2018]; Příloha č. 5 a 6 Stížnost O. Sommerové a O. Menzelové. Tamtéž.

Inspirativní praskliny, ozvěny Slavoje Žižka a kultura českého stalinismu

Vít Schmarc, *Země lyr a ocele: Subjekty, ideologie, modely, mýty a rituály v kultuře českého stalinismu*. Praha: Academia 2017.

Při čtení recenzované publikace se mi bezděky vrátil jeden zasutý, temně snový výjev. Je v něm zdánlivě nekončící pás komnat, které po otevření představují veškerou existující literaturu k určitému problému; ve všech jazycích a na regálech štábně seřazenou podle aktuální badatelské životnosti příspěvků. Kdyby do kterékoli komnaty směle nakoukl začínající autor s ambicí napsat další související text, patrně by na moment pocítil úzkost. Nazřel by totiž dosavadní vědění ve vši mohutnosti a vytušil, kolik času stráví toliko zpracováním existujících debat. Vše s rizikem, že se jeho navazující dílo nakonec ztratí kdesi na spodním kraji regálu... Přestože kniha literárního historika a filmového kritika Víta Schmarce pracuje s pojmy a koncepty, které již stačily obsadit objemnou komnatu (zde ideologie či socialistický realismus), autor při ohledávání literatury nepůsobí nikterak bezradně a vlastní badatelský výstup může na viditelný regál postavit bez pocitu nepatřičnosti.

Země lyr a ocele stopuje různé polohy a proměny ideologické komunikace českého pozdního stalinismu. Především prostřednictvím analýz dobové poezie a prózy dokládá, že enigmatický pojem *socialistický realismus* pod sebe vtahuje nečekané množství tvůrčích akcentů a rozmanitých děl, z nichž některé se zdají být ve vzá-

jemném sporu. Autor hledí vyzdvihnout mnohdy zcela ignorovanou dynamiku socialistického realismu, který v Sovětském svazu procházel ne-nápadnými, ač tím pozoruhodnějšími posuny a mutacemi. Když pak v rámci kulturního transferu stále silněji působil na pounorové Československo, tedy zemi s odlišnou historickou zkušeností i rozdílným vývojem pojmu, probíhalo adaptování vzorců zápletek a konvencí nepokrytě tápavě. Místy koženě a obezřetně, jindy rozšafně a nespoutaně, což při souvislejším pozorování odhalovalo praskliny a rozpory ve zdánlivě pevné, až únavně neměnné struktuře podceňované *sorely*.

Vít Schmarc dělí inspirativní výklad do tří celků: (a) země konceptů podrobně seznamuje s pojmy, (b) země lyr poznatky aplikuje na příkladu sbírek svazácké poezie a poněkud bezprizorně vsunuté analýzy filmu *ZÍTRA SE BUDE TANČIT VŠUDE* (Vladimír Vlček, 1952), (c) země ocele odkrývá evoluci spojení *socialistický realismus* s odkazem na sovětský román *Daleko od Moskvy* (1948), jakož i zkoumá potýkání s pojmem u autorů českého budovatelského románu první poloviny padesátých let. Recenze by měla samozřejmě všechny části adekvátně rozebrat s ohledem na silné stránky a nedostatky, vedle toho však nabídnout také doporučení do dalšího psaní. Těžko to-

tiž pominout závěr, v němž autor spiklenecky inzeruje: „Ještě není po všem...“ (s. 412, srov. s. 366).

V zemi, kde Slavoj Žižek bude mluvit i včera

Ačkoli Vít Schmarc věnuje metodologické části bezmála sto stran (s. 19–109), po esenci pojmů *ideologie* ani *socialistický realismus* nepátrá a jakékoli definice staví velmi opatrně. Intelektuální snažení vyústilo ve formulačně vytříbenou esej o dvou nepolapitelných pojmech. Na prosté argumentační úrovni má podle něj ideologie jedince orientovat ve vztahu k okolnímu světu při jeho souběžném začlenění „do sítě mocenských vztahů“ (s. 30). Při rozpracování tohoto procesu posléze staví střehší definici: „Ideologie je reprezentací imaginárních vztahů jednotlivce k jeho skutečným podmínkám existence“ (s. 34). Podstatnější než rámcové objasnění pojmu zůstává princip situovanosti, který autor důkladně aktualizuje. Ukazuje, že neexistuje bezpříznakový text a každé jednání je nevyhnutelně situované; čili ideologicky podmíněné. Kniha důrazně opakuje jednoduchou, leč pomíjenou myšlenku: pod obzor ideologické komunikace spadá pozdně stalinistické svazácké básnění — u níž pejorativní slovo *ideologie* skáče na mysl automaticky — i kupříkladu intimní poezie devadesátých let. Pocit osvobození od ideologie není než projevem podlehnutí jejímu působení. Nezarazí, že Schmarc odkazuje ke svému staršímu textu, jenž v názvu nese spojení *kapitalistický realismus* (s. 117).

Samozřejmost? V tuzemském kontextu nikoli. Autor implicitně naráží na situaci nedostatečně reflektovaného vymezování badatelů vůči předlistopadovému režimu. Jelikož poučnorová ideologická komunikace někdy zpětně působí až úsměvně očividně, vede mnoho (nejen) historiků

k nadřazenému tónu a absenci vědomí vlastní situovanosti. Ideologie se stala pejorativním slovem pro činy těch předtím, zatímco dnešní aktéři jsou z této komunikace domněle vyvázáni. Uvedený omyl stojí krom jiného za neschopností získat nadhled nad rétorikou. Ke slabému zhodnocení vlastní situovanosti bohužel tíhnou i někteří mladí filmoví historici, jakkoli pečliví a schopní shromáždit četné poznatky.¹⁾ *Země lyr a ocele* dává velmi názornou a doufám, že pochopitelnou lekci.

Vít Schmarc prokázal imponující nadhled, čímž se nemíní přepatrný jazyk, naopak. V knize najdeme po vzoru soudobých textů — vzhlížejících k autoritě Komunistické strany Československa — slovo „Strana“ s velkým počátečním písmenem (např. s. 87), nebo spojení typu „mechanismus ztročení“ (s. 78) či „destruktivní řádění“ (s. 409), aniž by zůstala pachuč zaujatosti, potažmo násilných spojení. Schmarc evokuje dobovou rétoriku a současně užívá antikomunistický slovník, přičemž oba diskursy udržuje obdivuhodně pod kontrolou; nenechá se ani jednou řečí zaslepit, adekvátně připájí ironický tón. Schopnost elegantně plout v zakaleném řečišti vychází právě z vnímání vlastní ideologické situovanosti. A vedle toho samozřejmě mnohaleté praxe autora coby filmového publicisty a glosátora rozhlasového pořadu *Čelisti*. Text je psán vyspělým jazykem s bohatou slovní zásobou, místy má téměř ráz zvolání: „nutnost zalidnit tento svět novými lidmi, lidmi, kteří prošli momentem katarze“ (s. 158). Čelistní výstupy publikace našťastí tlumí (byť náběhy existují, viz s. 174–175), únavně však působí užívání vyvanutých a/nebo vyloženě iritujících anglicismů: „guilty pleasure“ (s. 249), „self-made man“ (s. 393) nebo „loajální socialistický everyman“ (s. 396). Doktrína KLDK se po deseti letech označuje česky čučche, nikoli po anglicku „Juche“ (s. 57).²⁾

1) Např. Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění: Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia 2011; Petr Slinták – Hana Rottová, *Venkov v českém filmu 1945–1969: Filmová tvář kolektivizace*. Praha: Academia — Ústav pro studium totalitních režimů 2013.

2) Srov. Kim Ir-Sen, *O čučche v naší revoluci I*. Pchjongjang: Vydavatelství cizojazyčné literatury 1976.

Přistoupím k podstatnějším úskalím, konkrétně k samotnému pojetí ideologie. Autor zkraje kapitoly připomíná množství heslovitých a mazaně znějících definic, které se leckdy vzájemně vylučují, aniž by tím jednotlivě ztrácely relevanci. Následně vnesená střešní definice se hlásí k myšlení Louise Althussera, jehož pojmy a logiku výkladu následuje. Text v uvedené části nezvládá zaplašit obavu, zda pod natolik rozkročený registr pojmu *ideologie* nakonec nespadá naprosto cokoliv. Autor pochyby předjímá a soudí, že právě Althusserova teorie o ideologických státních aparátech brání, aby ideologie byla „vším“ (s. 31). Nicméně vzápětí výklad stáčí odlišným směrem, takže v zásadě nabízí argumentaci s odkladem. Když se k ideologickým státním aparátům vrátí (s. 41–44), následuje rozčarování: pestrý soupis totiž čítá veřejné i soukromé instituce, od politických po rodinné a vzdělávací. Pokud ani po této teoretické intervenci není ideologie vším, působí přinejmenším všezahrnujícím, potažmo všeprostopupujícím dojmem.

Na celém pojednání — mimo vši pochybnost nesmírně poučeném a rétoricky vyspělém — záráží jednosměrnost argumentace. Schmarc pracuje s teorií, která na sebe za desetiletí nabalila množství vášnivých a seriózních kritiků. O nich nepadne jediné slovo, což bych u takto postavené práce zvláště očekával. Připadá mi podivné, že publikace z jedné strany oprávněně nabádá ke kritické ostražitosti před, řekněme, samozřejmostmi a nedostatečnou reflexí vlastní pozice, aby z druhé strany nechala projít Althussera celou kapitolou bez oponujících komentářů.³⁾ Pře-

mýšlím, jak by obstál badatel, kdyby dnes postavil rozsáhlý a ambiciózní výklad nekriticky na eseji „Vizuální slast a narativní film“.⁴⁾

Klíčovým zdrojem autorových úvah nicméně není Louis Althusser, nýbrž Slavoj Žižek. Třebaže od něj lze očekávat přichylnost k myšlenkám francouzského filozofa, autor *Země lyr a ocele* jej povolává i v momentech, kdy se zdá, že Althusser potřebuje oporu. V závěru pasáže o ideologických státních aparátech patrně tuší, že jeho pointa může vyznít truchlivě. Žižkem interpretovaný pojem *reálna* však nakonec příliš nezmuže, neboť jakožto místo, „kde jsou hranice skutečnosti a ideologie zjevné“ (s. 45), musí zůstat prázdné a ničím nezaplňené, jinak jej ideologie pohltí (čili opět návrat na začátek). Schmarc Žižkem rovněž opakovaně varuje před cynismem a/nebo rezignací (s. 26, 40, 64), přičemž si lze klást otázku, zda tyto nepříjemné pocity dílem nevyvěrají právě z akceptování Althusserova postoje.

Vliv Slavoj Žižka na podobu textu je celkově mimořádný: jádro metodologické části (s. 23–49) obsahuje devětadvacet poznámek pod čarou, přičemž osmnáct z nich směřuje na Žižka. A měl přijmout ještě jednu, poněvadž neopoznámkovaný příklad antropologického jevu Clauda Lévi-Strausse (s. 48) autor podle všeho čerpal z Žižkova sborníku, který uvádí v seznamu odborné literatury.⁵⁾ Inspirace populárním myslitelem začne vadit, jakmile značí vstup na zjednodušující půdu. Schmarc s odkazem na něj kritizuje pojem *totalitarismus*, který se z perspektivy jejich pojetí ideologie jeví pochopitelně zatíženě.⁶⁾ Podobný argumentační postup nahlíží na termín z křiklavé

3) Přitom se nemuselo jednat o dlouhé odbočky. Profil a argumenty jednoho z předních Althusserových kritiků — E. P. Thompsona — přináší srozumitelně a stručně např. Ondřej Slačálek, Marxističtější než Marx. A2 8, 2012, č. 3, s. 37. Srov. Petr Kužel, *Filosofie Louise Althussera: O filosofii, která chtěla změnit svět*. Praha: Filosofia 2014, s. 248–251.

4) Laura Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16, 1975, č. 3, s. 6–18. Srov. Laura Mulvey, Vizuální slast a narativní film. In: Libora Oates-Indruchová (ed.), *Dívčí válka s ideologií*. Praha: SLON 1998, s. 115–131.

5) Slavoj Žižek, Introduction: The Spectre of Ideology. In: Slavoj Žižek (ed.), *Mapping Ideology*. London – New York: Verso 2012, s. 25–26.

6) Při užití tohoto slova ztrácí autor dosud pevnou rétorickou suverenitu. Nejprve hovoří jednoduše o *totalitarismu* (s. 67), posléze o tzv. *totalitarismu* (s. 68), nakonec o „*totalitarismu*“ v uvozovkách (s. 69).

výšky a scvrkává jeho působnost na okleštěný soubor otázek. Když pod reflektorem neobstojí, širší nuance zůstávají stranou. Zejména vadí, že autor nevede kritický dialog — sám mám o uplatnění tohoto pojmu pochybnosti — s žádným konkrétním badatelem.⁷⁾ Smáznout vlivný pojem pouze s Žižkem na stole mi připadá pochybené.

Na uvedené části celkově zamrzí, že kritický dialog neprobíhá se samotným Slavojem Žižkem, byť z čelistních hovorů a publicistické činnosti tuším, že by toho byl autor důstojně schopen. Jistě, přinášet novátorské myšlenky k pojmu *ideologie* nelze očekávat. Jenže v knize figurují rovněž méně seprané termíny, které by zdravou polemickou dravost zasloužily: například Žižkův pojem *hyperidentifikace*, čímž míní natolik intenzivní ztotožnění s ideologickými emblémy, „že se demaskuje jejich vyprázdněnost a umělost“ (s. 410). Hyperidentifikace může spočívat v přestřeleně naivní identifikaci i v záměrném úsilí provést subverzi určitých hodnot; v obou případech pak dochází k obnažení potlačené či zastřené tváře ideologie. Při cíleném podvracení lze jev místy podchytit snáze, jak Schmarc naznačuje s odkazem na soudobého opozičního básníka Ivo Vodsedálka. Jeho báseň o malém mrzáčkovi líčí případ groteskně vážného vstupu nepravděpodobného hrdiny do víru heroického budování, ač „si uchovává rysy kolektivní nepřijatelnosti/výsměšnosti“ (s. 200).⁸⁾ Nicméně v jiném kontextu autor uvádí další Vodsedálkovu báseň v próze o dvou zamilovaných, která se obdobně prostému vyložení vzpírá. Vzbuzuje podivné mrazení, leč současně toliko reprodukuje očekávané. Lze zde hledat ozvěnu hyperidentifikace? Schmarc tvrdí, že báseň v próze „odhaluje ideologickou konstrukci

jako klam“ (s. 184) teprve po vřazení k ostatním — podvratným a výsměšným — básním Vodsedálka v jeho sbírce. Může neobratné rozmístění konkrétních děl rozezvučit zbytkové stopy hyperidentifikace, kupříkladu při protínání profesionálních básníků a výkonů, jež vzešly z četných akcí na podporu angažmá pracujících do literatury? Podobných námětů by se našlo jistě více. S ohledem na autorovy schopnosti bych viděl jakožto nedostatek absenci polemického vystupování vůči vzorovým textům.

Tahle země není pro kinematografii

Jakkoli si pojem *ideologie* uchovává pověst labyrintu pro velmi pokročilé, ani druhý ústřední termín knihy nepůsobí méně výhrudně. *Socialistický realismus* představuje další unikavý fenomén. Při pátrání po vhodném výkladovém rámci Vít Schmarc prozíravě obchází četné existující definice: jak soudobé, tak diachronně vnesené, u nichž agilního pozorovatele mnohdy dostihne nedostatečná reflexe vlastní ideové pozice. Moralizující výklad *sorely* totiž „spíše než podstatu metody reflektuje postoj autorů k doktríně“ (s. 81). Dobové texty pro změnu vynikají mnohoznačností, vágností či obecností. *Země lyr a ocele* nabízí vynalézavý způsob, jak pojem intelektuálně rozevřít i ponechat v analyticky plodném ustrojení.

Autor připomíná mlhavost fenoménu již při jeho kulturně-politickém zavádění, přičemž neurčitost pokládá za strategii, jak doktrínu nechat spoluutvářet teprve časem ve velkolepém projektu postupného vybudování beztrždní společnosti. Socialistický realismus připomíná částečně ote-

7) Značná část bádání o fenoménu totalitarismu jednoduše zkoumá způsob vykonávání politické moci a soudím, že v rámci svých tázání přináší četné podněty, což ovšem z textu neseznáme. Ke klasickým pojednáním patří např. Hannah Arendtová, *Původ totalitarismu I–III*. Praha: OIKOYMENH 2013. Systémovější a snadno aplikovatelné schéma nabízí Juan J. Linz, *Totalitarian and Authoritarian Regimes*. Boulder: Lynne Rienner Publishers 2000. Srov. Giovanni Sartori, *Teória demokracie*. Bratislava: Archa 1993, s. 183–214.

8) Varianta rozpaky budícího naivního ztotožnění vyžaduje mnohem členitější i opatrnější interpretaci: pronikavě je zvolena báseň Karla Šiktance, u níž autor líčí výbušný střet ideologické lásky, potlačené tělesnosti a tradiční sentimentální formy (s. 233, srov. s. 347).

vřené pole či „živoucí organismus reinterpretovaných tradic, „narativizovaných“ stranických doktrín, teoretických definic a mytických příslibů šťastné budoucnosti“ (s. 80). Jakožto základní skicka umožňuje vepsání překvapivého množství podnětů, ovšem s trvalým rizikem, že kulturně-politická moc zakročí, nespoutané či pomýlené umělce vypudí a stanoví negativní definici nepřipustného. Výsledkem je komplexní, nestálý a stále znovu obnovovaný systém, při jehož neukončené formulaci probíhá čilé vyjednávání na mnoha úrovních. Část věnovaná výkladu socialistického realismu zůstává ve stínu mohutnějšího zamyšlení nad předchozím pojmem, leč hodnotím ji coby vrcholný moment celkově vyspělé publikace.

Oproti poněkud abstraktní debatě kolem pojmu *ideologie* lze otevřenost a proměnlivost socialistického realismu pozorovat přímo při pečlivých analýzách konkrétních románů a básnických sbírek. Pod Schmarcovým pozorným badatelským okem rázem působí literární projevy socialistického realismu mnohobarevně a přitažlivě. Jednotlivé rozborů současně detailně ozřejmí, v čem spočívá variabilita tvůrčích možností, jakož i způsoby, jak jich dosáhnout. Autor tedy pěstuje citlivost k dílům, která se zpravidla zdají být vyhrazena pro otrlé čtenáře. Precizně vyznívá hutná interpretace šestisetstránkového románu *Daleko od Moskvy* (s. 279–320) o stavbě naftovodu, který jsem vzal hned po dočtení nadšeně do ruky. Nikterak nepřekvapí, že výtečně dopadla právě analýza sovětského díla, byť kniha v podtitulu hovoří o kultuře *českého* stalinismu.

Vít Schmarc je evidentně vyzbrojen adekvátně zvolenou zahraniční literaturou, jejíž pokrytí tématu se vesměs a vcelku logicky omezuje na Sovětský svaz. Odsud plynou určité nesnáze: část o českých románech věnuje až přílišný prostor dokladům, kterak tuzemské prostředí nedokáza-

lo zcela ústrojně zapracovat sovětské podněty a konvence. Kulturní transfer zůstává srovnáván s velkým vzorem, což následuje poměrně tradiční obzor *sovětizace*. Lze ovšem zvažovat komplexnější logiku *sebesovětizace*, při níž badatelé tlumí představu nevyhnutelně přímého vlivu sovětského vzoru a spíše předpokládají lokální zásahy.⁹⁾ Česká varianta pak nepůsobí dojem přesnější či horší kopie, stává se hybridní formou, do níž promlouvají místní tradice, zájmy a dílčí korekce. Připomínám, že autor i těmto faktorům dává částečně zaznít. Aby však tuzemské prostředí šlo blíže nahlédnout i bez zahraniční literatury, je klíčový původní výzkum. A nejsem si jistý, zda jej Schmarc provedl dostatečně důkladně.

Připomeňme autorovu přínosnou definici socialistického realismu „jako mnohoveštnaté souhry mechanismů přínaležejících k různým diskursům kulturním i politickým“ (s. 108). Současně varuje, že „pokud kteroukoli diskursivní vrstvu ze současné reflexe vyloučíme, stane se naše pozorování nekompletním“ (tamtéž). Úvodní rozvrhnutí románové části uvádí základní kontext (své samozřejmě schytá Zdeněk Nejedlý [s. 339 až 340]) a čerpá z předchozí rekonstrukce kulturně-politické debaty, již vedl časopis *Směna*. Nicméně dynamiku a nejistotu kolem vnímání doktríny nakonec více odkrývají recenze i prosté čtenářské ohlasy na jednotlivé romány, šikovně sesbírané a poskládané.

Zaujme, že u analýzy poezie lze pozorovat opačný proces: zatímco kontext kolem *Směny* určí užitečné směrnice pro následnou četbu svazčácké poezie, kritické hlasy působí rozpačitě. Především mi uniká kritérium výběru, neboť Schmarc volí značně disparátní texty. Na jednom konci je Pavel Kohout, jemuž autor přidělí věhlasný polemický text Jana Trefulky. Nikoli prostou recenzí, nýbrž širší a ostré pozastavení, které se s Kohoutem táhlo po desetiletí, takže po jeho

9) K oběma těmto pojmům viz John Connelly, *Ztročená univerzita. Sovětizace vysokého školství ve východním Německu, v českých zemích a v Polsku v letech 1945–1956*. Praha: Karolinum 2008, s. 101–102. Srov. Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 250.

podpisu Charty 77 patřily k diskreditační kampani v podstatě identické citace z Trefulka textu.¹⁰⁾ Na druhém konci nacházíme například sbírku Jiřího Ostaše; ten musel vzít zavděk pouze letmou zmínkou v souhrnném textu Vladimíra Dostála o české poezii za rok 1951, což pokládám za omyl. Autor jej důsledně označuje za *lazara*, jelikož básník byl v době psaní vážně nemocen; když nachází analogickou zmínku u Dostála, sugeruje dojem, že kritická obec nahlížela Ostaše primárně optikou jeho choroby. Přitom básník napsal právě Dostálovi rozhořčenou reakci, kde uvedl, že jeho povrchní zhodnocení se oproti ostatním recenzentům zabývalo mnohem více osobními těžkostmi: „V 19 řádcích psal s. Dostál o mé nemoci a o mém zápasu s ní a 7, slovy sedm řádků věnoval sbírce samé.“¹¹⁾ Právě na tomto místě šlo zkoumat možný nesoulad či prasklinu v akcentech, jak autor činí u romanopisců; případně recenze zcela vynechat, neb kusé úryvky z Vladimíra Dostála spíše zavádějí.

Závažnější poznámku mám k oblasti kulturní politiky. Ze začátku knihy zaujme následující formulace: „Odmítám i v české literárněhistorické praxi pomalu opouštěný model kultury formované jen a pouze institucionálním a politickým tlakem...“ (s. 17). Zprvu doufám, že literární badatelé takto nemístně reduktivní hledisko dávno opustili — nedokonavý vid působí hrozivě. Z druhého z tónu cítím jistou averzi vůči textům, které hledí předně na kulturně-politickou dimenzi. O čemsi vypovídá, že čelní figura Ladislava Štolla v publikaci ani jednou nezíská výraznější prostor, a jméno Václava Kopeckého dle rejstříku dokonce nezazní vůbec. Když pak přichází řeč na kon-

krétní projevy kulturní politiky, autor v poznámce pasivně odkazuje na knihu historika Jiřího Knapíka (s. 43–44, 77–78) bez jakéhokoli stránkování, ba s neúplným názvem.¹²⁾

Rozumím, že Vít Schmarc poukazuje na specifické podoby vyjednávání s politickou mocí a hledí na umělce coby částečně soběstačné aktéry ve složité souhře diskursivních vrstev. Dynamické posuny doktríny autor předpokládá zejména u emancipace *soukromé* sféry i konzumních lákadel, v tradičnější poloze splynuvší s *veřejným* a kolektivním budovatelským úsilím. Nicméně nesouhlasím s rozhodnutím omezit reflexi debat na publikované prameny. K tisku pro veřejnost tehdy pochopitelně dospěly pouze prověřené formulace, zatímco pod povrchem mohlo v interních rozmluvách leccos bublat. Nešlo rekonstruovat neveřejné debaty kupříkladu v rámci Svazu československých spisovatelů? Uznávám, že by se jednalo o pracnější výzkum s nejistým výsledkem. Přesto u zahraničního kontextu autor s čímisi analogickým pracuje: v případě románu *Daleko od Moskvy* opakovaně zmiňuje (s. 282, 290), že spisovatel Vasilij Nikolajevič Ažajev zásadně změnil původní rukopis pod prozřetelným redakčním dohledem kolegy Konstantina Simonova. Česká část *Země lyr a ocele* ve výsledku spoléhá primárně na publikovaná díla, kdežto šumění za zavřenými dveřmi nenaslouchá. Což shledávám nekompletním pozorováním.

Nedostatek vyplyne především po přečtení kapitoly věnované filmu *ZÍTRA SE BUDE TANČIT VŠUDE*. Autor rázně změní směr argumentace: nesleduje dynamiku a rozrůzněnost tradic socialistického realismu, namísto toho poučeně vypráví

10) Paradox života: rovněž Trefulka patřil k signatářům Charty, takže normalizátoři citovali text, aniž by uvedli, kdo jej napsal. *Ve jménu socialismu a šťastného života — proti rozvrtníkům a samozvancům*. Praha: Svoboda 1977, s. 72. Srov. Jan Trefulka, *Spisy 3: Doteky a posedlosti*. Praha: Atlantis 2012, s. 14–34.

11) Citováno podle Jiří Ostaš, K Dostálově článku o české poezii. *Nový život* 5, 1953, č. 3, s. 383. Pakliže namátkou sáhne po recenzi v *Rudém právu*, nezdá se Ostašova kritika bezpředmětná. Srov. Ivan Skála, Radostný nástup. *Rudé právo* 31, 1951, č. 235 (5. 10.), s. 3.

12) Knize *V zajetí moci* výmluvně schází podstatný podtitul: *Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*. Jiří Knapík, *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*. Praha: Libri 2006. Roztomilý freudovský překlep autor provede ještě jednou, když spis Slavoj Žižka *Mluvil tu někdo o totalitarismu?* překřtí na *Mluvil tu někdo o ideologii?*. Slavoj Žižek, *Mluvil tu někdo o totalitarismu?* Praha: Tranzit 2007.

ví o strategiích ideologické komunikace. Po zkušenosti s předchozím oddílem ovšem vyznívá jeho výklad neočekávaně tradičněji. Postupy snímku se rázem zdají zmrazeny v jedné nevyhnutelné artikulaci, vypadá kontext vyjednávaní mnoha aktérů, střetávání tradic i nejistota kolem jejich kulturně-politické únosnosti. Jedná se o práci, kterou autor před několika lety publikoval v rámci třetího dílu knižní série *Film a dějiny*.¹³⁾ Zatímco do poněkud vyčerpávajícího a nevyrovnaného sborníku vnesl jeho příspěvek vítané oživení a zřetelnou inspiraci, tentýž text do recenzované knihy optimálně nezapadá. Paradoxně právě proto, že zůstává prakticky identický. Je z něj patrné zaujetí pro první polovinu metodologické části, kdežto tu druhou nikterak nezhodnocuje.

Autor si za oněch pět let od prvního publikování začal logicky pokládat komplexnější otázky, aniž by na ně bohužel starší text jakkoli adaptoval: jak z hlediska organizačního členění knihy, tak dokonce ani redakčních úprav. Dotyčná kapitola navazuje bezprostředně na rafinovaný výklad socialistického realismu, takže navnadí příslibem velmi poutavých otázek, aby po obrácení stránky následoval nepřijemný zpětný chod a skromnější soubor problémů. Redakčními nedostatky pak míním, že text nebyl zcela precizně přizpůsoben z hlediska sledování argumentace. Dochází k typickému úskalí, kdy autor dvakrát opakuje domněle poprvé tutéž myšlenku (překlad Althusserova pojmu, s. 44, 120).¹⁴⁾ Nepřipadá mi pak vůči vzpomínanému sborníku správné v knize nepřipomenout, že kapitola již jednou vyšla, jakož ani pro orientaci nezařadit do závěrečného seznamu

literatury průběžně připomínané další texty autora, jak je uvádí v poznámkách pod čarou (s. 117, 138, 139, 147, 240, 343).

Vít Schmarc zmiňuje, že je odkázán „na jistou míru spekulace“ (s. 124) v souvislosti s žánrovým zařazením snímku a jeho vztažením k sovětským vzorům. Na dvou krátkých příkladech se pokusím doložit, že právě adekvátně zvolený a zejména podpovrchový kulturně-politický kontext by mu mohl pomoci najít alespoň některé odpovědi. Připomínám, že v obou bodech vycházím přesně a pouze z impulsů metodologické části.

Se zřetelnou fascinací autor přibližuje milostnou linku mezi vedoucím souboru Pavlem a zástupkyní ČSM Alenou, která coby hlas ideologie odosobněně koriguje svého milého, aniž by k němu směřovala jakoukoli tělesnou blízkost (s. 130–131). Z výkladu knihy by šlo seznat, že snímek záměrně volí uvedený postup. Nicméně zápis z porady Filmové rady — kulturně-politického orgánu a jednoho z článků tehdejšího schvalovacího řetězu — naznačuje cosi jiného. V literárním scénáři výrazněji figurovala postava kultivovaného profesora AMU, který Pavla disciplinoval původně. Proti němu vystupuje na poradě dosti urputně hned několik přísedících. Vlídlejší Marie Pujmanová řekne: „Nemohla by jej Alena přesvědčovat? Přidejte Aleně a jejich vztahu, bude to lepší, takhle jsou moc kožené“.¹⁵⁾ Když režisér Vladimír Vlček po chvíli opět čelí dotazům na profesora, nechá se přesvědčit; podle všeho zkrátka proto, aby měl klid. Srovnání jednotlivých verzí scénáře by odhalilo, jestli byla role profesora pouze mechanicky připsána Aleně, nebo došlo ke složitějším konstrukcím. Podstatné zů-

13) Vít Schmarc, Kdo tančí, věří. Ideologické apely ve filmu Zítřka se bude tančit všude. In: Kristian Feiglson – Petr Kopal (eds.), *Film a dějiny 3: Politická kamera — film a stalinismus*. Praha: Casablanca — Ústav pro studium totalitních režimů 2012, s. 373–396.

14) Pouze na okraj uvádím drobné případy jazykového nesjednocení: oproti zbytku knihy uvádí kapitola název díla, konkrétně snímku KUBÁNŠTÍ KOZÁCI (1949), rušivě v ruštině, třebaže muzikál Ivana Pyrjeva byl v Československu promítán. Příkladně střizlivý tón knihy mimoto u uvedeného titulu rázem nešetří podivnými a nerozvinutými superlativy — „slavný muzikál“ (s. 122), „legendárního snímku“ (s. 123) —, což vyznívá rozpačivě tím spíše, že jedinou autoritu historika v uvedené kapitole reprezentuje Richard Taylor.

15) Citováno podle NFA, f. Filmová rada (1948) 1949–1955, referenční označení: 2/1/74//2, popis: Zápis ze schůze; 31. schůze předsednictva Filmové rady..., 9. červenec 1951, s. 14.

stává, že porada naznačuje náhodnost, až účelovost volby konkrétních rysů postav, odvozenou od vyjednávání aktérů.

Když učiníme několik malých prostřihů, nacházíme Marii Pujmanovou na festivalu československého filmu v Moskvě. Spisovatelka si o cestě píše podrobný deník, který nezapomene otevřít ani při interních debatách o aktuálních československých snímcích. K velkému překvapení však od sovětských hostitelů vyslechne ostrou kritiku Vlčkova filmu.¹⁶⁾ Návštěva probíhala v dubnu 1953, snímek ZÍTRA SE BUDE TANČIT VŠUDE běžel v kinech přibližně půl roku a schylovalo se k vypuzení některých jeho aspektů coby nežádoucích. Jinými slovy, Marie Pujmanová nejprve vystupuje bezmála v roli Konstantina Simonova a posléze je na moskevském setkání přímým svědkem prasklin socialistického realismu.

Nemělo by však současně zapadnout, že autor má k filmovému umění mimořádně pronikavé komentáře, které je v recenzované knize nucen pokradmu ukládat do poznámek pod čarou. Schovává do nich rozšiřující úvahy o nesmírně široké škále oblastí, včetně snímku TRUMAN SHOW (Peter Weir, 1998) (s. 51), reality show MAMA, OŽEŇ MA (2011–), (s. 64), série o Jasonu Bourneovi (s. 120–121) nebo adaptace TANKOVÉHO PRAPORU (Vít Olmer, 1991) (s. 283) — každá jednotlivá poznámka evokuje abstrakt inspirativní eseje. Dojem posiluje úvod a závěr — respektive prolog a epilóg —, který čtenáře zve i se s ním loučí citací z filmu WERCKMEISTEROVY HARMONIE (Béla Tarr, 2000) a jeho nádherným poetickým přiblížením (s. 12–15, 408). Až zamrzí, že podobně nepokračuje zbytek knihy. Věřím totiž, že autorův soubor volněji poskládaných filmových esejů by v jedné nepříliš zaplněné tuzemské komnatě hravě obsadil ceněný a čelní regál v úrovni očí.

Pro knihu *Země lyr a ocele* jako celek platí v zásadě totéž: na českém regálu nalezneme velmi důstojné umístění, byť v mezinárodním srovnání

bych její pozici viděl na skromnějším a méně viditelném místě. Text totiž vzdor svým nesporným kvalitám — je vyspělý jazykově, propracovaný metodologicky, pečlivý analyticky — zůstává v základních důzrazech příliš odvozený. Pakliže by však Vít Schmarc ve výzkumu pokračoval na méně probádaném výzkumném vzorku, dokázal invenčněji rozvinout vzorové metodologické texty, zvládl důkladněji i důsledněji zastoupit veškeré diskursivní vrstvy, pak by další publikací mohl sebejistě a úspěšně vstoupit do mezinárodních debat.

Martin Mišúr

16) LA PNP, f. Pujmanová Marie (roz. Hennerová), referenční označení: 3/4/2//6. Marie Pujmanová, V předposlední večer našeho bytu..., 23. duben 1953, s. 46–47.

Spříznění surrealismem

Bruno Solařík (ed.), *Jan Švankmajer*. Brno: CPress 2018.

Zahraniční ohlas filmů Jana Švankmajera zastiňuje autory „zlaté éry“ českého animovaného a kombinovaného filmu (Jiří Trnka, Hermína Týrlová, Karel Zeman) a, snad s výjimkou Věry Chytilové a Miloše Formana, také české režiséry hraných filmů. Nakladatelství CPress si bylo komerčního potenciálu režiséra dobře vědomo, a proto sáhlo k výpravné česko-anglické knize, kterou nazvalo jednoduše po autorovi. Vizualní koncepce a velikost byla zřejmě inspirována řadou *Masters of Cinema* nakladatelství Rizzoli,¹⁾ textová část zůstala věrná hravé odnoži českého surrealismu.

V širokém žánrovém a tematickém spektru knih vydávaných v CPressu vyšla v roce 2015 výpravná publikace *Karel Zeman a jeho kouzelný svět*,²⁾ již sestavily dcera a vnučka režiséra. Knize dominují fotografie, jež doprovázejí životní příběh umělce zprostředkovaný rodinnou optikou. U knihy *Jan Švankmajer*, která hmotností a ze-

jména tvůrčí koncepcí monografií o Zemanovi přesahuje, výsledné pojetí značně ovlivnil Bruno Solařík (1968). Editor a spoluautor publikace již v roce 1987 založil se spolužáky z gymnázia brněnský surrealistický okruh A. I. V.,³⁾ který se věnoval především kolektivní literární a divadelní tvorbě. Autoři kruhu používali metodu neřízené imaginace, vyznávali tzv. modrý humor (do nebe volající drzost), avšak oproti klasickým surrealismům se nevzdávali příběhu. Navzdory generačnímu odstupu a částečně odlišným uměleckým principům se v roce 1997 okruh sloučil s pražskou o generaci a více starší Surrealistickou skupinou, do které vstoupil na začátku normalizace také Jan Švankmajer. Solařík publikuje v časopise *Analogon*, jako autor se podílel na knihách *Syrové umění* (2004)⁴⁾ věnované výtvarným pracím manželů Švankmajerových a *Večery Analogonu aneb Surrealistická abeceda* (2014)⁵⁾.

-
- 1) Výpravné obrazové knihy ze zmiňované řady nakladatelství Rizzoli doprovází prolog z pera slavné osobnosti, která podtrhuje slávu portrétovaného (například ke knize *Akira Kurosawa* ho napsal Martin Scorsese). Obdobný úvod z řad obdivovatelů Jana Švankmajera (například bratrů Quayů, Terryho Gilliana či Tima Burtona) by recenzované knize také slušelo.
 - 2) Ludmila Zemanová – Linda Zeman Spaleny, *Karel Zeman a jeho kouzelný svět*. Brno: CPress 2015.
 - 3) Tvorbu okruhu popisuje v diplomové práci Hana Tomšů, viz Hana Tomšů, *Surrealismus v současné české poezii*. Bakalářská diplomová práce. Brno: Filozofická fakulta MU 2007, s. 26–45.
 - 4) František Dryje – Bruno Solařík – Martin Souček (eds.), *Syrové umění: Sbíрка Jana a Evy Švankmajerových*. Klatovy: Galerie Klatovy / Klenová – Řevnice: Arbor vitae 2004.
 - 5) František Dryje – Bruno Solařík – David Jařab, *Večery Analogonu aneb Surrealistická abeceda*. Praha: Analogon 2014.

Záměrem editora a nakladatelství nebylo napsat akademickou knihu představující v analytiko-interpretacním pohledu Švankmajerovu tvorbu, jako činí například výpravný katalog k výstavě JAN ŠVANKMAJER: *Možnosti dialogu / Mezi filmem a volnou tvorbou* (2012)⁶ či sborník *The Cinema of Jan Švankmajer: Dark Alchemy* (1995)⁷ uspořádaný Peterem Hamesem. Kniha se ani nemohla opřít o nejužší rodinné vazby jako citovaná monografie o Karlu Zemanovi. Proti možnosti vyprávět silný příběh o romantickém osudu umělce stojícího proti totalitnímu režimu by se zřejmě postavil sám režisér, který o svém životě ve filmových dokumentech (ZLATÁ ŠEDESÁTÁ: JAN ŠVANKMAJER [Martin Šulík, 2009], CHIMÉRY JANA A EVY ŠVANKMAJEROVÝCH [Michel Leclerc, 2000]) vypráví střízlivě, bez známky patosu či zdůrazňování obtížnosti svobodomyšlné a subverzivní tvorby v totalitním režimu. Východiskem tedy nebyl akademický odstup ani mytizace autora, nýbrž čistě jen poučená spřízněnost surrealismem. Solařík přetavuje poetiku modrého humoru do nového žánru imaginativní biografie, která zdánlivě nebere vážně autora ani sebe sama, ale sází na hravost.

Jádro publikace se skládá z pěti kapitol, které jsou sestavené jako koláž z citací režisérových oblíbenců (zejména Carroll, Poe, Sade) a útržků z režisérových textů, a doplňujících jedenácti Švankmajerových jednoaktovek. Vlastní autorský přínos Solařík účelně omezil na stránkový úvod a čtyřstránkový doslov *Obraznost jako praktický čin*, v nichž paroduje vědecký přístup, ironizuje převzatou klasifikaci i sama sebe, ale přitom přesně postihuje základní atributy Švankmajerova uměleckého přístupu k tvorbě i životu. V úvodu vysvětluje princip rudolfinského termínu *Kunstkamera*, jehož klasifikace se stala (mystifikačním) východiskem pro klasifikaci pěti základních okruhů Švankmajerovy tvorby — *gaudia, horribi-*

lia, mystica, funeralia, mirabilia —, poté charakterizuje ústřední ohnisko režisérova vztahu ke světu jako *infantilií*. V závěru potom editor shrnuje klíčové koncepty Švankmajerovy tvorby (zejména vztah fantastična a reality), které prokládá přiměry z přírodopisu (např. páření ohoníka cudného, jehož ohon je určený ke sbírání potravy i pohlavní činnosti).

Editor se vyhnul banalizaci, recyklaci již napsaného či přizpůsobivé polopatičnosti pro export. Jeho původní texty přitom prokazují zručné nakládání s jazykem, talent pro poetizaci i potouchlou komičnost, zdůrazňované smyslem pro realistický detail i pochopení celku jako sémantického gesta autora. S použitými texty pracuje stejně imaginativně, jako když Švankmajer skládá své fantastické objekty z reálných materiálů nebo tvoří grafická alba podivného přírodopisu. Tato názorná paralelnost výstižně (pro mnohého akademika možná nepochopitelně) postihuje tvůrčí principy Švankmajerovy tvorby. V závěru jsou uvedeny zdroje jednotlivých textů, ovšem bez přiřazení ke konkrétním citátům (tedy hrdelní akademický zločin), což je ale zřejmě součástí provokativního záměru sestavovatele.

Kniha o filmu, ve které převažují fotografie nad textem, nutně nabývá rozměrů cinefilního fetišismu — fotografie znehýbnuje prchavý prožitek filmového pohybu. Vedle screenshotů z filmů a fotografií z natáčení jsou také bohatě zastoupeny reprodukce Švankmajerových objektů, koláží a grafik. Vhodná konfrontace filmových a výtvarných objektů odhaluje tvůrčí symbiózu mezi režisérem a výtvarníkem v jedné osobě. Další percepční rozměr poskytuje sama kniha, které se musí čtenář nutně dotýkat, i když jen obrací stránky, čímž narušuje status fetiše, ale zároveň do receptce uměleckého díla vnáší taktální rozměr (každý druh papíru vyvolává jiný hmatový prožitek).

6) František Dryje – Bertrand Schmitt (eds.), *JAN ŠVANKMAJER: Možnosti dialogu / Mezi filmem a volnou tvorbou*. Řevnice: Arbor vitae 2012.

7) Peter Hames (ed.), *The Cinema of Jan Švankmajer: Dark Alchemy*. London and New York: Wallflowers Press 2008.

V kombinaci s grafickou úpravou (František Eliáš) vznikl inverzní dvojnásobník akademičtější zaměřeného katalogu *Možnosti dialogu*, doplněný subverzivně pojatou, vědomě koordinovanou grafickou úpravou, jež záměrně překračuje základní poučky a doporučení o grafické podobě knihy. Vizuální zpracování knihy naopak působí až konzervativně. Jednoduše pojaté, ale působivé obálce dominuje jméno režiséra (černé na žlutém pozadí), pozadí tvoří vitrina s brouky z posledního Švankmajerova filmu *HMYZ* (2018).

Výsledná podoba knihy dokazuje, že konzervativnější grafické zpracování nemusí znamenat podbíživost, či dokonce kýčovitost, a že (částečně usměrňovaná) imaginace portrétovaného a portrétujícího si nemusí protirečit s komerčním zájmem nakladatelství. Text, možná i celou knihu, lze napsat v modu psychického automatismu, její vydání (aby k něčemu bylo) musí doprovázet řada koordinovaných vědomých činností profesionálů (jako při natáčení filmu), kteří se ale imaginace zříkat nemusí. Tvůrčí tandem Solařík/Švankmajer prokazuje, že surrealismus se musí nejen tvořit, ale také žít a odpracovat.

Luboš Ptáček

Sama sobě objektem

Maria Lassnig 1919–2014. Veletržní palác, Praha, 16. 2. 2018 – 17. 6. 2018, kurátor Adam Budak.

Moving Image Department #8: Má animace je umělecká forma. Maria Lassnig, filmová tvůrkyně. Veletržní palác, Praha, 16. 2. 2018 – 9. 9. 2018, kurátor Adam Budak.

Pod vedením šéfkurátora Adama Budaka vyprofilovala Národní galerie v Praze svůj výstavní program směrem k pravidelné prezentaci mezinárodně zvukných jmen. Této nejviditelnější programové linii poskytuje prostory kromě paláce Kinských, kde se odehrávají samostatné retrospektivy umělců, především budova Veletržního paláce. Právě zde se NG snaží vedle na míru vytvořených instalací ve Velké dvoraně — v současném pojetí zjevně inspirované koncepcí Turbine Hall v londýnské Tate Modern — přilákat návštěvníky také na pravidelné grand openingy, během nichž je vždy zároveň zpřístupněno několik výstavních highlightů nadcházející sezóny. Pro první pololetí letošního roku byla jedním z nich retrospektivní výstava před několika lety zesnulé rakouské umělkyně Marie Lassnig (1919–2014).¹⁾

Středobodem výstavy se bez většího překvapení stala malba. Jako malířka je Lassnig známá především, a to díky svým výrazně barevným plátnům, v nichž se prolínají expresionistické a surrealistické impulzy s gestickou malbou i stylizovanou figurací. Významnou pozici pak v její tvorbě

zaujímají autoportréty, na nichž sama sebe vystavuje pohledu diváků a divaček v mnohdy bizarně nelichotivých metamorfózách. Kromě malby dostaly na výstavě místo také sochařské experimenty, v nichž Lassnig svůj expresivní rukopis uplatnila v prostoru. V závěru byla instalace doplněna rovněž o obligátní kontextualizující videozáznamy rozhovorů, jež však bohužel nebyly opatřeny českým překladem.

Ačkoli se v NG jednalo o první velkou prezentaci této umělkyně, jen v několika málo letech následujících po její smrti se samostatné výstavy Marie Lassnig uskutečnily v soukromých i veřejných galeriích v Antverpách, Barceloně, Basileji, Los Angeles, Lucernu, New Yorku či Vídni. Letošní pražská výstava představovala upravenou verzi výstavy z Tate Liverpool, uskutečněné v roce 2016, kterou mohla evropská publika mezitím zhlédnout rovněž na zastávkách v Kunsten Museum of Modern Art Aalborg, essenském Museum Folkwang a varšavské Národní galerii umění Zachęta. A přestože už za svého života stihla Maria Lassnig vystavit své dílo na bezpočtu sa-

1) Není přitom zcela bez zajímavosti, že se jednalo o jednu z několika výstav, jež se v nedávné době v NG orientovaly na prezentaci významného tvůrce či tvůrkyně z německojazyčného prostoru. Pomineme-li Magdalenu Jetelovou, jež je i přes své dlouhodobé spojení s německým prostředím stále považována za českou umělkyni, můžeme jmenovat loňskou výstavu Gerharda Richtera a rovněž instalaci Kathariny Grosse pro Velkou dvoranu, otevřenou současně s výstavou Marie Lassnig.

mostatných i skupinových výstav, zájem o její dílo rozhodně nebyl vždy konstantní. Právě dočasný nezáměr, který provázal její malířskou tvorbu po přesídlení z Paříže do New Yorku na konci 60. let, měl přitom autorku přivést k jejím prvním filmovým experimentům.²⁾

Ani o ně nebyli sice pražští návštěvníci ochuzeni, nicméně setkání s Marií Lassnig–filmařkou při návštěvě výstavy malířského díla by se mohlo stát překvapujícím vedlejším — byť žádoucím — efektem. V prvním patře byl ovšem návštěvníkům spolu s přípravnými materiály prezentován pouze autorčin emblematický³⁾ film *AUTOPORTRÉT* (Selfportrait, 1971), navíc v pro tento účel ne právě vhodném prostoru před vchodovými dveřmi do hlavní části výstavy. Další filmové práce Marie Lassnig tvořily paralelně probíhající výstavu v přízemí Veletržního paláce, v prostoru tzv. Moving Image Department. Jak už se stalo v případě tohoto prostoru takřka pravidlem, odehrála se i výstava s názvem *Má animace je umělecká forma. Maria Lassnig, filmová tvůrkyně* bez větší propagace a stranou výraznější pozornosti, byť tradičně s bezplatným vstupem. Výstava, opět odvozená z původní liverpoolské výstavy, jako by úplně nevěděla, zda je apendixem výstavy z prvního patra, nebo autonomní expozicí. Drobnými prvky uměřeně bezvýrazné výstavní architektury, tedy především modrým nátěrem paneláže a použitím modrého závěsu, se výstava v Moving Image Department vágně hlásila k výstavě obrazů a soch, zároveň se ale od zbytku pomyslně oddělovala samoučelnou vstupní intervencí Lukáše Karbuse. Izolací pohyblivých obrazů od těch statických byl navíc promarněn jedinečný potenciál otevřít návštěvníkům tvorbu Marie Lassnig v komplexních souvislostech. Zvláštní kapitolou je pak dodatečné přesunutí prezentace *AUTOPORTRÉTU* a jeho doprovodných exponátů do přízemí

po skončení výstavy v prvním patře. Na rozdíl od ní bylo totiž trvání výstavy filmů naplánováno i přes letní měsíce, a to až do 9. září 2018. V plnohodnotné podobě a s *AUTOPORTRÉTEM* prezentovaným ve smysluplnějším rámci je tak filmovou výstavu možné poprvé zhlédnout paradoxně až po skončení výstavy autorčina malířského a sochařského díla.

V první části prezentuje expozice kromě *AUTOPORTRÉTU* a souvisejících materiálů také řadu dalších drobných artefaktů a archiválií. Vedle kreseb, přípravných skic či autorčina deníku s nalistovaným citátem, jenž se stal i názvem výstavy, jsou zde vystaveny rovněž vybrané fáze kreslené animace, papírkové loutky či dochované ultrafány. Důležitým zdrojem k pochopení newyorského období Marie Lassnig, kam spadá převážná část její filmové tvorby, jsou i dokumenty související s činností feministického kolektivu *Women/Artist/Filmmakers Inc.*, jehož byla součástí. Pozoruhodným dokladem faktu, že v tvorbě Marie Lassnig nelze oddělovat filmovou tvorbu od té ostatní, jsou potom i autorské náčrtkovité manuály, jak zakládat film do kamery či jakým způsobem používat stříhačský stůl. A také série kreseb kuličkovým perem zachycující metamorfózy autorčiny tváře — ty jako by stály přesně na hranici statické kresby a kreslené animace a zároveň byly nenápadným příspěvkem k naplnění hlavního tvůrčího programu Marie Lassnig, totiž znejasnění hranice mezi subjektem a objektem a jeho využití k úvahám o pozici ženy na obou těchto pólech.

V takovýchto intencích lze vnímat i sérii filmů z druhé, hlavní části výstavy. V nechronologickém pořadí je zde souběžně prezentováno celkem osm filmových prací Marie Lassnig. Až na výjimku v podobě pozdního bilančního snímku *MARIA LASSNIG KANTATE* (1992), ve kterém autorka

2) James Boaden, *Doba optická? Maria Lassnig a americký experimentální film*. In: Adam Budak (ed.), *Maria Lassnig*. Praha: Národní galerie v Praze 2018, s. 173–175.

3) Toto označení si snad zaslouží nejen kvůli tomu, že je z tvorby Marie Lassnig nejnámější a že byl vyznamenán cenou Newyorské státní rady výtvarných umění, ale že v něm autorka pro sebe tolik typicky staví do středu pozornosti sebe samu.

již více jak desetiletí po svém návratu do Rakouska formou kramářské písně rekapituluje svůj život, jsou zde ke zhlédnutí snímky vzniklé v New Yorku v rozmezí let 1971 až 1976. I přes různorodost využitých technik a tvůrčích přístupů mají všechny filmy společný jmenovatel — jak mezi sebou navzájem, tak ve srovnání s autorčinou malířskou tvorbou. Kromě úvah o *novém oku* či věčného umístování sebe sama do pozice modelu, jimiž se zabývají také texty Jamese Boadena⁴⁾ a Ludmily Vachtové⁵⁾ převzaté do výstavního katalogu, je očividně poji výrazná komunikace s dobovými myšlenkami feministického hnutí, kterou však výstava i katalog ponechaly víceméně stranou. Právě problematizaci pohledu i redefinici ženského modelu v momentě, kdy do této pozice není žena postavena mužem-umělcem, ale staví se do ní sama aktivně žena-umělkyně, lze přitom vnímat jako pouhé nástroje, jež až svým kritickým obsahem dostávají skutečný smysl. Právě kriticko-ironický osten jde totiž ve filmech Marie Lassnig vycítit především. Díky značné dávce nadsázky, humoru a imaginace lze na autorčiny subverzivní hry, postupující v různých variacích všechny její filmy, přistoupit velmi snadno.

Zatímco již zmiňovaný *AUTOPORTRÉT*, využívající výhradně kreslenou a ploškovou animaci, pracuje s asociativními obrazy tematizujícími tenzi mezi obrazem vlastního těla z vnějšího a vnitřního pohledu, v ploškové satíře na patriarchální (i europocentrickou) tradici výtvarného umění *VÝTVARNÁ VÝCHOVA* (Art Education, 1976) nechává Lassnig postavy z Vermeerovy *Alegorie malířství* (1665), aby si vyměnily role. V kombinovaném filmu *ČTENÍ Z RUKY* (Palmistry, 1974) zase kreslená postava verbálně nabádá divačky, aby se nesnažily o naplnění patriarchální společnosti diktovaného ideálu ženské krásy. Kromě toho ale tento film pracuje také s deformací ob-

jektivizovaného těla, a komunikuje tak i s filmy *BAROKNÍ SOCHY* (Baroque Statues, 1970–1974), *PÁRY* (Couples, 1972) a *TVARY* (Shapes, 1972), v nichž se tělo různými technologickými postupy proměňuje v abstraktní formu. Totéž činí autorka v některých pasážích filmu *IRIS* (1971). Kromě rozkladu nahého ženského těla (který tentokrát kromě postprodukce provádí i přímo v hraném záběru pomocí zrcadlení) si však dovolí stereotypy ženského aktu narušit také upozorňováním na nedokonalosti těla i modelčíným úsměškem adresovaným publiku v závěrečném záběru filmu. Ten se přitom výmluvně stal i posledním obrazem celé výstavy.

V kontextu dobového feministického diskursu ve filmové teorii (i praxi) lze newyorskou filmografii Marie Lassnig vnímat jako důležitý příspěvek ke kritice patriarchální kinematografie. Díky vynalézavým formám verbální i vizuální komunikace s divákem dokázala Lassnig publiku předložit filmy, v nichž dominuje ženský pohled. V prostoru klasického kinosálu i se všemi jeho známými účinky, jež také ve feministické kritice filmu hrají významnou roli, by byla subverze vůči patriarchální tradici ještě významnější, neboť by v něm autorka mohla naplno využít zbraně nepřítele. Zdá se přitom, jako by se právě na tento fakt snažila reagovat i pražská výstava, jejíž setmělý prostor je od úvodní části oddělen černým závěsem a vytváří poněkud klišovitou aluzi na prostředí kina. V těsném prostoru, kde se digitalizované verze filmů Marie Lassnig (uváděné v popisích bez jakékoli reflexe média jako „16mm“) i kvůli nevyváženému nastavení zvuku navzájem ruší a přehlušují, ovšem ani s velkým vypětím nelze být koncentrovaným a oddaným divákem. V dané konstelaci tak mohou vystavené filmy dosáhnout jen polovičatého účinku.

Matěj Forejt

4) J. Boaden, c. d.

5) Ludmila Vachtová, *Síla ženy: těžká práce*. In: Adam Budak (ed.), *Maria Lassnig*. Praha: Národní galerie v Praze 2018.

Z přírůstků Knihovny NFA

ALLEN, Woody

Obhajoba šilencova : téměř souborné vydání / Woody Allen ; [z anglického originálu ... přeložila Dana Hábová a Michael Žantovský]. -- V tomto souboru 1. vyd. -- Praha : Argo, 2018. -- 249 s. -- Ediční poznámka - „Téměř“ souborné vydání povídkové tvorby amerického filmového režiséra, scenáristy, spisovatele, dramatika a herce Woodyho Allena. Skládá se z povídkových sbírek Vyřídít si účty (Getting Even), Bez peří (Without Feathers) a Vedlejší účinky (Side Effects). - Název originálu: The Insanity Defense / Allen, Woody, 1935-. -- New York : Random house, 2007. -- ISBN 978-80-257-2520-7 (váz.) : Kč 298,00

ANDERSEN, Thom

Slow writing : Thom Andersen on cinema / [Thom Andersen] ; edited by Mark Webber ; [foreword by P. Adams Sitney]. -- London : The Visible Press, c2017. -- 284 s., [9] s. obr. příl., [7] s. barev. obr. příl. : il., barev. il., portréty. -- Úvod - Filmografie - Bibliografie Thoma Andersena na s. 279-283 - Sborník statí amerického režiséra, kritika a pedagoga Thoma Andersena. Autor se v nich soustředil na avantgardu, hollywoodské celovečerní filmy a současnou kinematografii. Jeho kritiky se zaměřují na různé umělce a filmaře, např. na Yasujirō Ozu, Nicholase Raye, Andy Warhola a Christiana Marclaye. Jejich práci vidí v souvislosti s populární kulturou, politikou, historií, architekturou, atp. Také Los Angeles a jeho vztah k filmu je stálé Andersenovo téma. -- ISBN 978-0-9928377-2-3 (váz.)

BACKSTORY

Backstory : interviews with screenwriters of Hollywood's golden age. [1] / edited and with an introduction by Pat McGilligan. -- Berkeley ; Los Angeles ; London : The University of California Press, c1986. -- viii, 382 s. : il. -- Poznámky - Úvod - Bibliografické poznámky - Výběrová bibliografie na s. 357-362 - Všeobecný rejstřík - Rejstřík filmů, her a knih - Titul knihy odkazuje ke

scenáristickému termínu, kterým se dříve označovaly příhody (události) odehrávající se před samotným vyprávěním příběhu a který se v současnosti již nepoužívá. První svazek série Backstory zahrnuje rozhovory se scenáristy období americké kinematografie, kterému se říkalo Zlatý věk a trvalo zhruba od konce 20. let minulého století do pozdních 60. let. Přičemž tento termín zahrnuje jednak specifický styl natáčení filmů a jednak specifický mód produkce, distribuce a uvádění filmů v americké kinematografii tohoto období. Najdeme zde interviews s patnácti režiséry, kteří byli u toho. -- ISBN 0-520-05666-3 (brož.)

BALSOM, Erika

After uniqueness : a history of film and video art in circulation / Erika Balsom. -- New York : Columbia University Press, c2017. -- 296 s. : il. -- (Film and culture). -- Poznámky - Bibliografie na s. 271-284 - Rejstřík - Erika Balsom sleduje ideologické, technologické a historické konvence, které formovaly možnosti a význam reprodukce obrazu v oblasti filmu a videa. Autorka načrtává technologické a ideologické kontury distribuce a šíření filmu a videa primárně v Severní Americe a západní Evropě. -- ISBN 978-0-231-17693-4 (brož.)

BEHIND

Behind the screen : inside European production cultures / edited by Peter Szczepanik and Patrick Vonderau. -- 1st publ. -- New York : Palgrave Macmillan, 2013. -- viii, 265 s. -- (Global Cinema). -- Úvod - Výběrová bibliografie na s. 241-252 - Rejstřík - Výzkum produkce se rozvinul do mezioborové oblasti zkoumání filmu a „televizních produkčních kultur“ a přesahuje tradiční výzkum autorství a strukturu tohoto průmyslu. Studium produkce jako kultury zahrnuje sběr empirických dat o skutečnostech v životě lidí ze sféry mediální produkce, o spolupráci a konfliktech, běžných činnostech a rituálech, nastiňuje také teorie i výsledky. Tato publikace rozšiřuje obzor studia produkce analýzou zeměpisných a historických alternativ k současnému Hollywoodu.

Současně otevírá prostor disciplínám jako etnografie, estetika nebo sociologie umění, aby přehodnotily zavedené koncepty filmových a mediálních studií, jako je kreativní agenda, geneze filmové práce nebo nadnárodní produkce. -- ISBN 978-1-137-28217-0 (váz.) : Kč 2505,00

BERNÁTEK, Martin

Česká divadelní fotografie : 1859-2017 / Martin Bernátek, Anna Hejmová, Martina Novozámská. -- Praha : Institut umění - Divadelní ústav, 2018. -- 223 s. : il., barev. il., portréty, faksim. -- Publikace vychází v rámci oslav 100 let založení Československé republiky - Úvod - Soupis zdrojů reprodukcí - Resumé - Bibliografie na s. 213-215 - Jmenný rejstřík - Publikace se věnuje historii fotografování divadla na území českého státu. Záběrem pokrývá období více než 150 let, od prvních snímků z roku 1859 až do současnosti. Autoři představují ateliérovou portrétní fotografii typickou pro 2. polovinu 19. století, dále se věnují meziválečnému období (kdy se začaly fotografovat samotné divadelní inscenace) a avantgardním souborům, které používaly fotografii jako součást scénického řešení. Větší prostor je věnován také „zlatým 60. létům“, kdy se fotografie plně etabloje jako umělecký obor a v oblasti divadla se rozvíjejí legendární klubové scény. Závěr je věnován změnám, které přinesla digitální fotografie a nástup internetu. Publikace obsahuje stovky kvalitních reprodukcí zachycujících přední česká divadla a divadelníky. Můžeme se seznámit např. se snímky z Národního divadla, Osvobozeného divadla, Divadla D34, Divadla Semafor, Činoherního klubu, Divadla za Branou, Divadla Husa na provázku a mnoha dalších. Napsání knihy předcházely několikrát výzkum v desítkách muzejních sbírek a archivů, některé snímky, jsou proto publikovány vůbec poprvé. -- ISBN 978-80-7008-397-0 (brož.) : Kč 770,00

BETANCOURT, Michael

Glitch art in theory and practice : critical failures and post-digital aesthetics / Michael Betancourt. -- 1st publ. -- New York ; London : Routledge, Taylor & Francis Group, 2017. -- ix, 139 s. : il. -- (Routledge Focus). -- Úvod - Slovníček - Rejstřík - Publikace se zabývá „glitch art“ (fenomén využití technologické chyby ve vizuálním umění) z hlediska teorie a praxe. Autor zkoumá koncept „glitch“ v kontextu současné digitální sféry i historického vývoje filmové avantgardy. Daný koncept slouží jako model, skrze nějž lze teoreticky uchopit obecnější problémy spjaté s estetickou rolí technických chyb a s materialitou analogových i digitálních médií jako takovou. -- ISBN 978-1-138-21954-0 (váz.)

BEYER, Friedemann

Die UFA-Stars im Dritten Reich : Frauen für Deutschland / von Friedemann Beyer. -- Originalausgabe. --

München : Wilhelm Heyne Verlag, 1991. -- 319 s. : il., portréty. -- (Heyne Filmbibliothek ; 32/131). -- Filmografie - Literatura - Rejstřík - Kniha německého filmového historika Friedemanna Beyera seznamuje s ženskými filmovými hvězdami studia UFA, které se proslavily v období „Třetí říše“ a byly velmi oblíbené i mezi nacistickými pohlaváry. Zastoupeny jsou zde herečky: Olga Tschechowa, Sybille Schmitz, Zarah Leander, Kristina Söderbaum a Ilse Werner. Nechybí ani jejich filmografie. -- ISBN 3-453-03013-3 (brož.)

BIENK, Alice

Filmsprache : Einführung in die interaktive Filmanalyse / Alice Bienk. -- 4. Aufl. -- Marburg : Schüren, c2014. -- 220 s. : il., tabulky + DVD. -- Předmluva - Literatura - Přehled použitých filmových ukázek - Rejstříky - Filmová analýza je důležitým nástrojem ke snadnějšímu a důkladnějšímu pochopení filmového díla. Alice Bienk vytvořila svou práci metodiku, která žákům a studentům poskytuje prostor pro kreativní formování vlastního estetického názoru na umělecké dílo. Kniha přináší systematický přehled prvků tvořících film. Analýza se zaměřuje na záběr, scénu nebo filmovou sekvenci, střih, režii nebo práci s kamerou či zvukem. Bielowá se nesoustřeďuje pouze na teorii, ale předkládá studentům úlohy formou otázek a uvádí praktické příklady na konkrétních ukázkách z filmů na příloženém DVD. Součástí publikace je i výsledný protokol z analýzy. - Supplement: Filmsprache : Einführung in die interaktive Filmanalyse. -- ISBN 978-3-89472-537-2 (brož.)

BRDEČKOVÁ, Tereza

Tajemství hradu v Karpatech & Jiří Brdečka / Tereza Brdečková, Lukáš Skupa ; [fotografie Vladimír Souček]. -- Praha : Limonádový Joe, 2018. -- 229 s. : il., barev. il., portréty, faksim. -- Filmografie - Rejstřík - V roce 1980 napsal český dramatik, prozaik a scenárista Jiří Brdečka literární scénář ke kultovnímu snímku Tajemství hradu v Karpatech. Tomuto filmu, pozadí jeho vzniku a zejména absurdnímu dobovému a politicky poplatnému mechanismu, ve kterém vznikaly normalizační komedie je věnována tato kniha. Publikace zahrnuje rozsáhlý úvod Terezy Brdečkové, odbornou studii Lukáše Skupy, literární scénář, ohlasy v tisku, filmografii. Kromě toho přináší množství fotografií z filmu, faksimile Brdečkových poznámek i dobových dokumentů. -- ISBN 978-80-906676-0-0 (váz.)

BUBENÍČEK, Petr

Subversive adaptations : Czech literature on screen behind the iron curtain / Petr Bubeníček. -- Cham : Palgrave Macmillan, c2017. -- viii, 224 s. : il., barev. il. -- (Palgrave studies in adaptation and visual culture). -- Poznámky - Úvod - Literatura - Rejstřík - Kniha Petra Bubeníčka se zaměřuje výhradně na českou literaturu

a kinematografii z éry státního socialismu, ale přesto se autorovi podařilo zachytit obecnější problematiku politické dimenze filmové adaptace vznikající v podmínkách cenzury a za režimu, který autonomii tvůrce značně omezoval. Ve čtyřech případových studiích zasazených do 50. a 60. let 20. století autor ukazuje, jakými strategiemi se filmovým tvůrcům dařilo transformovat uznávaná literární díla do vizuálního formátu a přitom je obdařit nečekanými a mnohdy „podvratnými“ významy. V kontextu přísného politického dohledu nad uměním měla tato podvratnost především politický rozměr ve smyslu poukazování na tabuizovaná témata. Bubeníček dále vyzdvihuje i příklady formální subverze (podvratnosti), kdy se filmovým tvůrcům podařilo „ne-zfilmovatelné“ psané slovo vyjádřit vizuálními obrazy. To je případ studií o filmovém zpracování románu Vladislava Vančury Markéta Lazarová a Vávrově adaptaci Hrubínovy poemy Romance pro křídlovku (1966). Ve zbývajících kapitolách autor rozebírá film Václava Kršky Stříbrný vítr (1954), který zpracovává známou literární předlohu Fráni Šrámka, dvě adaptace románů Julie Verna v režii Karla Zemana (Vynález zkázy, Ukradená vzducholod), a film Žert Jaromila Jireše, který vznikl na základě stejnojmenného románu Milana Kundery. -- ISBN 978-3-319-40960-3 (váz.)

CINEMATIC

The cinematic bodies of Eastern Europe and Russia / edited by Ewa Mazierska, Matilda Mroz and Elżbieta Ostrowska. -- Edinburgh : Edinburgh University Press, 2018. -- ix, 261 s. : il. -- Poznámky o autorech statí - Rejstřík - Obsahuje též: The touch of history: a phenomenological approach to 1960s Czech cinema / David Sorfa - Kolektivní monografie shrnující teoretické a kritické přístupy dvanácti autorů k zobrazení těla ve filmu, a to ve východoevropské a ruské kinematografii poválečných let (po roce 1945). Na základě historie daného regionu a závěrů filmových vědců z východní i západní Evropy se kniha zaměřila na tři aspekty obrazu těla ve filmu. Pozornost je věnována traumatizovanému „tělu“, tělu jako erotickému objektu a vztahu těla a historie. Za každým příspěvkem následují poznámky a přehled citované literatury. Sborník představuje mnoho významných filmů z Východní Evropy a Ruska, téměř neznámých v anglicky mluvícím světě. Je zde zastoupena i naše kinematografie, např. prostřednictvím filmů Františka Vlčíla a Karla Kachyni. Samostatná stať je také zaměřena na český film 60. let 20. století. — ISBN 978 1 4744 3194 1 (brož.)

COLOUR

The colour fantastic : chromatic worlds of silent cinema / Giovanna Fossati ... [et al.]. -- Amsterdam : Amsterdam University Press, c2018. -- 311 s. : il., barev. il. -- Další autoři: Victoria Jackson, Bregt Lameris, Elif Ron-

gen-Kaynakçı, Sarah Street, Joshua Yumibe - Úvod - Biografie autorů - Poznámky v textu - Bibliografie na s. 281–300 - Rejstřík - Soubor esejí původně prezentovaných na konferenci The Colour Fantastic: Chromatic Worlds of Silent Cinema v EYE Filmmuseum v Amsterdamu v roce 2015. Vědecký a archivní zájem o barvu jako zásadní aspekt filmové formy, technologie a estetiky se v posledních dvaceti letech dostal znovu do popředí. V této antologii mezinárodní experti zkoumají různorodou škálu témat, která by mohla být inspirací pro další výzkum v otázce barvy v němém filmu. V rámci interdisciplinárního přístupu se kniha věnuje archivnímu restaurování, technologii barevných filmů, teorii barev a experimentálnímu filmu. -- ISBN 978 94 6298 301 4 (brož.)

DEJA, Andreas

The nine old men : lessons, techniques, and inspiration from Disney's great animators / Andreas Deja. -- Boca Raton : CRC Press, c2015. -- 392 s. : il., barev. il., portréty. -- Poznámky - Předmluva - Slovníček - Rejstřík - Legendární animátor studia Walta Disneye Andreas Deja poskytuje v této knize hloubkový pohled na práci devíti animátorů, kteří tvořili jádro tohoto studia a byli známi pod označením „The Nine Old Men“. Jako učedník těchto „mužů“ provádí Deja analýzu každé z jejich individuálních dovedností a technik. Publikace obsahuje vzácné kresby z archivů společnosti Disney a přináší komentář o historii disneyovské animace. -- ISBN 978-0-415-84335-5 (váz.)

ENTICKNAP, Leo

Film restoration : the culture and science of audiovisual heritage / Leo Enticknap. -- 1st publ. -- [Basingstoke] : Palgrave Macmillan, 2013. -- 244 s. : il. -- Úvod - Poznámky - Technický slovníček - Bibliografie na s. 217–230 - Rejstřík filmových titulů - Věcný rejstřík - Film Restoration je první monografií, jejímž cílem je umožnit široké veřejnosti pochopení co zahrnuje a nebo naopak nezahrnuje proces restaurování filmů. Autor pracuje s aktuálními informacemi a sleduje probíhající debaty o audiovizuálních dílech a identifikuje oblasti, ve kterých tradiční metody a přístupy v rámci filmových, historických a kulturních studií selhávají kvůli tomu, že neposkytují prostředky ke spolehlivému a smysluplnému studiu a kritice. Kniha také zahrnuje slovníček se 150 termíny spojenými s procesy restaurování filmů. -- ISBN 978-0-230-23043-9 (váz.) : Kč 1481,00

ETHICS

Ethics in screenwriting : new perspectives / editor Steven Maras. -- [London] : Palgrave Macmillan, c2016. -- xx, 263 s. -- (Palgrave Studies in Screenwriting). -- Předmluva - Poznámky o autorech příspěvků - Rejstřík - Kniha s názvem „Etika ve scenáristice - nové

perspektivy“ je do značné míry průkopnickou prací, protože inovativním způsobem nastavuje vazby mezi zkoumáním scenáristiky a narůstajícím zájmem o problém morálky ve filmu, médiích a vyprávění. Tato kolektivní monografie přesahuje tradiční diskusi o etice filmu a televize tím, že se zaměřuje právě na etiku ve scenáristice a staví na nové vlně jejího výzkumu, jakož i na „obratu zájmu směrem k etice“ v humanitních a mediálních vědách. Každá studie v této knize přesahuje rámec obecné diskuse o etice a médiích a snaží se vypořádat s konkrétními a specifickými aspekty scenáristiky. -- ISBN 978-1-137-54492-6 (váz.)

FA

Fa Kudlov 3, 61-77 = The Kudlov Barn = Film studios in Gottwaldov / Zlín are alive : kudlovská stodola : filmové ateliéry v Gottwaldově / Zlíně žijí / [koncepte a odborná redakce: Zdeněk Skaunic, Zdeněk Macháček ; autoři textů: Jaromír Hasoň ... et al. ; editor: Marcel Sladkowski ; překlad do angličtiny: Pavel Krutil ; úvodní slovo: Čestmír Vančura, Marcel Sladkowski, Zdeněk Skaunic ; autoři fotografií: Jaroslav Novotný, Pavel Kosek, Rudolf Červenka]. -- Vyd. 1. -- Zlín : Filmfest, s. r. o., 2018. -- 254 s. : il., barev. il., portréty. -- Úvodní slovo - Třetí díl pentologie o historii zlínských filmových ateliérů mapuje období od roku 1961 do roku 1977. Sleduje utváření osobitého stylu Gottwaldovského studia v hrané tvorbě (středometrážní a celovečerní) pro děti a mládež. Uvedeny jsou zde např. filmy: Kino, Ve světě kolejí, Daniel, Chlapec a srna, Ivana v útoku, Prázdniny s Minikou, Kapitán Korda, Žirafa v okně, aj. Konstatuje ústup krátkometrážní tvorby, která byla do té doby hlavní náplní studia, pozici loutkových filmů a tvorbu oddělení Karla Zemana a Hermíny Týrlové. Rok 1970 je zde uveden jako zlomový: studio ztratilo v důsledku reorganizace a centralizace svou dramaturgii a tým i tvůrčí samostatnost; nastaly problémy oddělení hraného filmu, které se v tu dobu využívalo, až na několik výjimek (př. Rodeo, 30 panen a Pythagoras, Proč nevěřit na zázraky, Sirius) pro televizní zakázky (filmy i seriály), př. Příběhy kolem nás, Spadla z oblaků). Další zvrat potom nastal v roce 1977, kdy se studio Gottwaldov stalo samostatným podnikem. V knize se dále seznámíme s historií Mezinárodního festivalu pro děti a mládež v letech 1961–1977; s historií filmové laboratoře a stavebním rozvojem zlínských ateliérů. V závěru najdeme přehled významných osobností. Jsou zde např. Radim Cvrček, Josef Zeman, Karel Kopecký, Karel Hutěčka. -- ISBN 987-80-907165-0-6 (brož.)

FANTASIA

Fantasia of color in early cinema / Tom Gunning ... [at al.]; foreword by Martin Scorsese; EYE Filmmuseum; with an annotated filmography by Elif Rongen-Kaynakçı. -- Amsterdam : Amsterdam University Press,

c2015. -- 286 s. : barev. il. -- Další autoři: Joshua Yumibe, Giovanna Fossati, Jonathon Rosen - Předmluva - Filmografie - Úvod k filmografii - Poznámky - Bibliografie na s. 285 - Fantasia of Colour in Early Cinema je objevnou společnou prací archivářů a filmových historiků, ve které dokazují, že první barevné filmy se objevily už v první dekádě dvacátého století. Autoři této knihy plně barevných reprodukcí z filmů pořízených před 1. světovou válkou čerpali z archivů „EYE Filmmuseum“ v Amsterdamu. Doprovodné eseje se zabývají historií raného filmu a technických procesů, které filmaři používali k zachycení těchto obrazů a také technikami uchování těchto filmů. Najdeme zde téměř 300 barevných snímků. -- ISBN 978-90-8964-657-6 (váz.)

FIAF

FIAF : statutes and rules. -- Bruxelles : International Federation of Film Archives, 2001. -- 88 s. -- Stanovy FIAF (společnost, která sdružuje Mezinárodní federaci filmových archivů) z roku 2001, které formálně definují a stanovují strukturu a správu organizace. Stanovy a předpisy ve 111 člancích zahrnují její vnitřní řád a všeobecná ustanovení (členské země, valné shromáždění, složení a pravomoci řídicího výboru, finance, specializované komise, arbitrážní porota, vztahy mezi členy, užívání sbírek aj.). -- (Brož.)

FIAF

The categories game = Le jeu des catégories : a game for the cinema's centenary : un jeu pour le centenaire du cinéma / edited by FIAF's Commission for programming and access to the collection ; with the generous support of Fundação Calouste Gulbenkian. -- Lisboa : FIAF, 1995. -- 273 s. -- Poznámky - Text v jazyce anglickém a francouzském - Vydáno u příležitosti 100. výročí filmu - Výsledky průzkumu jedné z komisí FIAFu (Commission for programming and access to the collection, zahrnuje seznamy nejdůležitějších filmů v šesti kategoriích, jako je filmová historie, film a další umění, národní produkce a práce v archivech. Obsahuje asi 2250 titulů s několika indexy. Dotazník vyplnilo 36 filmových archivů. -- ISBN brož. (972-619-059-2)

FOTOGRAFIE

Fotografie, socha, objekt / Tomáš Dvořák a kol. -- Vyd. 1. -- V Praze : Akademie múzických umění, 2017. -- 224 s. : il., barev. il. -- (Rozhraní). -- Vydala Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU - Předmluva - Autoři - Resumé v anglickém jazyce - Bibliografie v textu - Jmenný rejstřík - Sborník zahrnuje texty historiků, kritiků umění, filozofů, sociologů a umělců, které se zaměřují na rozhraní mezi fotografií a sochou. Věnují se jejich historickým i současným vztahům od problematiky fotografické reprodukce sochařských děl po vzájemné prolínání obou druhů

v umění a kultuře. -- ISBN 978-80-7331-466-8 (brož.) : Kč 199,00

GIDAL, Peter

Peter Gidal : flare out aesthetic 1966-2016 / edited by Mark Webber and Peter Gidal ; [texts and images by Peter Gidal]. -- 1st publ. -- London : The Visible Press, 2016. -- 268 s., [16] s. obr. příl. : il., barev. il., faksim. -- Předmluva - Úvod - Filmografie - Poznámky - Bibliografie na s. 255-268 - Soubor esejí britského avantgardního filmaře a filmového teoretika Petera Gidala zahrnuje jeho práci „Teorie & definice strukturálního/materiálního filmu“ a další texty o metaforách, narativě a způsobech zobrazení sexu ve filmu. Věnuje se rovněž dílům Samuela Becketta, Thérèse Oulton, Gerhardu Richterovi a Andyemu Warholovi. Jeden z předních experimentálních filmařů ve Velké Británii od 60. let 20. století Peter Gidal byl ústřední postavou „London Film-Makers' Co-operative“ a učil filmovou teorii na Royal College of Art. -- ISBN 978-0-9928377-1-6 (váz.)

GODDARD, Michael

Guerrilla networks : an anarchaeology of 1970s radical media ecologies / Michael Goddard. -- Amsterdam : Amsterdam University Press, c2018. -- 358 s. : il. -- Úvod - Bibliografie na s. 339-350 - Rejstřík - Monografie založená na autorově výzkumu radikálních mediálních ekologií 60.-70. let 20. století v oblasti filmu, videa, rozhlasu, televize a hudby. Autor zdůrazňuje blízkost a neoddelitelnost radikálních médií a politických praktik. Radikální mládežnická hnutí 60.-70. let dala vzniknout jak militantním politickým praktikám, tak podvatnému využívání filmu, televize, rozhlasu a jiných médií. Goddard se zabývá oběma těmito rovinami a prokazuje do jaké míry jejich neoddelitelná blízkost narušuje dosavadní koncepty a definice mediální ekologie. -- ISBN 978-90-8964-8891 (váz.)

HAHN, Don

Before ever after : the lost lectures of Walt Disney's animation studio / by Don Hahn and Tracey Miller-Zarneke. -- 1st ed. -- Los Angeles ; New York : Disney Editions, c2015. -- 448 s. : il., barev. il., portréty, faksim. -- Úvod - Poznámky - Rejstřík - Soubor dosud nepublikovaných textů (přednášek, studijních materiálů, poznámek) ze vzdělávacích kurzů, které inicioval pro své zaměstnance Walt Disney, když zamýšlel natočit svůj první celovečerní animovaný film Sněhurka a sedm trpaslíků. Zaměstnal profesora Dona Grahama z Chouinard Art Institute, aby mu pomohl s tréninkem zaměstnanců. Publikace zahrnuje také reprodukce fotografií a kresby. -- ISBN 978-148471081-4 (váz.)

HAINGE, Greg

Noise matters : towards an ontology of noise / Greg Hainge. -- 1st publ. -- New York ; London ; New Delhi ; Sydney : Bloomsbury, 2013. -- 296 s. -- Úvod - Poznámky v textu - Bibliografie na s. 279-292 - Rejstřík - Jestliže jsou obvyklé definice „hluku“ nevyhnutelně subjektivní, je nutné tento pojem prozkoumat podrobněji. Právě o to se pokouší ve své studii Greg Hainge. Zkoumání široké palety mediálních textů, od Sartrova románu Nevolnost až po Lynchovu ikonickou Mazací hlavu, ukazuje, že hluk lze často najít i na překvapivých místech. Výsledkem autorova průzkumu je tato studie zvuku a kultury. -- ISBN 978-1-4411-6046-1 (váz.)

HAVEL, Václav Maria

Mé vzpomínky / Václav M. Havel ; editor Jan M. Heller ; redakce a obrazový doprovod Pavel Hájek ; poznámkový aparát Jana Čechurová. -- Vyd. 2., v této podobě 1. -- Praha : Knihovna Václava Havla, 2018. -- 914 s. : il., barev. il., portréty. -- (Edice Knihovny Václava Havla ; sv. 10). -- První úplné vydání - Ediční komentář - Komentář k obrazovému doprovodu - Jmenný rejstřík - První úplné vydání vzpomínek otce dramatika a bývalého prezidenta Václava Havla a zakladatele pražské čtvrti Barrandov. Více než devítisetstránková publikace obsahuje více než 300 dobových snímků a archivních dokumentů, z nichž většina dosud nebyla publikována. Knihu lze podle nakladatele číst nejen jako poutavé vyprávění významného podnikatele, který mimo jiné dobudoval Palác Lucerna a založil novou pražskou čtvrt Barrandov, ale i jako monumentální fresku počátku moderních českých dějin. -- ISBN 978-80-87490-97-6 (váz.)

CHRISTIAN

Christian Metz and the codes of cinema : film semiology and beyond / edited by Margrit Tröhler and Guido Kirsten. -- Amsterdam : Amsterdam University Press, c2018. -- 484 s. : faksim. -- (Film theory in media history). -- Poznámky - Poznámka editorů - Jmenný rejstřík - Rejstřík filmových titulů - Kolektivní monografie přináší podrobný přehled díla francouzského filmového teoretika a klíčové postavy filmové sémiotiky Christiana Metz, jeho analýzu a vliv na současnost. Jednotlivé studie různých autorů jsou doplněny poznámkovým aparátem a stručným představením autora příspěvku a jeho překladatele. Svazek zahrnuje i rozhovory se samotným Christianem Metzem. -- ISBN 978 90 8964 8921 (brož.)

JANÍKOVÁ, Jana

Ateliér Hermíny Týrlové / Jana Janíková, Lukáš Gregor ; [fotografie Eva Plutová ; reprodukováné fotografie archiv rodiny Pavla Komárka, Státní okresní archiv Zlín].

-- 1. vyd. -- Zlín : Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2016. -- 70, 162 s. : il., barev. il., portréty. -- Předmluva - Závěr - Filmografie Hermíny Týrlové - Resumé v českém a anglickém jazyce - Text částečně tištěn zvrátmo - Monografie zaměřená na osobnost a tvorbu české scenáristky, režisérky, animátorky a spoluzakladatelky českého animovaného filmu Hermíny Týrlové, která v baťovských filmových ateliérech po několika desetiletí vyráběla animované filmy pro děti. Kniha se skládá ze dvou částí. První, jejíž autorkou je rozhlasová, televizní a filmová dramaturgyně, scenáristka a režisérka Jana Janíková, formou rozhovorů s dosud žijícími pamětníky zkoumá Týrlovou jako ženu, osobnost, autorku. Druhá část, kterou napsal filmový teoretik a historik Lukáš Gregor, se věnuje rozboru filmové tvorby s úmyslem pojmenovat poetiku Týrlové. -- ISBN 978-80-7454-593-1 (brož.)

JODOROWSKY, Alejandro

Nekonečný tyátr : tragédie, komedie a mimodramata / Alejandro Jodorowsky ; [ze španělského originálu ... přeložili Martin Švehlík a Marwin Lee Beck. -- Vyd. 1. -- Praha : Malvern, 2017. -- 431 s. : il. -- „Nekonečný tyátr“ poprvé seznamuje české čtenáře s divadelní tvorbou filmového i divadelního režiséra, literárního a dramatického autora Alejandra Jodorowsky. Kniha zahrnuje jeho rané texty z doby spolupráce s mimem Marcelem Marceau; texty ze 60. let, která strávil v Mexiku jako divadelní režisér soudobé dramatické avantgardy (F. Arrabal, E. Ionesco, J. Genet, L. Carringtonová aj.) i vlastní divadelní texty (Zaratušra). Několik statí je zde věnováno tzv. Panickému hnutí, které založil společně s Ferdinandem Arrabalem a Rolandem Toporem. Od 70. let se Jodorowsky věnuje převážně filmu a psaní komiksů. K divadlu se ale pravidelně vrací prostřednictvím regulérních dramatických textů (Nekonečný sen, Královská krev, Škola břichomluvectví, Tři stařeny a Hypermarket). Tento výbor, který sestavil sám autor, přináší také Panický kabaret, který napsal v 90. letech a který nejenže režíroval, ale sám si v něm zahrál a do většiny rolí obsadil své tři syny, jejich manželky a děti, a tak sám vůči sobě i vůči nim uskutečnil psychomagic-ký akt rodinné divadelní terapie. V závěru svazku najdeme surrealistické operetní libreto, na kterém spolupracoval s legendární surrealistickou malířkou a spisovatelkou Leonorou Carringtonovou (O pavoučí princezně). - Název originálu: Teatro sin fin / Jodorowsky, Alejandro, 1929-. -- : Siruela, 2007. -- ISBN 978-80-7530-109-3 (brož.)

JOHNSON, Mindy

Ink & paint : the women of Walt Disney's animation / by Mindy Johnson ; [foreword by June Foray]. -- New York ; Los Angeles : Disney Editions, c2017. -- 384 s. : il., barev. il., portréty. -- Předmluva - Kniha plná příbě-

hů žen, které pomáhaly budovat světoznámé studio kreslené animace Walta Disneye. Autorka - spisovatelka, pedagožka a knižní kritička - Mindy Johnson podrobně popisuje jejich náročnou práci v klasické éře Studia a seznamuje, jak v něm probíhala část výroby. -- ISBN 978-148472781-2 (váz.)

KAMINA, Pascal

Film copyright in the European Union / Pascal Kamina. -- 2nd ed. -- Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2016. -- xxi, 535 s. -- (Cambridge intellectual property and information law). -- Předmluva k 1. vydání - Předmluva ke 2. vydání - Poznámky - Seznam zkratk - Rejstřík - Francouzský právník Pascal Kamina věnoval svou práci problematice autorského práva v oblasti filmu. Konstatuje, že otázky duševního vlastnictví ve filmovém průmyslu jsou velmi složité a v dnešním světě se rychle vyvíjejí. Odhaluje komplikovanost „ochrany filmů“ v patnácti členských státech Evropské unie s důrazem na Velkou Británii a Francii. Zkoumá klíčové aspekty filmového copyrightu, ochranu filmu v rámci EU v kontextu harmonizace evropského práva. Detailně popisuje hlavní rysy legislativy v jednotlivých členských státech a pojmenovává obtíže spojené s budoucí harmonizací autorských práv a práv s nimi spojených. Tato kniha zaujme praktiky, akademiky i studenty. Vývoj v oblasti smluv a morálních práv bude obzvláště zajímat právníky mimo kontinentální Evropu. -- ISBN 978-1-107-12074-7 (váz.)

KIM, Jihoon

Between film, video, and the digital : hybrid moving images in the post-media-age / Jihoon Kim. -- 1st publ. -- New York ; London ; Oxford ; New Delhi ; Sydney : Bloomsbury, 2016. -- xvii, 381 s. : il. -- (International texts in critical media aesthetics ; vol. 10). -- Poznámka editora - Poznámky - Rejstřík - Základ této práce tvoří koncepce tzv. hybridních pohyblivých obrazů, tzn. obrazů, které vznikají ze střetů a „vyjednávání“ mezi různými médii. Autor pojmu využívá ke zkoumání různých poloh současného umění (od experimentálního filmu přes galerijní instalace až po digitální umění) a také k rozkrytí dlouhodobých teoretických otázek, jako je pohyb a nehybnost, materialita, archiv či povaha samotného pojmu médium. Publikace tak umožňuje pochopit, do jaké míry digitální technologie závisejí na předchozích vizuálních médiích a do jaké míry se od nich odchyľují. -- ISBN 978-1-5013-3955-4 (brož.)

LEWIS, Ingrid

Women in european holocaust films / Ingrid Lewis. -- [Basingstoke] : Palgrave Macmillan, 2017. -- 278 s. : il., barev. il. -- Úvod - Rejstřík - Autorka se zamýšlí nad tím, jak byly osobní zkušenosti persekovaných žen zpracovány ve filmech s nacistickou tematikou. Zamě-

řuje se na hrané filmy natočené od roku 1945 do současnosti. Zkoumá filmovou prezentaci žen jako zločinců, obětí i obránců. Ingrid Lewis tvrdí, že evropská kinematografie s tématem holocaustu podstoupila během let řadu změn ve ztvárnění žen. Domnívá se, že tyto změny odrážejí společensko-kulturní vývoj v uplynulých desetiletích stejně tak, jako nové směry ve filmu a historickém výzkumu. Autorka se stručně věnuje i českým filmům, např. prvotině Alfréda Radoka Daleká cesta. -- ISBN 978-3-319-65060-9 (váz.)

MANOVICH, Lev

Jazyk nových médií / Lev Manovich ; [z anglického originálu ... přeložil Václav Janoščík]. — 1. čes. vyd. -- Praha : Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018. -- 378 s. -- (Studia nových médií). -- Předmluva - Rejstřík - Manovich se snaží nová média zasadit do širšího kontextu dějin technologií a kulturních forem, analyzuje základní principy, operace i formy. Některá zjednodušení ale také problematizuje, například mýtus interaktivity nebo polarizaci digitálních a analogových médií. Z dnešní perspektivy mohou některé teze působit jako překonané, přesto ale zůstávají nejen pokusem o teorii toho, co nová média opravdu jsou, ale také svědkem přelomu 20. a 21. století, který přestavuje zásadní předěl ve formách našich médií i kultury. - Překlad: The language of new media / Manovich, Lev, 1960-. -- ISBN 978-80-246-2961-2 (brož.) : Kč 332,00

MARKOPOULOS, Gregory J.

Film as film : the collected writings of Gregory J. Markopoulos / [Gregory J. Markopoulos] ; edited by Mark Webber. -- [London] : The Visible Press, 2017. -- 541 s. -- Úvod - Poznámka editora - Filmografie Markopoulou - Rejstřík - Výběr z prací amerického experimentálního a avantgardního filmového tvůrce řeckého původu, jedinečné postavy filmové historie, Gregory J. Markopoulou. Zahrnuje několik jeho dosud nevydaných nebo nedostupných statí, např.: o americké filmové avantgardě a jejich tvůrcích (př. Dreyerovi, Bressonovi, Mizoguchim), o vlastní filmové práci, o filmech amerického experimentálního filmaře Roberta Beavrese, aj. -- ISBN 978-0-9928377-3-0 (brož.)

MILLARD, Kathryn

Screenwriting in a digital era / Kathryn Millard. -- 1st publ. -- Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2014. -- 232 s. : il. -- (Palgrave studies in screenwriting). -- Úvod - Poznámky - Výběrová bibliografie na s. 212–223 - Rejstřík - Publikace „Scenáristika v digitální éře“ zkoumá praxi psaní pro filmový obraz od počátku Hollywoodu až po Dogme 95 - filmařské hnutí v Dánsku), nový realismus a dál. Autorka knihy Kathryn Millard upozorňuje na souvislost mezi scénáristikou a prastarymi vizuálními a orálními formami vyprávění příběhů.

Aby prozkoumala kreativní procesy ukrývající se v jádru scenáristiky, postupuje od egyptských stínoher až po současné „ensemble films“. -- ISBN 978-1-349-34465-9 (brož.)

ORTE

Orte filmischen Wissens : Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke / Gudrun Sommer, Vinzenz Hediger, Oliver Fahle (Hg.). -- Marburg : Schüren, c2011. -- 390 s. : il. -- (Zürcher Filmstudien). -- Úvod - Přehled autorů - V prostředí mobilních médií a digitálních sítí, které zpřístupňují pohyblivé obrazy na kterémkoli místě a v kterýkoli čas, se musí nově uvažovat o tom, co je film. Co bychom měli vědět o filmu, chceme-li „poučeně“ užívat tento pojem, jehož původ sahá k počátkům moderny. To se dosud, přinejmenším v německojazyčném kontextu, nestalo předmětem seriózní debaty. Předkládaná kniha přináší otázku, co v podmínkách digitálních sítí rozumíme pojmem film? Vychází přitom z předpokladu, že ten dnes nemůže být pochopen bez výzkumu prostředí, kde se filmový obraz vyskytuje a že vzdělávání je již nemyšlitelné bez znalosti geneze funkčních logik současné mediální kultury, v jejímž středobodu zájmu se nyní film nachází. -- ISBN 978-3-89472-526-6 (brož.)

PAJAŁ, Patrycjusz

Arcydziała chorwackiego filmu fabularnego / Patrycjusz Pajał. -- Warszawa : Uniwersytet Warszawski, 2018. -- 395 s. : il., barev. il. -- Resumé v anglickém jazyce - Data o filmové produkci, ocenění - Bibliografie na s. 359–372 - Jmenný rejstřík - Rejstřík filmů - Ojedinelá monografie věnující se chorvátskému filmu. Autor vybral 15 chorvátských filmů, které podle jeho subjektivního názoru nejlépe prezentují tuto národní kinematografii. Publikace je doplněna ilustracemi, komplexní filmografií, bibliografií a rejstříky. -- ISBN 978-83-65667-68-7 (brož.)

PALLANT, Chris

Storyboarding : a critical history / Chris Pallant and Steven Price. -- 1st publ. -- Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2015. -- ix, 214 s. : il. -- (Palgrave Studies in Screenwriting). -- Úvod - Poznámky - Filmografie - Bibliografie na s. 195–202 - Rejstřík - První historicko-kritická studie věnovaná storyboardingu od vynálezu filmu až po současnost. Autoři zkoumají roli storyboardingu v některých klíčových filmech, jako je např.: Jih proti severu (Gone with the Wind) nebo Psycho. Kniha je bohatě obrazově vybavena. -- ISBN 978-1-137-28721-2 (brož.)

POK, František

Proces tvorby české audiovizuální legislativy po roce 1989 : diplomová práce : perspektiva Multiple Streams

Framework / František Pok ; Univerzita Karlova v Praze. Fakulta sociálních věd. Institut sociologických studií. Katedra veřejné a sociální politiky. -- Praha : Univerzita Karlova v Praze, 2018. -- 114 s. : il., barev. il., tabulky, grafy. -- Úvod - Diskuze - Závěr - Seznam použitých zdrojů - Seznam použitých zkratk - Seznam grafů, tabulek, obrázků - Resumé - Diplomová práce se věnuje procesu tvorby zákona o audiovizí v kontextu transformace audiovizuální legislativy v České republice po roce 1989. Pok se snaží porozumět dynamice změny v procesu tvorby audiovizuální legislativy se zaměřením na zákon č. 496/2012 Sb. Identifikuje faktory, které měly největší vliv na změnu ve zkoumané politice. Práce využívá a aplikuje teoretický rámec Multiple Streams Framework, prostřednictvím kterého stanovuje základní předpoklady výzkumu. -- (pdf)

PRIVATE

Private eyes and the public gaze : the manipulation and valorisation of amateur images / edited by Sonja Kmec and Viviane Thill ; [translation: Claire Weyland]. -- Trier : Kliomedica, 2009. -- 135 s. : il., barev. il. -- Předmluva - Úvod - Kolektivní monografie o využití a zhodnocení amatérských obrazových materiálů (fotografií, filmů) vznikla jako výstup z mezinárodní konference pořádané „Luxemburger Centre national de l'audiovisuel und die Universität Luxemburg“ v roce 2008 pod stejným titulem jako tato publikace „The Manipulation and Valorisation of Amateur Images“. Třináct badatelů, umělců a odborníků v mediální oblasti přispělo svými teoriemi, výsledky výzkumů i konkrétními realizacemi. V současnosti se o soukromé fotografie a filmy stále více zajímají také kulturní antropologové, historici a mediální vědci. -- ISBN 978-3-89890-136-9 (brož.)

REDDALL, Eva Novrup

Writing a producing television drama in Denmark : from The Kingdom to The Killing / Eva Novrup Redvall. -- 1st publ. -- Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2013. -- xi, 252 s. : il. -- (Palgrave studies in screenwriting). -- Úvod - Poznámky - Bibliografie na s. 217–237 - Rejstřík - Dánská mediální společnost The Danish Broadcasting Corporation (DR) zaznamenala v posledních letech významné úspěchy, např. získala 5× ocenění Emmy Awards a chválu za seriál The Killing and Borgen. Dánská mediální teoretička Eva Novrup Redvall věnovala svou studii psaní a produkci televizních dramát v Dánsku a nabízí unikátní vhled do produkční kultury DR se zaměřením na roli scenáristy. Její práce je také významným příspěvkem ke studiu scenáristiky. -- ISBN 978-1-137-28840-0 (váz.) : Kč 1481,00

REYES, Xavier Aldana

Horror film and affect : towards a corporeal model of viewership / Xavier Aldana Reyes. -- 1st ed. -- New York ;

London : Routledge, Taylor & Francis Group, 2016. -- 206 s. : il. -- Poznámky - Rejstřík - Publikace přináší syntézu různých teoretických přístupů k hororu, které byly prezentovány na akademické půdě od roku 1990: pokoření, odpor, poznání, „pain studies“. Autor si klade za cíl přispět k výzkumu filmového zobrazení tělesného násilí, zejména způsobů, jakými zasahuje lidská těla na třech úrovních: reprezentativní, emocionální a somatické. Autor koncipuje zážitek ze sledování hororu jako bytostně tělesný, a proto se snaží najít alternativní model hororového diváctví, který by zohlednil zkušenost tělesného ohrožení jako primární hledisko. Za tímto účelem propojuje různé teoretické přístupy, které si v posledních dekadách získávaly akademickou pozornost: teorii abjekce, kognitivní vědu a fenomenologii, atd. Reyes využívá příkladů z hororové tvorby po roce 2000 (Hostel, Mučedníci, REC). -- ISBN 978-0-415-74982-4 (váz.)

RYŠKA, Pavel

Karikaturisti : Polyegran a obrazový humor 60. let / Pavel Ryška. -- Vyd. 1. -- Praha : Nakladatelství Paseka, 2018. -- 175 s. : il., barev. il. -- Ve spolupráci s Fakultou výtvarných umění VUT vydalo Nakladatelství Paseka - Chronologie - Medailonky - Resumé v anglickém jazyce - Jmenný rejstřík - Zkušený badatel v oblasti vizuální kultury Pavel Ryška přináší zasvěcenou a poutavě napsanou studii o dosud přehlížených rysech československého obrazového humoru 60. let 20. století, ale především strhující vhled do uměleckého i společenského vření tohoto nejpestřejšího období naší poválečné historie. Šlo o dobu, kdy českou vizuální kulturou vládly nejprogresivnější výtvarné tendence díky osobnostem typu Adolfa Borna, Oldřicha Jelínka, Jiřího Kalouska, Miroslava Liďáka, Jaroslava Maláka a dalších. Přes tento fakt systematická monografie mapující tvorbu autorů volně soustředěných kolem časopisu Mladý svět a vystavujících pod neformálním označením Polyegran dosud chyběla. Jedna z kapitol knihy je věnována podílu výtvarníků na tehdejší filmové tvorbě. -- ISBN 978-80-7432-905-0 (Nakladatelství Paseka) (váz.) : Kč 349,00. -- ISBN 978-80-214-5608-2 (Vysoké učení technické v Brně)

ŘEHOŘOVÁ, Irena

Kulturní paměť a film : jak se měnil obraz poválečného odsunu v české filmové tvorbě / Irena Řehořová. -- Vyd. 1. -- Praha : Sociologické nakladatelství, 2018. -- 200 s. -- (Studie ; sv. 132). -- Závěr - Resumé v anglickém jazyce - Bibliografie na s. 189–197 - Rejstřík - Kniha je příspěvkem k současné debatě o hraném filmu jako médiu kulturně zprostředkované paměti. Autorka nahlíží na filmy jako na díla, která nabízejí jednak obraz éry, v níž byla vytvořena, jednak obrazy uplynulých událostí, k nimž se vztahuje jejich děj. Z těchto dvou perspektiv

v knize zkoumá čtyři české (československé) hrané filmy (Ves v pohraničí, Nástup, Adelheid, Habermannův mlýn), které zobrazují události související s poválečným vysídlením německy mluvících obyvatel a následným osídlováním pohraničních oblastí. Srovnání filmů z různých období umožňuje zachytit vývoj vztahů české společnosti k otázce odsunu i proměnu významů, s nimiž byla a je tato problematická součást naší minulosti spojována. -- ISBN 978-80-7419-268-5 (brož.)

SCREEN

Screen production research : creative practice as a mode of enquiry / Craig Batty, Susan Kerrigan, editors. -- Basingstoke : Palgrave Macmillan, c2018. -- xxvi, 253 s. : il., barev. il. -- Další autoři: Leo Berkeley, Desmond Bell, Dallas J. Baker, Phillip McIntyre, Marsha Berry, Erik Knudsen, Cathy Greenhalgh, Aparna Sharma, Bettina Frankham, John Hughes, Smiljana Glisovic, Belinda Middleweek, John Tulloch - Předmluva - Poznámky - Úvod - Rejstřík - Kniha chce oslovit především studenty a pedagogy, a to napříč všemi úrovněmi vysokoškolského vzdělávání. Je v ní definováno, co je to výzkum mediální praxe - produkce/výroby audiovizuálního obsahu (= screen production research) a co tento výzkum obnáší. Sleduje kreativní praxi (výrobu audiovizuálního díla) jako problém, kterému je třeba se věnovat a posunout jej do centra zájmu badatelů. Publikace čerpá z práce odborníků ze zahraničí stejně jako z případových studií různých typů. -- ISBN 978-3-319-62836-3 (brož.)

SOLOMON, Stefan

William Faulkner in Hollywood : screenwriting for the studios / Stefan Solomon. -- Athens : The University of Georgia Press, c2017. -- xvi, 301 s. -- (The South on the Screen). -- Poznámky - Seznam zkratk - Literatura - Rejstřík - Během více než dvou desetiletí (1932–1954) pracoval americký spisovatel William Faulkner na přibližně padesáti scénářích pro různá studia, včetně MGM, 20th Century–Fox i Warner Bros. Podílel se na takových filmech jako byly např.: The Big Sleep a To Have and Have Not. Scénáře, které napsal Faulkner pro film a později pro televizi jsou rozsáhlým a dosud neprobádaným archivním zdrojem. Stefan Solomon ve své práci nejen analyzuje většinu těchto scénářů, ale porovnává je s romány a povídkami, které Faulkner psal současně. Autorovým cílem je srovnání dvou aspektů Faulknerovy kariéry - Faulkner jako scénárista a Faulkner jako představitel moderní světové prózy a nositel Nobelovy ceny za literaturu. -- ISBN 978-0-8203-5113-1 (váz.)

SONIC

Sonic thinking : a media philosophical approach / edited by Bernd Herzogenrath. -- New York ; London ; Ox-

ford ; New Delhi ; Sydney : Bloomsbury Publishing, 2017. -- 320 s. : il. -- Poznámky - Rejstřík - Kolektivní monografie Sonic Thinking rozšiřuje pole filozofie médií, dosud silně zaměřené na film, o oblast zvuku. Autoři příspěvků vyzývají čtenáře, aby své představy o disciplíně zvukových studií neomezovali pouze na myšlení o zvuku (např. o jeho kulturním významu), ale aby uvažovali také o způsobech, jakými lze myslet skrze zvuk samotný. Publikace má dva vzájemně propojené cíle: vytvořit alternativní filozofii hudby, která koncipuje hudbu jako formu myšlení, a spojit tento přístup s pojmy a praktikami uměleckého výzkumu. Umění, filozofie a věda jsou tak prezentovány jako různorodé, a přesto rovnocenné formy myšlení a bádání. — ISBN 978-1-5013-2720-9 (váz.)

SOUND,

Sound, music, affect : theorizing sonic experience / edited by Marie Thompson and Ian Biddle. -- 1st publ. -- London ; New Delhi ; New York ; Sydney : Bloomsbury, 2013. -- xii, 247 s. : il. -- Poznámky - Bibliografie na s. 223–236 - Rejstřík - Jednotlivé eseje této kolektivní monografie vycházejí ze vztahu mezi dvěma rozvíjejícími se disciplínami: afektovou teorií a zvukovými studii (sound studies). Kniha je rozdělena do čtyř částí. První sekce se soustředí na metodologickou a teoretickou rovinu vztahu mezi afektovými modely a zvukem. Druhá část zkoumá, jak nám afektová teorie může pomoci lépe pochopit konkrétní hudební materiály. Třetí pasáž je věnovaná politice a praxi zvukového narušení: od pojetí zvuku jako proroctví až po využití zneklidňujících vibrací k vyvolání neotřelé estetické a afektivní zkušenosti. Poslední sekce se zaměřuje na cesty, jimiž nám koncepce afektu dovoluje uchopit klid, relaxaci a intimitu v horizontu zvukové zkušenosti. -- ISBN 978-1-4411-1467-9 (brož.)

ŠVÁB, Ludvík

Ludvík Šváb - Ukliď až po mé smrti / editoři Evženie Brabcová, Jiří Horníček ; texty Evženie Brabcová ... [et al.]. -- Vyd. 1. -- Praha : Národní filmový archiv, 2017. -- 18, 400 s., 100 s. obr. příl. : il., 4 fot., portréty + CD Filmy Ludvíka Švába. -- Autoři původních studií: Evženie Brabcová, František Dryje, Stanislav Dvorský, Jiří Horníček - Úvod - DVD filmy Ludvíka Švába - Biografické poznámky na obálce - Ediční poznámka - Resumé v anglickém jazyce - Poznámky - Bibliografie na s. 385–389 - Rejstřík filmů - Kolektivní monografie představuje život, dílo, rozmanitost talentů a myšlení pražského psychiatra, jazzmana, surrealisty, amatérského filmaře a odborníka na něm filmy Ludvíka Švába. Pozornost je soustředěna zejména na jeho aktivity spojené s filmem. Výběr Švábových textů (př. scénáře, filmově-historické eseje, úvody k filmovým projekcím, písemné návrhy na využití filmu v psychologickém výzkumu), obrazová

část a DVD prezentují materiály z jeho rozsáhlé písemné, fotografické a filmové pozůstalosti. Součástí publikace jsou také čtyři původní studie. První dvě se věnují Švábově amatérské tvorbě (Evženie Brabcová, Jiří Horníček) a další dvě (inspirované osobním setkáním s Ludvíkem Švábem) se soustřeďují na vlastní osobnost Švába v prostředí Surrealistické skupiny a pražské jazzové scény (Stanislav Dvorský, František Dryje). - Supplement: Filmy Ludvíka Švába. -- ISBN 978-80-7004-186-4 (brož.)

TERITORIA

Teritoria umění : vědecká konference doktorandů českých a slovenských uměleckých škol / Petr Zvěřina (ed.). -- Vyd. 1. -- Praha : Akademie muzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2017. -- 139 s. : il., barev. il., noty. -- Předmluva - Medailonky - Resumé v anglickém jazyce - Jmenný rejstřík - Bibliografie v textu - Obsahuje též: Fan-friendly virtuální světy audiovize / David Havas - Společensky žádoucím se stává výzkum a prezentace umění uměním a aplikace umění uměním. Proto se již počtvrté 23. května 2017 sešli v prostorách AMU doktorandi z českých, moravských i slovenských uměleckých škol, aby sdíleli svá umělecká data v konfrontaci a soukolí vědecké platformy a pokusili se o prolomení stereotypního chápání kreativity i statusu samotného umělce. Teritoria umění se snaží o propojování různých oborových teritorií a ustavování vazeb mezi badateli s různými předměty zájmu a s různými metodologickými standardy. V letošním sborníku se proto objevují v sedmi studiích různorodá témata: divadelní kritika, divadlo handicapovaných, zápis tanečních děl 19. století, fan studies, aktuální otázky fotografie a práva či architektura v extrémních podmínkách. -- ISBN 978-80-7331-457-6 (brož.) : Kč 169,00

TIEBER, Claus

Stummfilmdramaturgie : Erzählweisen des amerikanischen feature Films 1917-1927 / Claus Tieber ; [Vorwort Hans J. Wulff]. -- Wien : LIT, 2011. -- 234 s. : il. -- (Filmwissenschaft ; Bd. 10). -- Předmluva autora - Poznámky - Bibliografie na s. 221-228 - Rejstřík - Autor zkoumá první dekádu produkce celovečerních hraných filmů v Hollywoodu. Jeho výsledný obraz je v mnoha ohledech v rozporu s většinovou představou o klasické éře hollywoodského studia. Kniha dokazuje, že příběhy filmů natočených v tehdejší době jsou výsledkem vyjednávání zastánců klasických a melodramatických modelů vyprávění a že tvůrčí řešení, která byla tehdy autory volena, byla mnohem různorodější než se domníváme. Alternativní styly přístupu k vyprávění uplatňované tvůrci hollywoodských filmů uplatňuje i sám Tieber této své studii, protože výsledky jeho výzkumu jsou nové a odlišné od toho, co doposud zjistili jiní filmoví historici. -- ISBN 978-3-643-50186-8 (brož.)

TRNKA, Jan

Český Filmový archiv 1943-1993 : institucionální vývoj a problémy praxe / Jan Trnka ; [odborná redakce: Lucie Česálková, Ivan Klimeš ; odpovědná redaktorka: Julie Wittlichová ; korektury: Soňa Weigertová]. -- Vyd. 1. -- Praha : Národní filmový archiv, 2018. -- 207 s. : il., portréty. -- Úvod - Závěr - Prameny a literatura - Seznam zkratk - Resumé v anglickém jazyce - Rejstřík - Tato monografie se věnuje problematice českého filmového archivnictví, jeho institucionálnímu vývoji a „problémům“ praxe. Pozornost je soustředěna na dějiny původně československého Filmového archivu, a to od jeho vzniku v roce 1943, až po jeho transformaci na dnešní Národní filmový archiv, ke které došlo v roce 1993. Text se zaměřuje na proměňující se kulturní politiku na území Československa, změny organizačního uspořádání Filmového archivu či na kontinuitu a odlišnosti jeho koncepcí. Skrze tyto aspekty postupně objasňuje kulturně specifický proces vzniku a vývoje instituce, stejně jako v jejím rámci existujících profesí a praxe, již bylo naplňováno poslání shromažďovat, zpracovávat, uchovávat a využívat archivní materiály. Tato kniha o dějinách Filmového archivu pomáhá pochopit historii a význam tohoto druhu institucí a práce jejich zaměstnanců pro kinematografii, v širším měřítku pak pro kulturu a společnost. - Překlad: The Czech film archive 1943-1993 : institutional development and problems of practice / Trnka, Jan, 1984- ; Johnson, Kevin, 1973-. -- Prague : National Film Archive, 2018. -- 215 s. : il., portréty, grafy, schém. -- ISBN 978-80-7004-190-1 (váz.)

VALUŠIAK, Josef

Základy stříhové skladby / Josef Valušiak. -- 5. vyd. -- Praha : Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2017. -- 142 s. -- Předmluva - Úvod - Závěr - Použitá literatura - Nové vydání skript, v nichž autor přehledně dokládá, že úkolem stříhové skladby není jen slučování scén a sekvencí v ucelené filmové dílo, ale i „sdělení nesděleného“. Přes stručný historický exkurz se dostává k popisu podílu scenáristů na stříhové skladbě, zabývá se popisem druhů záběrů a jejich skladby, pravidlem osy, pravidlem hlavního směru (vnitrozáběrovou montáží), druhy stříhů, rytmem a tempem, návazností záběrů, filmovým časem a prostorem, stříhem dokumentárních filmů a prací se zvukem. Skrz fundovaný pohled do praktické i teoretické dílny zkušeného stříhače a pedagoga FAMU dostáváme do rukou základní kuchařku pro filmaře všech profesí. -- ISBN 978-80-7331-455-2 (brož.) : Kč 155,00

VIEWS

Views from the inside : Czech underground literature and culture. (1948-1989) / edited by Martin Machovec ;

texts by Ivan M. Jirous ... [at al.]. -- Prague : Karolinum Press, 2018. -- 111 s. -- (Modern Czech Classics). -- Další autoři textů: Paul Wilson, Egon Bondy, Jáchym Topol - Diskografie - O autorech - Doslov editora - Bibliografie anglicky vydaných textů na s. 98-102 - Jmenný rejstřík - Svazek přináší v pěti literárních dokumentech svědectví předních představitelů kultury českého undergroundu. Stavem hudebního undergroundu 70. let, jeho ideovými východisky a společenskou rolí se zabývá Ivan Martin Jirous ve své studii Zpráva o třetím českém hudebním obrození, kterou zde doplňuje vzpomínková stať Paula Wilsona. Tři následující texty byly psány pro konferenci o české literatuře, která se konala na New York University v březnu 1990. K původním východiskům českého literárního podzemí na přelomu 40. a 50. let se vrací Egon Bondy. Oblast samizdatové literární produkce 80. let mapuje ve své zprávě o Revolver Revue Jáchym Topol a undergroundová literatura 70. i 80. let je i tématem druhé studie Ivana Martina Jirouse v tomto svazku. -- ISBN 978-80-246-3592-7

Připravila Božena Vašíčková.

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

Prostřednictvím monotematických bloků se *Iluminace* snaží podpořit koncentrovanější diskusi uvnitř oboru, vytvořit operativní prostředek dialogu s jinými obory a usnadnit zapojení zahraničních přispěvatelů. Témata jsou vybírána tak, aby korespondovala s aktuálním vývojem filmové historie a teorie ve světě a aby současně umožňovala otevírat specifické domácí otázky (revidovat problémy dějin českého filmu, zabývat se dosud nevyužitými prameny). Zájemcům může redakce poskytnout výběrové bibliografie k jednotlivým tématům. **Každé z uvedených čísel bude mít rezervován dostatek prostoru i pro texty s tématem nijak nesouvisející.**

S nabídkami příspěvků (studií, recenzí, glos, rozhovorů) se obraťte na adresu: lucie.cesalkova@nfa.cz.

V nabídce stručně popište koncepci textu; u původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran. Podrobné pokyny pro bibliografické citace lze nalézt na webových stránkách časopisu: www.iluminace.cz, v položce Redakce/kontakty.

Kinematografie v okupované Evropě

Hostující editoři: Pavel Skopal – Roel Vande Winkel

Diskuze o nacistické kinematografii byla dlouhou dobu formována ideologickou analýzou propagandistických filmů. Tato situace se začala měnit od 80. let 20. století, kdy byla větší pozornost věnována zábavní kinematografii, ale také institucionálním strukturám, mezinárodním vztahům, žánrům, hvězdám či publiku (srov. např. Kreimeier 1992, Witte 1995, Hake 2001, Stahr 2001, O'Brien 2004, Ascheid 2003, Carter 2004, Lowry 2010). Tento impuls se ještě zdaleka nevyčerpal a v posledních letech přináší nové typy otázek a slibuje nové perspektivy. Ty se týkají například výzkumu popularity filmů (především metodologicky inovativní výzkum Josepha Garncarze *Begeisterte Zuschauer: Über die Filmpräferenzen der Deutschen im Dritten Reich*), analýzy vlivu nacistické okupace na domácí tradice a institucionální struktury a dopadů na vývoj po skončení 2. sv. války (Winkel – Welsch 2007), či výzkumu distribuční nabídky a distribučního systému v okupovaných zemích (Winkel – Jönsson – Sørensen – Sørensen 2012). Případové studie zaměřené na vzájemné vlivy, konkrétně např. na oběh hvězd, režisérů, kameramanů či scenáristů v novém mocenském uspořádání okupované Evropy, jsou ovšem stále vzácností (srov. např. Johnson 2012). Pozornost byla věnována spíše jiným trajektoriím, například vlivu hollywoodské kinematografie na německou kinematografii (Führer 2006) či německých emigrantů v exilu (Horak – Bishop 1996). Jsme přesvědčeni, že mezera není způsobena tím, že by se nejednalo o nosnou perspektivu slibující důležité poznatky, naopak — takový výzkum může otevřít nový pohled na dějiny národní kinematografické tradice, na její adaptabilitu, setrvačnost, či přenositelnost do jiného, byť mocensky, institucionálně a často kulturně zcela odlišného prostředí. Současně může prozkoumávat proces budování a rozpadu Německem kontrolovaného kulturního a hospodářského prostoru a roli například Mezinárodní filmové komory či distribuční společnosti Transit-Film při realizaci „hegemonického internacionalismu“ Evropy pod diktátem Německa (srov. zejména Martin 2016). Zjevná skutečnost, že se jednalo o vztahy založené na hospodářském, politickém i osobním nátlaku a donucování a odehrávaly se v totalitním systému, nezavdávají důvod, aby badatelský program zůstal zacyklený v kategoriích totalitarismu, kulturního imperialismu či germanizace z jedné perspektivy, a kategoriích kulturní obrany, rezistence či kolaborace z perspektivy druhé — zvláště pokud se tato hlediska ukazují jako dostatečně vytěžená. Vyzýváme tedy především ke studii, preferujícím hlediska komparace, kulturního transferu či tzv. *histoire croisée* (Werner – Zimmermann 2002 a 2006) — a to při plném vědomí limitů, které této perspektivě staví zásadní nerovnost mezi adresáty a příjemci kulturních vlivů. Jednak je samozřejmě možné zkoumat to, jak se v tomto novém mocenském uspořádání měnily vzájemné vztahy k jiným aktérům, například fašistické Itálii; co je ale ještě důležitější, skrze detailní studie konkrétních „výměn“ je možné prozkoumávat obecnější rysy toho, jak fungují organizační struktury filmového průmyslu vystavené nucené transformaci, jak se udržují profesní normy a standardy či kulturní preference a návyky nuceně konfrontované s jinou tradicí, jaké „smíšené“ formy jsou výsledkem jejich střetů či přenosů. Důležité je také to, že téma umožňuje sledovat poměr mezi dlouhodobými tendencemi lokální filmové kultury a filmo-

vých praktik na jedné straně, a dopadem nárazových politických a institucionálních změn na straně druhé.

Jestliže záměrně omezujeme rozsah tématu na okupované země, snažíme se udržet zřetelně vymezené pole, definované otevřeně násilným převzetím kontroly nad filmovým průmyslem a obecněji nad filmovou kulturou. Protektorátní kinematografie je k takové perspektivě lépe „vybavená“, než většina ostatních okupovaných zemí, díky relativně vysoké produkci, moderním ateliérům a tradičním vazbám na německý filmový průmysl. Nicméně i řada dalších zemí se nabízí k výzkumu filmového průmyslu (zejména francouzská společnost Continental), vlivů na distribuci a recepci, či razantních dopadů na filmovou infrastrukturu. Považujeme za důležité zaměřit pozornost na to, za jakých podmínek byly například přenášeny produkční standardy; jaké důvody a dopady měla cirkulace filmových profesionálů, jak ovlivňovala produkční a estetické normy a jaký měla vliv na poválečný vývoj; jaká politická, administrativní, ideologická a hospodářská kritéria ovlivňovala oběh filmů v Německu a v okupované Evropě, jak se proměňovaly lokální idiomy žánrové produkce; či jak se lišila recepce populárních filmů různých žánrů a různé filmové tradice. Takové výzkumy mohou ukázat funkci, vlastnosti a stabilitu kulturních hodnot a produkčních norem uplatňovaných v oblasti filmové produkce, distribuce a recepce, a to jak obecně, tak specificky ve vyhrocené situaci války a okupace.

Výběrová literatura:

Ascheid, Antje: *Hitler's Heroines. Stardom and Womanhood in Nazi Cinema*. Philadelphia: Temple University Press 2003.

Carter, Erica: *Dietrich's Ghosts. The Sublime and the Beautiful in Third Reich Film*. London: BFI 2004.

Dvořáková, Tereza – Klimeš, Ivan: *Prag-Film AG 1941–1945. In Spannungsfeld zwischen Protektorats- und Reichskinetografie*. München: ETK 2008.

Engel, Kathrin: *Deutsche Kulturpolitik im besetzten Paris 1940–1944: Film und Theater*. München: R. Oldenbourg Verlag 2003.

Führer, Karl Christian: Two-Fold Admiration: American Movies as Popular Entertainment and Artistic Model in Nazi Germany, 1933–39. In: Karl Christian Führer – Corey Ross (eds.), *Mass Media, Culture and Society in Twentieth-Century Germany*. Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan 2006, s. 25–43.

Hake, Sabine: *Popular Cinema of the Third Reich*. Austin: University of Texas Press 2001.

Haupt, Heinz-Gerhard – Kocka, Jürgen (eds.): *Comparative and Transnational History. Central European Approaches and New Perspectives*. New York – Oxford: Berghahn Books 2009.

Horak, Jan Christopher – Bishop, Jennifer: German Exile Cinema, 1933–1950. *Film History* 8, 1996, č. 4, s. 373–389.

Johnson, Kevin: *Annexation Effects: Cultural Appropriation and the Politics of Place in Czech-German Films, 1930–1945*. Ph.D. Thesis. University of Washington 2012.

Kreimeier, Klaus: *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. München – Wien: Hanser.

Lesch, Paul (2002): *Heim ins Ufa-Reich? NS-Filmpolitik und die Rezeption deutscher Filme in Luxemburg 1933–1944*. Trier: WVT 1992.

Lowry, Stephen: Movie Reception and Popular Culture in the Third Reich. Contextualization of Cinematic Meanings in Everyday Life. In: Irmbert Schenk – Margrit Tröhler – Yvonne Zimmermann (eds.): *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption*. Marburg: Schüren 2010, s. 213–227.

Martin, Benjamin G.: *The Nazi-Fascist New Order for European Culture*. Cambridge – London: Harvard University Press 2016.

O'Brien, Mary-Elizabeth: *Nazi Cinema as Enchantment: The Politics of Entertainment in the Third Reich*. Rochester – Woodbridge: Camden House 2004.

Schiweck, Ingo: „[...] weil wir lieber im Kino sitzen als in Sack und Asche.“ *Der deutsche Spielfilm in den besetzten Niederlanden 1940–1945*. Münster – New York – München – Berlin: Waxmann 2002.

Skopal, Pavel: Zpívát a tančit s okupanty. Recepce německých filmů v Protektorátu Čechy a Morava. In: Lucie Česálková – Pavel Skopal (eds.), *Filmové Brno. Dějiny lokální filmové kultury*. Praha: NFA 2016, s. 221–246.

Stahr, Gerhard: *Volksgemeinschaft vor der Leinwand? Der nationalsozialistische Film und sein Publikum*. Berlin: Hans Theissen 2001.

Ther, Philipp: Beyond the Nation: The Relational Basis of a Comparative History of Germany and Europe. *Central European History* 36, 2003, č. 1, s. 45–73.

Werner, Michael – Zimmermann, Bénédicte: Vergleich, Transfer, Verflechtung: Der Ansatz der Histoire Croisée und die Herausforderung des Transnationalen. In: *Geschichte und Gesellschaft* 28, 2002, s. 607–636.

Werner, Michael – Zimmermann, Bénédicte: Beyond Comparison: Histoire Croisée and the Challenge of Reflexivity. *History and Theory* 45, 2006, s. 30–50.

Winkel, Roel Vande – Welch, David (eds.), *Cinema and the Swastika. The International Expansion of Third Reich Cinema*. New York: Palgrave Macmillan 2007.

Winkel, Roel Vande – Jönsson, Mats – Sørensen, Lars-Martin – Sørensen, Bjørn: German Film Distribution in Scandinavia during World War II. *Journal of Scandinavian Cinema* 2, 2012, č. 3, s. 263–280.

Winkel, Roel Vande: Film Distribution in Occupied Belgium (1940–1944): German Film Politics and its Implementation by the “Corporate” Organisations and the Film Guild. *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 20, 2017, č. 1, 2017, s. 46–78

Witte, Karsten: *Lachende Erben, Toller Tag. Filmkomödie im Dritten Reich*. Berlin: Vorwerk 1995.

ILUMINACE

je recenzovaný časopis pro vědeckou reflexi kinematografie a příbuzných problémů. Byla založena v roce 1989 jako půlletník. Od svého pátého ročníku přešla na čtvrtletní periodicitu a při té příležitosti se rozšířil její rozsah i formát. Od roku 2004 je v každém čísle vyhrazen prostor pro monotematický blok textů. Od roku 2005 jsou některé monotematické bloky připravovány ve spolupráci s hostujícími editory. Iluminace přináší především původní teoretické a historické studie o filmu a dalších audiovizuálních médiích. Každé číslo obsahuje rovněž překlady zahraničních textů, jež přibližují současné badatelské trendy nebo splácejí překladatelské dluhy z minulosti. Velký prostor je v Iluminaci věnován kritickým edicím primárních písemným pramenů k dějinám kinematografie, stejně jako rozhovorům s významnými tvůrci a badateli. Zvláštní rubriky poskytují prostor k prezentaci probíhajících výzkumných projektů a nově zpracovaných archivních fondů. Jako každý akademický časopis i Iluminace obsahuje rubriku vyhrazenou recenzím domácí a zahraniční odborné literatury, zprávám z konferencí a dalším aktualitám z dění v oboru filmových a mediálních studií.

POKYNY PRO AUTORY:

Nabízení a formát rukopisů

Redakce přijímá rukopisy v elektronické podobě v editoru Word, a to e-mailem na adrese lucie.cesalkova@gmail.com. Doporučuje se nejprve zaslat stručný popis koncepce textu. U původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran, u rozhovorů 10–30 normostran, u ostatních 4–15; v odůvodněných případech a po domluvě s redakcí je možné tyto limity překročit. Všechny nabízené příspěvky musí být v definitivní verzi. Rukopisy studií je třeba doplnit filmografickým soupisem (odkazuje-li text na filmové tituly — dle zavedené praxe Iluminace), abstraktem v angličtině nebo češtině o rozsahu 0,5–1 normostrana, anglickým překladem názvu, biografickou notickou v délce 3–5 řádků, volitelně i kontaktní adresou. Obrázky se přijímají ve formátu JPG (s popisky a údaji o zdroji), grafy v programu Excel. Autor je povinen dodržovat citační normu časopisu (viz „Pokyny pro bibliografické citace“).

Pravidla a průběh recenzního řízení

Recenzní řízení typu „peer-review“ se vztahuje na odborné studie, určené pro rubriku „Články“, a probíhá pod dozorem redakční rady (resp. „redakčního okruhu“), jejíž aktuální složení je uvedeno v každém čísle časopisu. Šéfredaktor má právo vyžádat si od autora ještě před započítáním recenzního řízení jazykové i věcné úpravy nabízených textů nebo je do recenzního řízení vůbec nepostoupit, pokud nesplňují základní kritéria původní vědecké práce. Toto rozhodnutí musí autorovi náležitě zdůvodnit. Každou předběžně přijatou studii redakce předloží k posouzení dvěma recenzentům. Recenzenti budou vybíráni podle kritéria odborné kvalifikace v otázkách, jimiž se hodnocený text zabývá, a po vyloučení osob, které jsou v blízkém pracovním nebo osobním vztahu s autorem. Autoři a posuzovatelé zůstávají pro sebe navzájem anonymní. Posuzovatelé vyplní formulář, v němž uvedou, zda text navrhují přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučují zamítnutí nebo přepracování, uvedou do posudku hlavní důvody, respektive podněty k úpravám. V případě požadavku na přepracování nebo při protichůdných hodnoceních

může redakce zadat třetí posudek. Na základě posudků šéfredaktor přijme konečné rozhodnutí o přijetí či zamítnutí příspěvku a toto rozhodnutí sdělí v nejkratším možném termínu autorovi. Pokud autor s rozhodnutím šéfredaktora nesouhlasí, může své stanovisko vyjádřit v dopise, který redakce předá k posouzení a dalšímu rozhodnutí členům redakčního okruhu. Výsledky recenzního řízení budou archivovány způsobem, který umožní zpětné ověření, zda se v něm postupovalo podle výše uvedených pravidel a zda hlavním kritériem posuzování byla vědecká úroveň textu.

Další ustanovení

U nabízených rukopisů se předpokládá, že autor daný text dosud nikde jinde nepublikoval a že jej v průběhu recenzního řízení ani nebude nabízet jiným časopisům. Pokud byla publikována jakákoli část nabízeného textu, autor je povinen tuto skutečnost sdělit redakci a uvést v rukopise. Nevyžádané příspěvky se nevracejí. Pokud si autor nepřeje, aby jeho text byl zveřejněn na internetových stránkách časopisu (www.iluminace.cz), je třeba sdělit nesouhlas písemně redakci.

Pokyny k formální úpravě článků jsou ke stažení na téže internetové adrese, pod sekci „Autoři článků“.



NFA

Sbírka orální historie v Národním filmovém archivu

NFA pečuje o nejrůznější typy dokumentů se vztahem k historii českého filmovnictví včetně zvukových a zvukově-obrazových nahrávek.

Vlastníte-li takové typy materiálů (rozhovory, záznamy událostí či jiné druhy audiozáznamů, eventuálně audiovizuálních záznamů rozhovorů, vztahující se k tématu české kinematografie, a to z jakéhokoliv období), a máte zájem o jejich bezpečné uchování, nabízíme vám bezplatné uložení v depozitářích NFA.

NFA splňuje všechny podmínky, které zaručují nejvyšší možnou kvalitu archivace.

Jakékoliv obohacení naší sbírky z vašich zdrojů je cenným příspěvkem k rozšíření povědomí o minulosti českého filmu a současně i naší kulturní historie.

Kontakt: kurátorka sbírky Marie Barešová
Marie.Baresova@nfa.cz







Kapitoly z dějin (filmu)

Pondělní exkurzy do dějin české kinematografie.
Slovem a projekcí představují stěžejní i zdánlivě okrajová témata českého filmu s důrazem na historické, kulturní či politické souvislosti.

15. 10. 2018

Noemi Valentíny → Zlínská škola animace

29. 10. 2018

Martin Čihák → Česká meziválečná filmová avantgarda

12. 11. 2018

Jan Trnka → Filmy Jana Kříženeckého

26. 11. 2018

Libuše Heczková → E. F. Burian: Mezi uměními a mezi médii

10. 12. 2018

Šárka Gmíterková → České filmové stars

7. 1. 2019

Martin Mišúr → Česká poválečná filmová detektivka

21. 1. 2019

Jonáš Kucharský → Zvuk a hudba v českém němém filmu

Kapitoly z dějin (filmu) v kině Ponrepo od října do května
vždy od 18:00. Více informací na nfa.cz/kapitoly

kinó Ponrepo
Bartolomějská 11, Praha 1





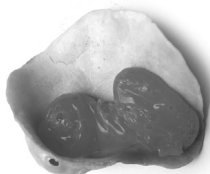
1

7

**mohutná retrospektiva filmů
hnutí cinema verité**

současný libanonský dokument

**totální realita 360ti stupňových
dokumentárních filmů a VR instalací**



2

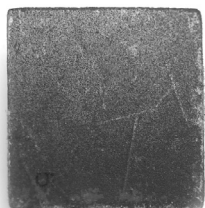


8

Ji.hlava

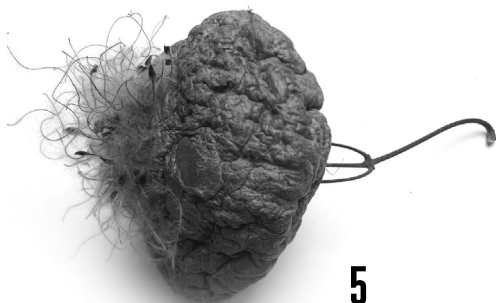


3

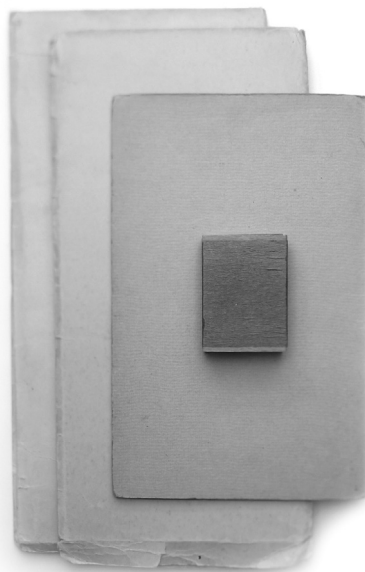


4

**Mezinárodní festival
dokumentárních filmů
25. — 30. října 2018**



5



6

**Součástí festivalu je šestidenní
mezinárodní konference
INSPIRAČNÍ FÓRUM
– sledujte novinky na
www.inspiracniforum.cz**

www.ji-hlava.cz

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

2 / 2018

www.iluminace.cz

Redakce / Editorial Staff:

Jiří Anger, Jan Hanzlík, Matěj Forejt, Ivan Klimeš

Šéfredaktorka / Editor-in-Chief:

Lucie Česálková

Redakční rada / Editorial Board:

Petr Bednařík, Jindřiška Bláhová, Jana Dudková,
Nataša Ďurovičová, Tereza Cz Dvořáková, Radomír D.
Kokeš, Jakub Korda, Tomáš Lachman, Alice Lovejoy,
Jakub Macek, Petr Mareš, Richard Nowell,
Francesco Pitassio, Pavel Skopal, Ondřej Sládek,
Andrea Slováková, Kateřina Svatoňová,
Petr Szczepanik, Jaroslav Švelch

Vydává / Published by:

Národní filmový archiv, www.nfa.cz

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv, Oddělení podpory výzkumu
Malešická 12, 130 00 Praha 3

Iluminace je recenzovaný vědecký časopis. Redakce
přijímá rukopisy na e-mailové adrese lucie.cesalkova@nfa.cz / Iluminace is a peer-reviewed research journal.
Submissions should be sent to lucie.cesalkova@nfa.cz

Korektury / Proofreading:

Soňa Weigertová, Lucie Česálková

Grafická úprava a sazba / Graphic design:

studio@vemola.cz

Manipulace s obálkou / Cover manipulation:

Petr Babák, Jan Matoušek (Laboratoř)
www.laboratory.cz

Tisk / Print: Profi-tisk, s. r. o.

Iluminace vychází 4× ročně. /

Iluminace is published quarterly.

Rukopis byl odevzdán do výroby v listopadu 2018. /

The manuscript was submitted in November 2018.

Cena a předplatné:

Cena jednoho čísla je 120,- Kč.

Cena pro studenty je 84,- Kč.

Roční předplatné pro Českou republiku
vč. poštovného:

Pro instituce a podnikatelské subjekty: 640,- Kč.

Pro fyzické osoby – nepodnikatele: 540,- Kč.

Pro velkorysé: 5000,- Kč (jako bonus může předplatitel
získat sadu katalogu *Český hraný film I–VI 1898–1993*
v hodnotě 4.660,- Kč).

Předplatné zajišťuje Národní filmový archiv,
produkční oddělení – odbyt publikací, Bartolomějská 11,
110 01 Praha 1; e-mail: obchod@nfa.cz

Prices and Subscription rates:

Each copy: € 11 (Europe) or US\$ 15.

Annual subscription for Europe:

Institutional: € 89

Private: € 59

Annual subscription for other countries:

Institutional: US\$ 109

Private: US\$ 72

Prices include postage. Sales and orders are managed
by Národní filmový archiv, produkční oddělení –
odbyt publikací, Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1;
e-mail: obchod@nfa.cz

Iluminace je k dispozici také v elektronické podobě
v licencovaných databázích Scopus, ProQuest a Ebsco. /
Iluminace is available electronically through Scopus,
ProQuest and Ebsco.

MK ČR E 55255; MIČ 47285, ISSN 0862-397X

© Národní filmový archiv