

Kramerius 5

Digitální knihovna

Podmínky využití

Knihovna poskytuje přístup k digitalizovaným dokumentům pouze pro nekomerční, vědecké, studijní účely a pouze pro osobní potřeby uživatelů. Část dokumentů digitální knihovny podléhá autorským právům. Využitím digitální knihovny a vygenerováním kopie části digitalizovaného dokumentu se uživatel zavazuje dodržovat tyto podmínky využití, které musí být součástí každé zhotovené kopie. Jakékoli další kopírování materiálu z digitální knihovny není možné bez případného písemného svolení knihovny.

Hlavní název: **Iluminace**

Autor: **Michal Bregant**

Název článku: **Erotikon 1929**

Identifikátor ISSN: **0862-397X**

Stránky: **79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90**

Edice a materiály

Obnovený Erotikon

Hledání stylu v němém filmu

Vstupuje-li Machatého *Erotikon* v rekonstruované verzi znovu do života, nabízí se několik zásadních otázek¹ – především stojíme před úkolem konfrontovat mimořádně dobré renomé tohoto filmu s jeho (staro)novou podobou. Přestože nemáme analytický popis rekonstrukce filmu, budeme předpokládat, že jeho dnešní tvar je bližší Machatého intenci a také původní podobě *Erotikonu* z roku 1929.²

V našem filmověhistorickém povědomí figuruje *Erotikon* jako dílo, které svou kvalitou dalece přesáhlo dobový průměr a setkalo se s příznivým ohlasem i v zahraničí. *Erotikon* občas bývá jakoby polohlasně zmíněn i v souvislosti s avantgardními tendencemi v oblasti filmu.

Jak dnes – se znalostí dřívější, neúplné, i dnešní, rekonstruované, kopie filmu – rozumět té dobré reputaci *Erotikonu*? Nebudeme tu zajisté uplatňovat náročná kritéria jako je například (autorská) výpověď, která jsou ve větší míře spojena teprve s moderní filmovou řečí. Musíme se však ptát po naplnění (event. překonání) základních řemeslných nároků, jak je utvářel dobový filmový způsob, dále budeme zkoumat scenáristický a dramaturgický model filmu, v posledku tedy zjišťovat jeho tematickou stavbu a následně ji konfrontovat s konkrétními (řemeslnými) řešeními.

Mezi Machatého pokusem o soudobé komorní drama a dnešní vrstevnatostí, psychologickou hloubkou filmového vyprávění leží celá epocha. Nejde tedy o pochybné retrospektivní recenzování, nýbrž o historické „čtení“ a kritický popis charakteru *Erotikonu*.

Film začíná dramaticky sevřenou „kapitolou“, v níž se jednoduchými režijními tahy odvypráví příběh osudné noci.³ Postavy vstupují do konkrétní situace (deštivá noc, opuštěné nádraží, poslední vlak odjel) přímo a vzápětí se mezi nimi utvářejí reálné dramatické vztahy. (Dramatické nikoli ve smyslu napětí, spíše ve smyslu dramatu jako obrazu jednání.)⁴ Celá sekvence je uspořádána s pozoruhodnou režijní bravurou. Nepočítáme-li jeden výrazný stříh „přes osu“, je montážní skladba úvodní části přehledná a přitom náležitě dynamická z hlediska rytmu i napětí. Vhodnou volbou velikosti a délky záběrů režisér vytváří přesvědčivou situaci, jež nám dovoluje uvěřit jednajícím postavám, můžeme dokonce tušit vrstvy jejich psychologického rozměru.

-
- 1) Slavnostní premiéra obnoveného *Erotikonu* se konala 9. června 1994 v pražském Divadle Archa. Hudbu k filmu složil Jan Klusák, při premiéře ji provedl Komorní soubor Pražského symfonického orchestru FOK za řízení Štěpána Koníčka. Na obnově filmu se podílely Blažena Urgošíková a Ingrid Tětková z Národního filmového archivu.
 - 2) V programu tištěném k premiéře obnoveného *Erotikonu* se píše o rekonstrukci i o restauraci filmu. Tato terminologická otázka si žádá zvláštní pozornost; zde se podle zvykového úzu přidržíme pojmu rekonstrukce.
 - 3) Zajisté si nemůžeme být jisti, zda dnešní podoba filmu právě zde odpovídá originální podobě z roku 1929. Takováto pochybnost by ovšem mohla zrelativizovat každý další soud vyplývající ze studia filmu.
 - 4) Režisér se šťastně vyhnul dobovým zlovykům jako je např. postupné uvádění postav do děje bez ohledu na dramatické nároky konkrétní situace. Čtenář titulků se jistě podiví, že se železničářova dcera jmenuje zrovna Andrea a bude to považovat za nedopatření vyplývající z „internacionálního“ zaměření filmu.



Expozice Andreiny osudné noci se odehrává v prosté světnici hlídačova domku. Scéna je řešena divadelně, nicméně její „realismus“ působí díky citu pro věčný detail zabydleně, tedy přesvědčivě (nábytek, nádobí na policích). Divadelnost scény je ku prospěchu filmu překonána citlivou volbou velikostí a délky záběrů a dynamikou montážní skladby.



*Andreina komůrka: dívka podléhá vůni Erotikonu.
Odras v šikmém zrcadle předznamenává pozdější montážní dynamizaci
prostoru ve vypjatě erotické scéně.*

Znaková charakterizace dramatického prostředí je v úvodní sekvenci velice jednoduchá, jasně sociálně založená. Prostá domácnost železničáře a jeho dcery by patřila mezi stereotypní prostředí, jaká známe z řady sentimentálních příběhů oné doby. Tvůrci filmu však prostředí nepopisují, ale rozehrávají je v rámci jednání postav. Navíc se je snaží řešit nikoli jako víceméně divadelní scénu, nýbrž jako skutečný prostor děje. Dbají na jeho členitost a na vztah interiér – exteriér. K tomu slouží jak stříhová skladba (prostřih do deštivé noci ve chvíli, kdy se Andrea a neznámý host chystají každý na své lože); tak prostý průhled oknem ze světnice (svítání po noci, která byla přece jen společná). Tato sémantická sdělnost dramatického prostředí je výrazně podpořena důmyslnou prací s rekvizitami. Do akce vstupují jen ty rekvizity, které sehrají určitou roli z dramatického hlediska. Kupříkladu postava neznámého hosta, George, je výrazně exponována přes dokonale padnoucí oblek. Když se George domlouvá s železničářem, odloží sako, ale když se objeví plachá Andrea, s pečlivostí gentlemana sako ihned oblékne. Jeho kufr polepený nálepkami z exotických zemí je nadmíru čitelným, snad až banálním znakem světoběžníka, ale jakmile je režijně (skladebně) „konfrontován“ s taškou železničářovou, získává nový dramatický rozměr. Zvláště když se tyto „zavazadlové znaky“ dále rozehrávají: Andrein otec s nekontrolovanou zvědavostí nahlíží do hostova kufru a projeví mimořádný zájem o láhev whisky. Tu pak po chvíli, kdy je odvolán náhle do služby, vkládá spolu se svačinou do své tašky. Podobně je rozehrán motiv zapalovače. Když George nabídne železničáři cigaretu ze svého elegantního pouzdra, připálí mu tím technickým zázrakem z velkého světa. Tichým, ale výmluvným gestem železničář zapalovač od George získá. Před Andreou jej pak použije jako důkaz, že jejich nečekaný host je jistě slušný člověk. Ve chvíli, kdy nevinná Andrea podléhá

jeho svodům, nic netušící železničář s pýchou předvádí zapalovač svému kolegovi. Dramatvornou funkcí jsou obdařeny i jiné rekvizity – například služební telefon, který nejprve odvolá otce do služby a o něco později jeho zvonění vlastně spojí Andreu s Georgem.

Nejen kostým, ale i maska se stává do jisté míry rekvizitou. George je napomádovaný velkoměstský elegán, jako vystřižený z módního žurnálu. Jeho budoucí sok, Andrein manžel, působí už díky o něco vyššímu věku solidněji, ale co se týče velkosvětského šarmu, s Georgem si nezádá. Navíc vstupuje do děje s typickou rekvizitou – pohodlným kabrioletem.

V úvodních sekvencích filmu je nejlépe vidět dramaturgická a režijní odlišnost od dobového filmového zboží. Machatý tu prokázal neobvyklý cit pro časování scén.⁵ Například Andrein příchod do světnice je citelně napjatý. Její první setkání s Georgem má ovšem svou váhu i díky promyšlené mizanscéně. Rovněž ve scéně otcova odchodu do služby prokázal Machatý nezvyklý režijní cit: zatímco otec ukládá do tašky vydatnou svačinu a již zmíněnou láhev, mezi Andreou a Georgem nastává rozpačitá komunikace.

V úvodní části filmu se odehraje klíčová a také nejznámější – erotická – sekvence filmu. George věnuje plaché Andree flakon omamného Erotikonu a Andrea záhy padá z rozpaků přímo do jeho náruče. V Andreině komůrce se odehraje scéna, která je významově zcela založená na montážní zkratce, na náznaku.

Hluboký pohled: přímý VD Georgeovy tváře.

PC Šikmý pohled: stěna ložnice s obrazem madony.

D Andreina hlava na polštáři.

PC Ze stropu strh na gramofon s troubou.

D Zakloněná Andreina hlava.

PD Georgeova hlava leží vedle Andreiny, Andrea ho hladí.

D Hlava Andrey.

PD Andrea líská George ve vlasech, přitáhne si ho.

PD Andrea v slastném pohybu.

PD Obraz madony.

D Nezřetelný spletenec objímajících se těl. (z atm.)

(roz atm.) VD spojených dvou párů rukou.

D Polibek. (z atm.)

(roz atm.) PC Okno s muškáty, venku prší, rozední se. (z atm.)

PC Andrea sedí na posteli, spícímu Georgeovi vsune cigaretu do úst.

D Andreina tvář; melancholie.

mezititulky: *Vím, že se nikdy víc nevrátíte.....*

D Andreiny tváře pokračuje, zavře oči.

D Georgeova tvář, cigareta v ústech, uniká pohledem.

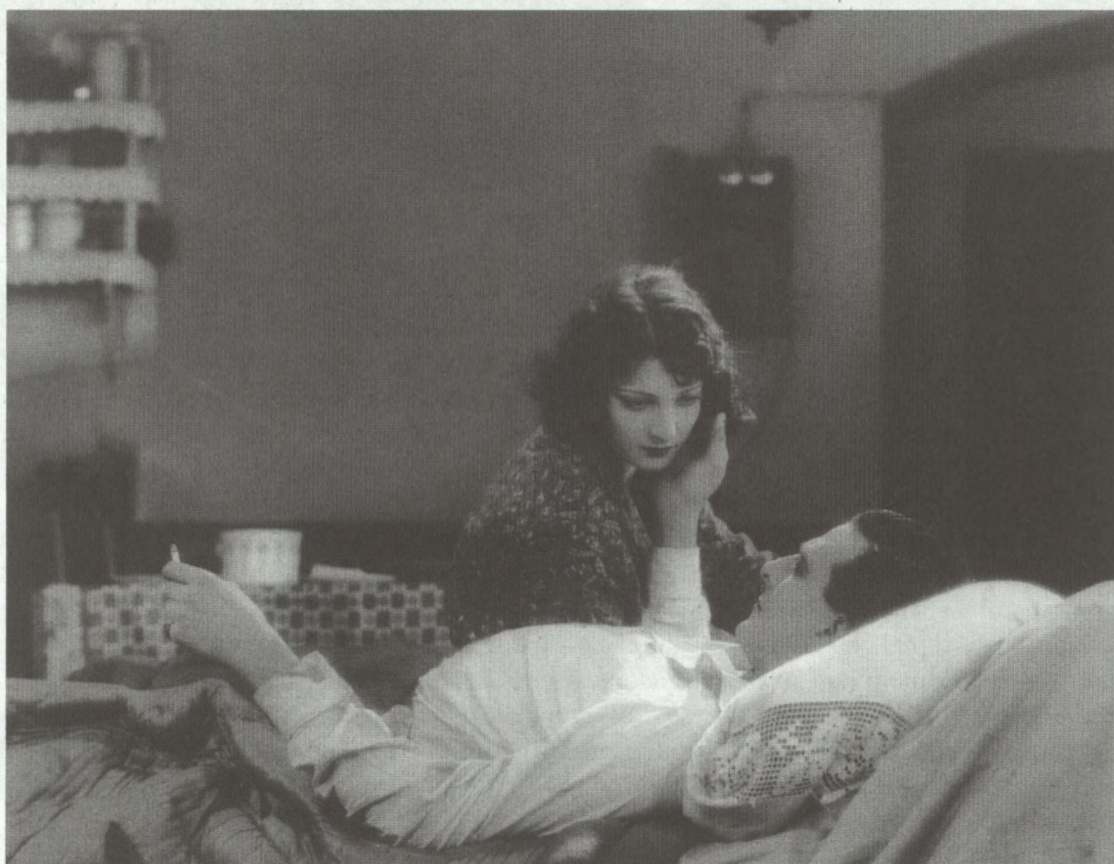
D Andreina posmutnělá tvář.

PC George pohládí Andreu po hlavě.

Celá scéna se skládá z poměrně velmi krátkých záběrů, iluze vášnivého obětí je cele vystavěná montážně, aby byla korunována symbolickým záběrem okenní tabulky se spojujícími se kapkami.⁶

Následující scénu krátkého, bolestivého loučení Machatý vystavěl montážním způsobem, s důvěrou ve stručnost a sdělnost filmového detailu.⁷ Opuštěná Andrea doma nekonečně teskní,

-
- 5) Oproti dříve známé verzi Erotikonu byly při rekonstrukci filmu některé scény poněkud prodlouženy. Vynikl tak režijní rukopis, pro nějž je charakteristická právě časová dynamika filmového vyprávění.
 - 6) Symbolická režijní aspirace byla v tomto případě úspěšná, jinde naopak pouze ilustračně doslovná (např. když se stahují mračna před scénou Andreina porodu).
 - 7) D lokomotivy, pára – semafor – kola se rozjíždějí – dívka mává (pohled, PD) – kola lokomotivy – dráty – koleje – lokomotiva – mávající ruka dívky atd.



Neznámý cizinec bez váhání využije dívčiny žádostivosti; ráno se však ani nesnaží předstírat city. Andrea upadá do melancholie a svědce odjíždí s představou, že dívku už více nespatří.



K sentimentální scéně operace, při níž Andrea vlastní krví vyjádří vděčnost svému statečnému zachránci, měl Otakar Štorch-Marien vážnou výhradu: „není přece možné, aby zeslabenému děvčeti byla za pár dní po porodu transfusována krev do jiného člověka, to by ji přece zabilo: není také možné, aby pacient byl narkotisován a operován a pak teprve konstatováno, že muž, z něhož měla být odebrána krev, se nedostavil. To by bylo pěkné sanatorium.“

(Otokar Štorch-Marien, Erotikon. „Studio“ 1929, č. 4, s. 122–123.)

vysedává u gramofonu. Přejde zima a Andrea od otce odjíždí. Tím se uzavírá ani ne dvacetiminutový „film“, jehož řemeslné zpracování je natolik invenční, že navzdory banálnímu námětu vyvolává i u dnešního diváka jisté emocionální angažmá.

V následující části příběh ztrácí na své komornosti, do hry vstupují další postavy a režie podléhá v aranžmá scén i v montážně dramaturgickém řešení dobové normě. Začnou se projevovat běžná režijní nedopatření, která znemožňují uvažovat nadále o *Erotikonu* v žánru dramatu a přibližují film k obvyklým kýčovitým příběhům. Jsou tu četné těžkopádné náhody jako kupříkladu Andreino šťastné setkání se šlechtným, svobodným, majetným elegantem v autě, který ji zachrání ze spárů násilníka.⁸

8) Spasitele v otevřené limuzíně známe z četných jiných filmů. Takto *ex machina* se objeví například budoucí choť chudé dívky ve filmu Václava Kubásky *Děvče z tabákové továrny* (1928).

Už dobová kritika upozornila na vážné nedostatky v logice děje.⁹ Nedostatky sice běžné, ale u *Erotikonu* nápadnější než jinde. Patří mezi ně především nepravděpodobnost, nemotivovanost, náhlé a hlavně náhodné zvraty vyplývající nikoli z povahy děje, nýbrž z potřeby autora. Například setkání š fastně provdané Andrey a jejího chotě s Georgem v prodejně klavírů, kde se oba muži spřátelí, náleží již do polohy ryze kýčovitě. Takový je i sentimentální, psychologicky či emotivně nevypracovaný „zápas“ Andrey s její vlastní minulostí. Její snaha o „řešení“ milostného trojúhelníku pomocí dopisu na rozloučenou, telefonování mezi milenci a nakonec i happyendová cesta šťastných manželů do Paříže a další motivy patří mezi klasická dobová klišé.¹⁰

Řada dalších motivů patří k těm, které vyvolávaly u kritiky nechuť k domácí produkci a vybízely k parodování (zoufalý otec pláče nad penězi od zrádného George – fotografie nevinné ještě dívky Andrey v rámečku na stole).

Obvyklý problém, na který se kritici zaměřovali, byly mezititulky – v případě *Erotikonu* však rádi konstatovali, že jich není nadbytek. Jakkoli tato chvála trvá, z dnešního pohledu působí řada z nich rušivě, a to z důvodu nejednotnosti „vypravěče“. Mezititulky tu jsou většinou dialogické, a tak ještě více vynikne zbytečnost sentimentálních komentujících mezititulků jako např. „Proč se tak snadno zapomíná“, „Minulost, která zůstane navždy minulostí“. Takové mezititulky působí jako zcizující komentář, který znemožňuje divácké spoluprožívání příběhu. Nemluvě o tom, že stanovisko těchto „komentářů“ stvrzuje poněkud pokleslou sentimentalitu příběhu. Poněkud bezradná, ač pro svou dobu běžná je snaha autorů zdůraznit latentní zvukovost mezititulků. Titulek Lháři je proto tištěn velkými typy, abychom nepřeslechli ten zoufalý výkřik podvedeného manžela. Naopak tichá, provinilá otázka Andreina před finálním smířením (Pojedeme?) je tištěna docela malými typy, aby se odlišil její charakter od pevné odpovědi manželovy, tištěné obvyklou velikostí (Pojedeme!).

Jednání postav je tak stereotypní, jako vývoj samotného příběhu. Například Andree je dáno, aby srdnatě sama na sobě vybojovala věrnost tomu muži, který ji zachránil ve chvíli ohrožení a který se jí později ujal. Aby měla své rozhodování mezi dvěma muži alespoň před diváky jednodušší, obdařili autoři lehkověrného George vdanou milenkou.

Autorům scházela odvaha k skromnějšímu, psychologickému vývoji příběhu, a tak jej doplnili o dvojici Georgeovy milenkky a jejího muže.¹¹ Připravili si tak mj. možnost ukázat i mondénní prostředí velkoměsta s jeho elegancí, zábavou i s jeho zkaženými vztahy – tedy s motivy nad jiné atraktivními. Kupříkladu George a manžel jeho milenkky se poprvé setkávají v krejčovském salonu. Scenáristická schválnost v řešení scény je sice zarážející (klamaný manžel zahlédne podoběnku své ženy mezi Georgeovými odloženými věcmi), nicméně režisér se pokusil o jistou

9) „...není přece možné, aby zeslabenému děvčeti byla za pár dní po porodu transfusována krev do jiného člověka, to by ji přece zabilo; není také možné, aby pacient byl narkotisován a operován a pak teprve konstatováno, že muž, z něhož měla být odebrána krev, se nedostavil. To by bylo pěkné sanatorium.“ O. Š. M. (Otakar Štorch-Marien), *Nové filmy*. „Studio“ 1929, č. 4, s. 122–123; cit. s. 123. Zásadní pochybnost o dramaturgické hodnotě *Erotikonu* vyslovil Lubomír Linhart: „...nemanželské mateřství je tu podáváno jako příčina bezmezného zoufalství ženy, zatím co naopak má i film zdůrazňovati boj proti tomuto strašlivému názoru měšťácké společnosti. Námět celý je typicky měšťácky vykládán a v **tomhle** je přiblížení se světovému měřítku chybou. (...) Režie G. Machatého dokázala českým filmařům, že lze i ne právě nejcennější námět zpracovati umělecky poctivě a hlavně filmově.“ Lht. [Lubomír Linhart], *Erotikon*. „Signál“ 3.–4. 1.1930, č. 15, s. 2.

10) Připomenu alespoň rovněž manželsky smírné řešení milostného trojúhelníku ve filmu Karla Lamače *Hříchy mládí* (1929), které vrcholí taktéž odjezdem manželského páru do Paříže.

11) Při tom film dokazuje, že právě komorní situace dokázal Machatý režírovat nejen s profesní bravurou, ale i s citem pro délku a proporce záběru, že byl schopen vytvořit jednoduchým způsobem přesvědčivou atmosféru. Je to patrné například v poměrně složité, rovněž klíčové scéně společného výletu manželského trojúhelníku. Zatímco Andrein muž vystoupil z auta, George hladí její ruku na volantu. Muž, octívuv se za vozem, pozoruje tento důkaz nevěry v odrazu zpětného zrcátka. Je to režijně i herecky složitá scéna, po všech stránkách však zdařilá.



Georgeova mládenecká domácnost vybavená četnými dekorativními prvky (zde např. lampy) vždy dokonale ladí s Georgeovým kostýmem. Prostředí i život této postavy jsou natolik podřízeny režijnímu „designu“, že její psychologický rozměr téměř zaniká.

rafinovanost v řešení prostoru, aby dodal scéně napětí. Rovněž další scéna odehrávající se pro změnu v salonu kosmetickém, kam rozlícený manžel přichází za nevěrnou ženou, je podána poměrně zdařile. Ani ne tak z hlediska popisu prostředí, jako spíš z hlediska prostorového řešení: manžel bez svolení vstoupí do oddělení, kde si jeho žena dopřává kosmetickou masáž, laje jí a ona vzdoruje. Když pak zatáhne závěs, ocitneme se s dvojicí v intimním prostředí, jsme vtaženi do jejich konfliktu.

Salonní prostředí bytu je jakoby vybrané, ale příliš „filmové“, než aby působilo důvěryhodě. Naopak síla autentického prostředí vynikne z porovnání kulisovité prodejny klavírů a bistra (reál), kde klamaný manžel zahlédne George s jinou dívkou. V poněkud těsnějším prostředí bistra, kde kameraman jistě neměl nadbytek volného prostoru, jsou záběry jakoby nasycené chvatnou atmosférou, kdežto v salonně řešených volných prostorách se záběry zdají být příliš prázdné, a tedy spíš zchudlé než luxusní. Z ryze architektonického hlediska je cennější hlavně scéna schodiště, v níž se setkává Andrea s Georgem. Schodiště sice jen vzdáleně připomíná činžovní dům své doby, nicméně je cenné, že ačkoliv architekt měl za úkol vytvořit schodiště vedoucí k luxusnímu příbytku, dokázal se osvobodit od notoricky opakovaných pseudozámeckých schodišť, jak je známe z celé řady tehdejších českých filmů (hala, krb, schodiště, balustráda) a místo toho vytvořil pohodlné schodiště viditelně inspirované dobovými „moderními“ projekty.

Statičtěji snímané salonní prostředí si žádalo specifický způsob hereckého projevu. Pro představitelku Andrey se tu nabízela možnost alespoň částečně tematizovat společenské rozdíly,

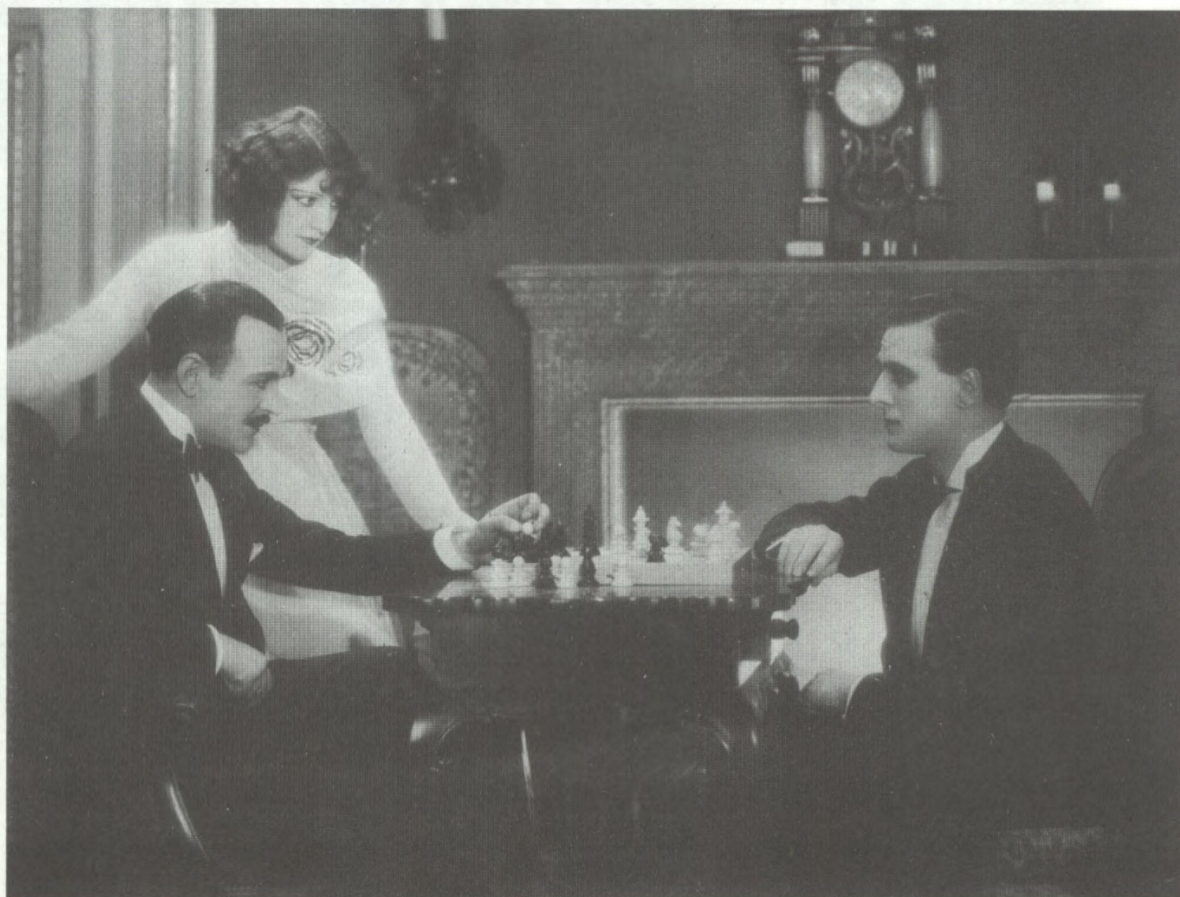


*Jedna z klíčových scén: v krejčovském závodu vyslechne jeden zákazník (T. Pištěk, vlevo) vyprávění o milostné avantýře druhého zákazníka (O. Fjord, vpravo).
Vzápětí zahlédne mezi jeho odloženými věcmi fotografii své ženy...
Scénografické pojetí není právě nápadité a záběrování scény je zcela konvenční.
Bezradnost režijního řešení této scény i řady dalších je zarážející
a svědčí o celkové režijní nevyrovnanosti filmu.*

kteří jsou tak čitelně navozeni v první části filmu. To se však nestalo. Dobová kritika sice vysoce hodnotí herectví Ity Riny, ale dnes se zdá, že to byl především přirozený půvab a nenucenost herečky, co na recenzenty tak pozitivně zapůsobilo. Všechny větší role kladly na své představitele poměrně vysoké nároky ve smyslu psychologie. V jednoduché zkratce jako obvykle uspěla se svým prostým, groteskním projevem Milka Bálek-Brodská, asistentka tragického porodu. Křečovitý projev Olafa Fjorda (George) působí jako nezáměrná autokarikatura, kdežto Theodor Pištěk podal v detailní studii klamaného muže, který je v zoufalství schopen i zločinu, znamenitou ukázkou němého filmového herectví.¹²

Na *Erotikon* nemůžeme klást nepřiměřené nároky, nejde ani o to, abychom degradovali – byť poněkud legendarizovanou – uměleckou hodnotu tohoto filmu. Porovnáme-li film s neblahou dobovou normou, vyplyne, že se jeho dramaturgická stavba nijak zvlášť nevymyká konvencím své doby. Její realizace ve stříhové skladbě je však střízlivá, přehledná, místy nabývá i nezvyklé

12) Tato Pištěkova role svým hlubokým psychickým zlomem může upomenout na Hašlerovo pojetí postavy doktora Uhra v *Batalionu Přemysla Pražského* (1927). Pištěkovo řešení je ovšem o poznání uměřenější, méně dramatické, leč velmi přesvědčivé.



*Andrea teď ještě napovídá Georgèovi při šachové partii,
ale záhy se přesvědčí, jak lehkověrný je její dávný svůdce.
Záběr zachycuje obvyklé aranžmá salonních výjevů.
Scénograf (režisér) obvykle zaplňoval prostředí předměty,
které měly být příznakem bohatství – bez ohledu na jejich styl
a kompoziční postavení v záběru.*

výtvarné a emotivní hodnoty. Výrazová klišé se v montážní struktuře filmu příliš neuplatňují, ale například Andreina vzpomínka v těžké chvíli porodu je realizována, jak bývalo zvykem, dvojexpozicí. Tento konvenční postup měl obvykle obohatit citovou hladinu díla, svou technickou podstatou však působí jako zcizující, vnější prvek filmového vyprávění. Už dobová kritika vysoce hodnotila přínos kameramana Václava Vícha. V této souvislosti je třeba připomenout, že příznivé soudy, které v době *Erotikonu* kritika vynášela, se často týkaly vysloveně technické stránky filmového obrazu, tedy například ostrosti.¹³ Z tohoto hlediska je

13) Z krátké zprávy v revui *Studio* se dovídáme o významných, leč dosud neuváděných aspektech natáčení *Erotikonu*: „Technickou novinkou tohoto filmu jest, že i normální přijímací aparát jest hnán elektromotorem a poskytuje proto operátorovi možnost soustředit se k výtvarným hodnotám fotografie. Řada scén bude natáčena automatickou kamerou ruční, jíž použil Machatý již ve své *Kreutzerově sonátě* a s níž i V. Vích učinil velmi dobré zkušenosti při natáčení různých aktualit a filmu *Z lásky*. Bude tu použito i měkce kreslicího objektivu.“ („*Studio*“ 1929, č. 1, s. 60.) Na obecně vysoce hodnocené kvalitě obrazové vrstvy *Erotikonu* mělo tedy významný podíl právě technické vybavení kameramana.

Erotikon filmem jistě nadprůměrným. Není pochyb ani o tom, že se Vích (spolu s Machatým) pokusil překonat obrazový standard českého filmu; na domácí poměry nezvyklé jsou časté detaily a kompozičně invenční rámování záběrů. Zejména v první čtvrtině filmu, ale i později je v řadě záběrů uplatněn vskutku filmový smysl pro světelnou modulaci záběru. Například záběr, v němž George přebírá dopis od pošťáka, je řešen tak, že sledujeme George, který jde otevřít, a s ním jen stín muže stojícího za dveřmi. Sémantika druhé figury je čitelná, neboť dramatická situace je přehledná a stín figury v tušené pošťácké uniformě je jasný. Přínos takového řešení spočívá i v tom, že se děj nezatěžuje vstupem další, byť „pošťácky“ epizodní postavy. Ještě důmyslnější je světelné řešení scény zatčení než řádného manžela, který ze žárlivosti zastřelil George. Vidíme ostrý stín policisty z profilu a nenásilný světelný náznak mříže na stěně. Velmi dramaticky působí ostrost stínového profilu ve scéně Andreina porodu: sedí tu cizí žena a netečně, jako by se v místnosti neodehrávalo nic mimořádného, svačí. Její černý stín, podobný zlé sudičce je výmluvnou pointou Andreina osudové selhání, jež má být potrestáno.

S obrazovou koncepcí *Erotikonu* přímo souvisí podle mého soudu nejoriginálnější přínos tohoto filmu, totiž pokus o zprostředkování určitého stylu a zároveň o jeho přenos do jazyka filmu. Právě tím se *Erotikon* odlišuje od běžných filmů své doby. Autoři programově převzali z ducha doby jakousi modernistickou intenci, pokusili se zachytit soudobý trend osvobodit člověka od ztuhlých společenských i jiných dogmat. Učinili tak ovšem pouze v obrazové vrstvě díla, nikoliv ve vrstvě tematické. Z všednodenní reality do filmu vstupují prvky, které bychom mohli zařadit do širokého proudu art déco. Ten v druhé polovině dvacátých let postupně pronikal do užitého umění a všedního života jako projev modernosti, jako jistá protiváha tradice secesní a zejména historizující. Slouží ke cti tvůrců filmu, že se jim podařilo – byť jen částečně – tuto dobovou stylovou atmosféru nejen zobrazit ve filmu, ale také ji v některých motivech přenést do filmové řeči. Je to patrné především v již zmiňované péči o kompoziční kvalitu obrazu, v soustředění se na věcný detail a v důmyslné práci se světlem a stínem. Jako příklad připomínám záběr kola jedoucího vozu (jednoduchý výmluvný tvar kola snímaného od podvozku projevuje jistou tendenci k abstrakci) nebo záběr městské dlažby snímaný z rychle jedoucího auta (záběr působí svou diagonální abstraktní kompozicí podobně jako například design dobových látek, knižních přideští apod.). Patří sem i kompozičně promyšlený záběr ruky mrtvého George (detail, v němž nenápadně vyniknou manžetové knoflíky a likérová sklenka mezi prsty, pak ještě přes ruku přejde stín odváděného vraha). Četné prvky tohoto stylového ducha najdeme samozřejmě v rovině zobrazovací; mám na mysli flakon osudného *Erotikonu*, mobiliář bytů, dámskou pudřenku zapomenutou na pohovce v Georgeově bytě, kostýmy, ale i nezvykle elegantní plášť a hlavně klobouk a knírek jako součásti masky Theodora Pištěka. Zde je nutno zmínit rovněž úvodní titulky filmu: nápis *erotikon* nápadně připomíná již úpadkovou, spotřební typografii, která zejména v oblasti reklamy hojně uplatňovala prvky vycházející právě z art déco.

Má-li smysl dnes formulovat hodnocení *Erotikonu* přes propast času, která nás od jeho premiéry dělí, budeme se ptát po nosnosti tématu, po síle sdělení tohoto filmu. A nakonec nejvíce oceníme to, čím se *Erotikon* liší od umělecké a vlastně mravní bídý dobové filmové produkce: totiž důvěru k filmové řeči, ke vskutku filmové stavbě, cit pro čas a proporce filmové scény, dynamickou znakovost rekvizit. Nad tím vším se klene režisérova snaha vytvořit stylově zakotvené dílo, které nebude jen nedokonale zobrazovat prvky životní praxe, více či méně věrně rezonovat určité stylové kvality, ale stane se aktivním elementem ducha doby.

Michal Bregant

Poznámka

Žádost o cenzuru první (němé) verze filmu G. Machatého *Erotikon* byla podána společností Slaviafilm 8. 2. 1929 a téhož dne byl předveden šestičlenné cenzurní komisi. Ta podmínila povolení k veřejnému promítání vyloučením pasáže v délce 2,5 m, v níž Andrea leží v posteli v porodních bolestech. Film byl povolen k promítání s vyloučením osob mladistvých, pro účely distribuce bylo vydáno 10 česko-německých cenzurních lístků. Cenzurní spis filmu *Erotikon* je uložen ve Státním ústředním archivu, fond Ministerstvo vnitra (1918–1950), Cenzurní sbor kinematografický, karton 17 (dále jen SÚA, MV – FC, kar. 17). Poprvé byl film předveden na uzavřeném promítání v pražském kině Passage 27. 2. 1929 a československá premiéra se uskutečnila 12. 7. téhož roku v kinu Elite v Karlových Varech. Pražská premiéra se odehrála až 3. 1. 1930 v kinech Hvězda, Radio a Skaut.

Na počátku třicátých let byl Machatého *Erotikon* ozvučen, a to jak v české, tak v německé verzi. Žádost o cenzuru podal výrobce ozvučeného filmu, brněnská společnost Kinofilm. V případě německé verze došlo k podání 11. 11. 1933 (č. katastru 1381/33), cenzurní komise film posoudila 16. 11. (cenzurní spis viz SÚA, MV – FC, kar. 102). Přiložená německá dialogová listina obsahuje i úvodní titulky, z nichž můžeme vyčíst obsazení hlasových partů:

Josef Bunzl (Karel Schleichert / hlídač na dráze)
Lux Rodenbergová (Ita Rina / jeho dcera Andrea)
Peter Lothar (Olaf Fjord / George, Andrein svůdce)
Walter Gussmann (Theodor Pištěk / pan Hilbert)
Gertrud Kanitzová (Charlotte Susá / jeho žena Gilda)
Ewald Schindler (Luigi Serventi / Jean, Andrein muž)
B. Saxl (L. H. Struna / povozník)
W. Rösnerová (Milka Bálek-Brodská / teta)

Žádost o cenzuru české verze byla podána 29. 11. 1933 (č. katastru 1454/33), film byl cenzurní komisi předveden 1. 12. 1933, ale datum povolení je teprve z 31. 12. 1933. Až do února 1934 pak byla opakovaně předkládána česká dialogová listina, neboť dialogy ve filmu neodpovídaly seznamu dialogů přiloženému k žádosti o cenzuru (cenzurní spis viz SÚA, MV – FC, kar. 103). Z ohlasů tisku je nicméně zřejmé, že se česky ozvučený *Erotikon* promítal na veřejnosti již počátkem prosince. Podle zpráv tisku řídil synchronizaci Otto Rádl. Německá ozvučená verze *Erotikonu* s hudbou Erno Košťála se dochovala ve sbírkách Národního filmového archivu.

Jak vyplývá z textu tištěného v programu pražské premiéry obnoveného *Erotikonu*, měla kopie před rekonstrukcí délku 1800 metrů. Podobnou metráž má francouzská verze filmu distribuovaná pod názvem *Séduction* (Svedení), německá ozvučená verze má metráž o málo delší – 1860 m. V roce 1989 zakoupil NFA kopii o 400 m delší ze soukromé sbírky Milana Volfa. Po rekonstrukčních pracích založených na konfrontaci české, francouzské a německé verze má výsledná kopie délku 2365,7 m. Je ovšem pravděpodobné, že kratší kopie, kterou jsme měli ze sbírek NFA doposud k dispozici, byla řádnou distribuční verzí filmu. Svědčí pro to jednak dílčí, leč důsledné změny (hlavní hrdinka se zde jmenuje Ita, nikoliv Andrea) a jednak konciznost děje, v němž divák nepostrádá žádné významné motivy.

M. B., I. K.