

4

2004

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



MODERNIZACE, MĚSTO A FILM

NFA

35029/2004/4

4
2004

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 16 2004 Číslo / No. 4 (56)

1. Historiografie a film
2. Jazykové verze a nástup zvuku
3. Amatérský a rodinný film
4. MODERNIZACE, MĚSTO A FILM

NFA

O B S A H

Články

- Yvonne Zimmermannová:** Jak zkoumat průmyslové filmy:
metodologická úvaha 5
- Vinzenz Hediger:** Průmyslová produkce jako mediální praxe.
K významu průmyslového filmu na příkladě podniku Fried. Krupp, Essen 25
- Thomas Elsaesser:** Urbanistické synergie. Propagace plánovaného bydlení
a filmová avantgarda 20. let v Německu 39
- Jaroslav Anděl:** Kinematografická a kinetická témata
v architektuře meziválečného Československa 55
- Lucie Česálková:** Zahrada na skleněném vršku. Česká modernita
a hybridní vztah k novým médiím 71
- Zuzana Marhoulová:** František Kalivoda – organizátor brněnské avantgardy 89

Rozhovor

- Petr Szczepanik:** Mezi vědou, médii a uměním: podzemní proud
dějin vizuální kultury. Rozhovor s Jaroslavem Andělem 119

Edice a materiály

- Ivan Klimeš:** Filmaři a komunistická moc v Československu.
Vzrušený rok 1959 129
- Banská Bystrica 1959. Dokumenty ke kontextům
I. festivalu československého filmu 139

Dvoj pohled

- Zdeněk Hudec:** Ženy pro měny 223
- Vít Janeček:** Cirkulace (obrazy, objekty, těla) 227

Obzor

- Petr Szczepanik:** Filmy, které pracují
(*Filme, die arbeiten. Internationale Tagung zum Industriefilm / Films at Work.*
International Industrial Film Workshop) 231
- Briana Čechová:** Dziga Vertov – Továrna na fakta?
(*ohlédnutí za 23. ročníkem Le Giornate del cinema muto v Sacile 2004*) 235

Příloha

- Z přírůstků knihovny NFA 241
- Obsah XVI. ročníku *Illuminace* 249

CONTENTS

Articles

- Yvonne Zimmermann:** How to Deal with Industrial Films:
Methodological Approach 5
- Vinzenz Hediger:** Industrial Production as Media Practice. The Purport of Industrial
Film takes by Example the Company Fried. Krupp, Essen 25
- Thomas Elsaesser:** City Synergies: Promoting Planned Living
and the Filmic Avant-garde of the 1920s in Germany 39
- Jaroslav Anděl:** Cinematographic and Kinetic Themes in Czechoslovak
Inter-war Architecture 55
- Lucie Česálková:** Garden on the Glass Hill: Czech Modernity and the Hybrid
Relationship with New Media 71
- Zuzana Marhoulová:** František Kalivoda – Organiser of the Brno Avantgarde 89

Interview

- Petr Szczepanik:** Among the Science, Mediae, and Art: An undercurrent History
of Visual Culture. An Interview with Jaroslav Anděl 119

Documents

- Ivan Klimeš:** Filmmakers and the Communist Power in Czechoslovakia.
1959: Dramatic Year 129
- Banská Bystrica 1959. The Documents in Context of
1st Festival of the Czechoslovak Film 139

Double-view

- Zdeněk Hudec:** Beauty Exchange 223
- Vít Janeček:** A Circulation (Images, Objects, Bodies) 227

Horizon

- Petr Szczepanik:** Films at Work
(*Filme, die arbeiten. Internationale Tagung zum Industriefilm / Films at Work.*
International Industrial Film Workshop) 231
- Briana Čechová:** Dziga Vertov – Factory of the Facts?
(*The Hindsight for Volume 23 of Le Giornate del cinema muto in Sacile 2004*) 235

Appendix

- Recent Acquisition of the NFA Library 241
- Contents of Volume XVI of *Illuminace* 249

97013

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10097013 *Národní filmový archiv*

Články

**JAK ZKOUMAT
PRŮMYSLOVÉ FILMY:
METODOLOGICKÁ ÚVAHA**

Yvonne Zimmermannová

*Průmyslový film je pro Švýcarsko tím,
čím pro Ameriku Hollywood.*

Peter M. Wettler¹⁾

Je asi všeobecně známo, že vůbec první film v dějinách, ODCHOD Z TOVÁRNY bratří Lumièrů z Lyonu, promítнутý 22. března 1895, byl průmyslovým filmem. Přesto byl tento žánr oborem filmových studií až donedávna všeobecně opomíjen. I dnes, v době probuzeného badatelského zájmu, kdy takřka po celé Evropě vznikly či vznikají výzkumné programy, poznamenává průmyslový film trojice stigmat. První vyplývá ze skutečnosti, že jde o film jako takový. Film jako produkt populární kultury i nadále znepokojuje zastánce takzvané legitimní vysoké kultury. Za druhé – průmyslové filmy jsou filmy vyrobené na zakázku a jako takové odporují představě filmu coby osobního vyjádření a jedinečného autorského díla. A za třetí – vyrábějí se na zakázku průmyslu, a proto vždy nějakým způsobem reprezentují zájmy zadavatele. Jsou považovány za „podezřelé“, říká se o nich, že nemají „funkci umělecko-intelektuální, nýbrž pouze propagační ve smyslu *public relations*“²⁾. Podle názoru většiny kritiků jsou naprosto nesrovnatelné

1) Heidi Ungerer, Hollywood im Wirtschaftsfilm: 27. Internationaler Wirtschaftsfilm- und Video-Kongress. *Schweizerische Handels Zeitung* 1986, č. 36 (4. 9.), s. 33. Wettler v 80. letech řídil oddělení do kumentárního filmu společnosti Condor. Tato sekce, založená v roce 1946, dodnes ve Švýcarsku představuje hlavního výrobce zakázkových filmů.

2) Alexander J. Seiler, Kurz nach dem Jahre Null: Das Filmschaffen in der deutschen Schweiz. In: Neue Helvetische Gesellschaft (ed.). *Nebeneinander – und miteinander? Beiträge für eine bessere Zusammenarbeit auf kulturellem Gebiet. Jahrbuch der neuen Helvetischen Gesellschaft/Annuaire de la Nouvelle Société Helvétique*. Sv. 39. Bern: Jahrbuch-Verlag der Neuen Helvetischen Gesellschaft 1968, s. 187. Švýcarský filmař Alexander J. Seiler začal svou tvůrčí dráhu titulem IN WECHSELNDEM GEFÄLLE, snímkem vyrobeným v roce 1962 na zakázku turistického průmyslu. Proslavil jej titul SIAMO ITALIANI (1964), dokumentární snímek o italských přistěhovalcích pracujících ve Švýcarsku. Seiler sám sebe chápe jako „svobodného“ filmaře a z ideologických i uměleckých důvodů staví autorský film proti takzvané „nesvobodné“ výrobě filmů na zakázku. Představuje typický postoj „nového“ švýcarského filmu, který mohl těžit z vládní podpory kinematografie zavedené v roce 1963.

s uměním a vysokou kulturou a jako takové mohou být jen okrajovým předmětem badatelského zájmu. Jak ale ukazuje výše uvedený citát, průmyslové snímky hrají ve filmových dějinách některých zemí rozhodující roli. Ve Švýcarsku kupříkladu průmyslový film jakožto specifická forma filmu zakázkového vskutku představuje současně kolébku i vyhnané nevlastní dítě skromné filmové produkce této země, je zároveň ekonomickou hnací silou a tím, co zajišťuje kontinuitu, i předmětem předsudků, nezájmu a umělecky podřadným, ne-li „nebezpečným“ prostředkem na vydělávání peněz.³⁾

V situaci, kdy se tak snadno nabízejí všechna tato stigmata, je na čase začít průmyslový film zkoumat nejen z hlediska jeho ekonomického významu či z hlediska hodnoty, kterou má jako historický zdroj – pro historiky dnes tak cenný, ale převážně využívaný k ilustračním účelům. Je naopak nutné zkoumat průmyslový film o sobě, vrátit se ke zdrojovým materiálům, analyzovat je a zasadit do nových perspektiv. Tento článek se věnuje otázce, jak studovat průmyslové filmy, a jeho cílem je načrtnout možné metodologické přístupy. Jde o oblast v současnosti převážně neznámou, a proto je pro analýzu průmyslových filmů nejprve třeba zavést metodologii. Následující postřehy nechť jsou čteny jako předběžný pokus o navržení východiska pro další debatu.

Hlavní závěry tohoto příspěvku vycházejí v převážné míře z výzkumného projektu „Pohledy a perspektivy: výzkum dějin nonfikčního filmu ve Švýcarsku do roku 1964“ (Ansichten und Einstellungen: zur Geschichte des dokumentarischen Films in der Schweiz / Vues et points de vue: vers une histoire du film documentaire en Suisse), probíhajícího na katedře filmových studií univerzity v Curychu a financovaného Švýcarským národním fondem pro vědecký výzkum. Tento tří a půlletý projekt sestává ze tří částí a zabývá se filmy turistickými a cestovními, průmyslovými a naučnými.⁴⁾ Jeho záměrem je zavedení rozsáhlé databáze fondů nonfikčního filmu ve švýcarských filmových archivech typu Cinémathèque Suisse v Lausanne či Lichtspiel v Bernu, jakož i v soukromých archivech jednotlivých společností a organizací. Analýzu rozsáhlého vzorku filmů provází historický výzkum na poli produkce, distribuce, uvádění a recepce, který má přispět k vytvoření historie švýcarského nonfikčního filmu – oblasti, která byla dřívějšími badateli, zaměřujícími se na fikční film, převážně opomíjena. „Pohledy a perspektivy“ mají položit základy pro další výzkum v celonárodní i nadnárodní perspektivě. Sama se na projektu podílím, a proto i filmy a dokumenty, které zde budu uvádět, pocházejí z databáze vytvořené v jeho rámci. Příklady se nesoustřeďují na město či architekturu, ani na dvacátá

Pro historický vývoj od klasické intelektuální kritiky reklamy až k postmodernímu uznání jejího významu pro moderní svět viz Clemens Wischermann, Einleitung: Der kulturgeschichtliche Ort der Werbung. In: Peter Borscheid – Clemens Wischermann (eds.), *Bilderwelt des Alltags: Werbung in der Konsumgesellschaft des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Hans Jürgen Teuteberg. Studien zur Geschichte des Alltags*. Sv. 13. Stuttgart: Franz Steiner 1995. s. 8–19; Clemens Wischermann, Placing Advertising in the Modern Cultural History of City. In: Clemens Wischermann – Elliott Shore (eds.), *Advertising in the European City: Historical Perspectives*. Aldershot – Burlington – Singapore – Sidney: Ashgate 2000, s. 1–31.

3) Alexander J. Seiler, Kurz nach dem Jahre Null: Das Filmschaffen in der deutschen Schweiz. In: Neue Helvetische Gesellschaft (ed.), *Nebeneinander – und miteinander? Beiträge für eine bessere Zusammenarbeit auf kulturellem Gebiet. Jahrbuch der neuen Helvetischen Gesellschaft / Annuaire de la Nouvelle Société Helvétique*. Sv. 39. Bern: Jahrbuch-Verlag der Neuen Helvetischen Gesellschaft 1968, s. 192.

4) Pro podrobnější informace viz <http://www.film.unizh.ch/forschung/projekte>.

a třicátá léta,⁵⁾ a to nejen proto, že by nám pro takové téma chyběl sdostatek filmů,⁶⁾ nýbrž proto, že by tematické a historické vymezení znemožnilo zde zamýšlenou obecnou debatu o metodologických přístupech.

* * *

Analýza průmyslových filmů vyžaduje základní znalost dotyčného předmětu. První část textu se proto věnuje výchozím premisám. Nejlépe bude začít tím, že prozkoumáme obecnou povahu našeho předmětu a zaměříme se na jeho definice a charakteristické rysy, abychom mohli na teoretičtější rovině vymezit pole výzkumu.

V druhé části navrhneme metodu seriální analýzy jakožto přístupu k textu, který nám umožní stanovit obecné rysy v rovině estetiky a rétoriky. Tato metoda si klade za cíl vymezit specifické na pozadí typického. Průmyslové filmy lze chápat jako sériové výrobky průmyslu. Zdá se proto nejvhodnější podrobit je seriální analýze. Smyslem není propagovat empirické psaní historie průmyslového filmu. V nových oblastech výzkumu je však hodnota poznatků čerpaná z analýzy jediného příkladu neproduktivní, chybí-li další odkazy. Bude proto třeba vytyčit tyto odkazy, které nám umožní komparativní zkoumání určitých filmů, způsobů argumentace a stylu, a to v historické i národní a nadnárodní perspektivě.

Třetí část navrhuje doprovodný a komplementární kontextuální přístup. Volá po historickém výzkumu orálních a psaných pramenů, souvisejících nejen s filmovou produkcí, distribucí, uváděním a recepcí, ale též s ekonomickým, ekologickým, kulturním, politickým a společenským kontextem. Je to žel hodně práce, kterou je třeba udělat, abychom dotyčnému předmětu v jeho obsáhlosti vůbec porozuměli. Zatímco modus produkce a exploatace fikčních filmů v kinech je od zavedení narativně integrovaných celovečerních filmů (*feature films*) v polovině desátých let relativně stabilní a nadto byl již podroben rozsáhlému výzkumu, kontexty produkce a šíření průmyslových a jiných užitkových filmů zůstávají přes svoji rozmanitost a proměnlivost takřka neznámé. Z větší části je po nich třeba pátrat za hranicemi filmového průmyslu a sledovat způsob jejich uvádění mimo běžná kina. Průmyslové filmy jsou navíc soudobými produkty vyjadřujícími cíle a potřeby specifického publika ve specifickém okamžiku a ve specifických dějinných podmínkách. Mnoho průmyslových snímků nelze pochopit bez rozsáhlejší kontextualizace, a proto doposud zůstávají navýsost záhadné.

5) Což byla oblast vymezená jako jádro monotematického bloku tohoto čísla *Iluminace* ve výzvě k autorské spolupráci (pozn. red.).

6) Do jisté míry může být důvodem ztráta určitých filmů. Na druhé straně byl objem výroby ve Švýcarsku v této době v porovnání s Německem, Francií či Itálií velmi malý, třebaže byla plynulá výroba národního nonfikčního filmu zahájena již ve dvacátých letech. Zatímco fikční film nikdy nedosáhl průmyslové úrovně produkce a dodnes zůstává na úrovni řemeslné výroby, nonfikce vykazuje rysy standardizace a kontinuity, důležité pro filmový průmysl. Počet průmyslových snímků zůstává ale ve Švýcarsku až do šedesátých let nízký: 20 až 30 filmů ročně v porovnání s USA (okolo 2 000), Anglií (přes 800), Německem a Francií (obě země přes 200). Srov. Balz E. H a t t, *Der Industriefilm: seine Bedeutung im Dienste der Öffentlichkeit*. Sonderdruck aus der Zeitschrift *Industrielle Organisation*. Heft 5, 1969 (květen). Zürich: Betriebswissenschaftliches Institut der ETH, wf Wirtschaftsförderung, Gesellschaft zur Förderung der schweizerischen Wirtschaft, s. 4–5.

Premisy

Termín „průmyslový film“ dnes označuje filmy vzniklé na základě průmyslové zakázky, přičemž zadavatelem může být jediná společnost i celé průmyslové odvětví, vyjma filmových a televizních reklam.⁷⁾ Internetový slovník vydavatelství Bender v souladu s touto definicí uvádí, že průmyslový film je film vyrobený na zakázku nebo samotnou společností, která chce něco sdělit o své činnosti či o svých produktech.⁸⁾

Tyto definice, jakkoli široké, se snaží postihnout jednu důležitou věc: průmyslový film je filmem vyrobeným na zakázku, (audio)vizuálním komunikačním prostředkem průmyslu, filmem užitkovým. Ne náhodou definice dále v základních rysech naznačují různé kategorie podle způsobu použití, rozsahu využití či funkčnosti. Zmiňovaný Benderův lexikon vypočítává čtyři typy: film reprezentační (něm. *Repräsentationsfilm*, angl. *representation film*, často nazývaný též *image film*), který nabízí rozsáhlý vhled do celkového pole aktivit dané společnosti; odbytový film (*Vertreterfilm*, *sales film*), předvádějící potenciálním zákazníkům, jak určité výrobky působí a fungují; naučný či instrukční film (*Lehr- und Ausbildungsfilme*, *educational*); sloužící jako pomůcka při instruktáži personálu; film tržní a výstavní (*Messe- und Ausstellungsfilme*, *fair and exhibition film*), předvádějící návštěvníkům průmyslových výstav detaily výrobků a pracovního procesu. Na seznamu chybí film výrobní (*fabrication*), ukazující výrobu zboží, a film výzkumný (*research*), dokumentující vědecké experimenty.

Zaměříme-li se na dobové kategorie, Curt Ascher, generální ředitel akciové společnosti German industrial film, se v roce 1924 zmiňuje o čtyřech: reprezentační film, výrobní film, aplikační film (*application*; ukazující nástroje, stroje a další výrobky velkých rozměrů při použití) a instrukční film (*instruction*; názorně ukazující správné používání výrobků).⁹⁾ Různých dobových termínů a definic existuje dlouhá řada. Výrobním snímkům se kupříkladu rovněž říkalo dokumenty a dle popisu to byly filmy, které diváka poučovaly a informovaly o existenci, výrobě a použití určitých produktů.¹⁰⁾ Pro jiné byly dokumenty filmy o činnosti, výrobcích a povaze společnosti, organizace či instituce¹¹⁾ – kategorií, kterou můžeme dnes definovat jako film reprezentační či *image film*.

Dějiny termínů a definic bude ještě třeba napsat. Již nyní se ale můžeme z oné dobové škály popisů a kategorií poučit o tom, že průmyslové filmy nejsou objednávány kvůli nim samým, nýbrž pragmaticky a záměrně a často při specifické příležitosti, aby demonstrovaly, instruovaly a poučovaly, co je – dle zadavatele – v daném průmyslu k vidění, poznání a na práci.

7) Manfred Rasch, Vorwort. In: Manfred Rasch et al. (eds.), *Industriefilm 1948–1959: Filme aus Wirtschaftsarchiven im Ruhrgebiet*. Essen : Klartext 2003, s. 7.

8) <http://www.bender-verlag.de/lexikon/suche2.php>.

9) Curt Ascher, Der Industriefilm, seine Anwendung und Verbreitung. In: Dr. E. Beyfuss – Dipl.-Ing. A. Kossowsky, (eds.), *Das Kulturfilmbuch*. Berlin : Carl P. Chryselius'scher Verlag 1924, s. 160n.

10) Albert Masnata, Le film – moyen de publicité. In: *Informations économiques / Wirtschaftliche Mitteilungen* 8, 1929, č. 35 (18. 9.), s. 1.

11) Schweizerischer Reklame-Verband SRV (ed.), *Die Grundlagen der Filmwerbung: Eine Wegleitung für Auftraggeber*. Zürich : Schweizerischer Reklame-Verband 1949, s. 25.

Průmyslové filmy se také předvádějí ve specifickém kontextu a oslovují předem vymezené cílové publikum. To jsou určující znaky každého zakázkového filmu či užitkových filmů obecně a právě ony se zpravidla berou v úvahu při definicích průmyslového filmu. Kategorie navržené Balzem E. Hattem kupříkladu vznikly na základě kritérií „účelu“ a „cílového publika“.¹²⁾ Publikum se obvykle dělí do dvou skupin: publikum široké, neodborné, a obecnostvo odborné (inženýři, zaměstnanci, vědci, studenti atd.). Publikum lze rovněž rozdělit na základě funkce průmyslových filmů jako interních či externích komunikačních prostředků na vnitřní (personál, obchodní zástupci, akcionáři atd.) a vnější (návštěvníci, zákazníci atd.). Filmy určené pro širší publikum se promítaly v kinech, kde nonfikční snímky tvořily součást běžného programu, ve kterém se uváděly před hlavním filmem (či hlavními filmy) večera. Provázely rovněž přednášková turné, pořádaná buď představiteli daného odvětví nebo různými zájmovými skupinami, organizacemi, spolky a svazy, byly uváděny v rámci veletrhů a výstav, promítány návštěvníkům a zaměstnancům továren, potenciální klientele, žákům, studentům i odborníkům při různých příležitostech a na nejrozličnějších místech. Průmyslové snímky také putovaly do zahraničí, kde byly promítány na mezinárodních výstavách a veletrzích, při návštěvách zahraničních obchodních partnerů či zákazníků, na ambasádách nebo při oceánských plavbách.

Rozmanitost míst mimo kina, kde byly průmyslové a jiné typy nonfikčních užitkových filmů uváděny, je skutečnou výzvou oboru filmových studií. Nejenže je v případě těchto filmů obtížné a časově velmi náročné historicky vystopovat jejich cirkulaci. Představují pro nás též moment, ve kterém se zřetelně projevuje složitost filmové výroby, formy a záměru ve vztahu k uvádění, šíření a recepci filmů. Povaha filmu se může proměňovat dle kontextu, ve kterém je tento film uveden. Výrobní snímek, zaměřený na široké publikum a propagující určitý produkt, se může proměnit ve snímek naučný, je-li použit ve školách či na univerzitách, aniž by se v nejmenším změnil jeho text. (Multi-)funkčnost je tak dalším z charakteristických vlastností tohoto žánru. Věci se ještě více zkomplikují, vezme-li v úvahu, že dalším charakteristickým znakem je přizpůsobitelnost filmů různým typům použití, různým oblastem uplatnění a různým cílovým obecnstvům. Recepce průmyslového filmu je vysoce proměnlivá, podléhá změnám pod vlivem různých specifických způsobů užití, jakož i různých kontextů uvádění. Ve srovnání s pevně vymezenou a institucionalizovanou podobou uvádění fikčních filmů v kině v době před nástupem televize, videa, DVD a internetu má způsob využívání průmyslových a jiných užitkových filmů mimo kina mnohem větší potenciál oslovit početná a rozmanitá obecnstva při nespočetných příležitostech, třídami a předváděcími místnostmi počínaje a vlaky, loděmi či letadly konče. Na fikční filmy lidé chodí, ale užitkové filmy za nimi přicházejí samy. Tato evidentní schopnost alternativního oběhu, jež se u zakázkového užitkového filmu projevuje, vyvrací jeho takzvanou „marginálnost“.

Pro shrnutí tedy můžeme říci, že při analýze průmyslových filmů je třeba vzít v úvahu následující kategorie: příležitost a záměr, cílové obecnstvo, rozsah využití, distribuci

12) Balz E. Hatt, *Der Industriefilm: seine Bedeutung im Dienste der Öffentlichkeit*. Zvláštní vydání časopisu *Industrielle Organisation*, č. 5, 1969 (květen). Ed. Betriebswissenschaftliches Institut der ETH, Zürich. Zürich : wf Wirtschaftsförderung, Gesellschaft zur Förderung der schweizerischen Wirtschaft, s. 2n.

a předvádění. Je zapotřebí zkoumat funkčnost textu i kontextu. Ne náhodou dosud nebyl ani jedním slovem zmíněn filmový producent či tvůrce. V kontextu filmů vyrobených na zakázku hraje specifickou roli, a to i v tom, že působí jako jednatel průmyslu. Naplněním záměrů zadavatele překládá sdělení průmyslu do jazyka filmu. Působí jako článek mezi průmyslem a obecností, jako zprostředkovatel mediálního sdělení. Průmyslové filmy tedy nejsou dílem jednoho autora, ale funkčním nástrojem průmyslu. Za svoji formu vděčí praxi výroby a oběhu, nikoli osobnímu uměleckému výrazu. Nemívají definitivní ani režisérský sestřih. Jak bylo naznačeno výše, užitkové filmy se střihají, sestavují, přestřihávají a recyklují dle potřeb zadavatele. Tullberg Film, přední švédská společnost vyrábějící ve dvacátých letech průmyslové filmy, například vytvořila archiv obrazů a scén z různých konkrétních míst, které mohly být využity a opětovně využívány v mnoha dalších filmech.¹³⁾ A filmový teoretik Ernst Iros švýcarské vládě v roce 1942 navrhl vytvořit centralizovaný fond nepoužitých obrazů (pocházejících z fikce i nonfikce), jež by mohly být recyklovány v nových filmech – „nanejvýš užitečná mozaika, stavební sada či metoda stavebních kamenů“, velebil Iros svůj nápad.¹⁴⁾

Je zřejmé, že tyto předpoklady nutně vyvolají ostré odmítnutí ze strany filmařů, kteří se považují za nezávislé tvůrce uměleckých děl vyjadřující filmovým stylem a zpracováním námětu svoji osobnost, často zcela bez ohledu na obecnost. Přesto nebylo a dodnes není neobvyklé, že filmaři – často z ekonomických důvodů – přecházejí mezi autorskými filmy a filmy zakázkovými. Otevírají tak zajímavou oblast pro komparativní zkoumání účinku výrobní šablony na práci filmaře. Dále je třeba ověřit adekvátnost tradičního způsobu psaní o zakázkových filmech. Bývají považovány za „problematické“ v tom smyslu, že zajištění ekonomické základny pro výrobu průmyslových filmů musí být zapláceno kompromisem a omezením uměleckého výrazu.¹⁵⁾ Pokud jde o Švýcarsko, objevoval se tento názor již dlouho předtím, než nová generace filmařů zakázkový film v šedesátých letech odsoudila, a to nejen z uměleckých, ale i z ideologických důvodů. „Čím více je producent osvobozen od finančních starostí, tím větší je dilema umělce, jehož svobodu vyjádření omezují vy kalkulovalé směrnice“, uzavírají švýcarské noviny *Die Tat* v roce 1950.¹⁶⁾ Zdá se, že ve Švýcarsku začátky tohoto diskursu korespondují se zavedením více či méně kontinuální výroby fikčních filmů na konci třicátých let. Analýza více než tisíce švýcarských nonfikčních filmů, většinou filmů zakázkových, provedená v rámci projektu „Pohledy a perspektivy“ ukazuje, že průmyslové snímky představují vysoce produktivní a poučnou oblast napětí mezi dobovými politickými, ekonomickými,

13) Mats Björkin – Pelle Snickars, 1923/1933: Production, Reception and Cultural Significance of Swedish Non-fiction Film. In: Peter Zimmermann – Kay Hoffmann (eds.), *Triumph der Bilder: Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich. Close up, Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms*, sv. 6. Konstanz : UVK 2003, s. 274.

14) Ernst Iros, Produktionsplanung für die schweizerische Kultur-, Dokumentar-, Propaganda-, Lehr- und Unterrichtsfilm-Produktion („Baustein-System“). Montreux 1942. Nepublikovaný dokument uložený v bernském spolkovém archivu – E 3001(B) -/1: Bd. 46; 14.2.7.3. Tento návrh nebyl dále rozvíjen a byl by býval poškodil jak spolkové struktury země, tak soukromé uspořádání filmového průmyslu.

15) Max Engeli, Die schweizerische Dokumentarfilmproduktion: Eine Umfrage. *Tages-Anzeiger* 1950, č. 242 (14. 10.), s. 9.

16) r. b., Eine Jahresschau von Schweizer Filmen. *Die Tat* 15, 1950, č. 336 (10. 12.), s. 3.

společenskými a kulturními diskursy, záměry filmových zadavatelů a filmy samotnými, přičemž filmaři i producenti, každý po svém, k projektům přistupují s péčí a zaujetím. Lze také pozorovat, že některým filmařům a produkčním společnostem se podařilo zavést rozpoznatelný „osobní“ rukopis rétoriky a stylu. V této oblasti je ale nutné podniknout další národní a komparativní nadnárodní výzkum.

* * *

Pojetí průmyslových filmů jako pracovních nástrojů průmyslu není nové. Již v roce 1916 uvádí Victor Zwicky ve svém článku o využití demonstračních snímků v *Kinema*, prvním švýcarském filmovém časopise, že průmyslový film je „Mittelsmann“, prostředník, „pracující ve službách průmyslu“. ¹⁷⁾ Pojem práce nám připomíná, že zakázkový film není sám o sobě hlavním předmětem zájmu ani konečným produktem průmyslu. Je jeho pracovním nástrojem, který má být oporou skutečného podnikání a v tom nejširším smyslu zvyšovat produktivitu i spotřebu. Průmyslový film tak práci nejen ukazuje v rámci filmového textu, ale může ji také sám vykonávat.

Až pod vlivem první světové války a mezinárodní hospodářské krize, kterou tato válka způsobila, se začalo ve Švýcarsku diskutovat o využitelnosti filmů jakožto nového, moderního a mocného prostředku pro posílení (národní) ekonomiky. ¹⁸⁾ Víra v hospodářskou prospěšnost filmové produktivity a vůle z ní těžit nebyly nikdy tak neskrývané a osvobozené od kritiky jako tehdy. Práce, kterou měly průmyslové filmy vykonat „v zájmu naší národní ekonomiky“, byla podle dobových požadavků dvojí: na jedné straně měly za úkol propagovat švýcarské zboží a švýcarské přírodní krásy, a posílit tak turistický průmysl, a na druhé straně poučovat švýcarský lid o hodnotě národních výrobků a podporovat národní průmysl. ¹⁹⁾ *Semaine Suisse* (Švýcarský týden), organizace založená v roce 1917 za účelem propagace švýcarského zboží na domácím trhu, doprovázela své vzdělávací přednášky pro děti a dospělé diapozitivy a průmyslovými filmy, aby občany „obeznámila“ s národním průmyslem. ²⁰⁾ Průmyslový film se zde projevuje jako pracovní nástroj pro nacionalizaci hospodářství – tento raný příklad dokazuje výkonnou povahu žánru ve službách průmyslu. Nicméně hlavními produkty filmové výroby a filmového

17) Victor Zwicky, *Der Demonstrationsfilm*. *Kinema* 6, 1916, č. 51 (23. 12.), s. 4.

18) Jako model zde sloužily podobné aktivity v Německu. Článek Arthur Loeninga, uveřejněný v *Kinematograph Düsseldorf*, kde autor velebí průmyslový film jakožto „efektivní metodu, jak ovlivnit názory a trhy“, adekvátní nástroj propagace německé ekonomie na světovém trhu, byl přetištěn ve švýcarském časopise *Kinema* s výzvou k napodobení této činnosti [Arthur Loening, *Der Film als Industriepropagandamittel*. *Kinematograph Düsseldorf*; cit. in: *Kinema* 8, 1918, č. 18 (4. 5.), s. 3n.].

19) Schweizer Schul- und Volksskino (podepsáno A. Schrag, M. R. Hartmann), *Denkschrift über Schweizerische Filmpropaganda im Ausland und den Ausbau der Zentralstelle für Werbefilme*. Bern: Schweizerisches Schul- und Volksskino 1923 (15. 9.), s. 2.

Schweizer Schul- und Volksskino, švýcarská organizace pro výrobu vzdělávacího filmu založená v roce 1921, se věnovala produkci a mimokinové distribuci filmů, jež byly označeny jako hodnotné z hlediska vzdělávání. Tato nevýdělečná organizace vybudovala spolehlivou celonárodní distribuční síť, která dodávala i těm nejvzdálenějším vesnicím v alpských oblastech „dobré filmy“, mezi nimiž bylo i mnoho průmyslových.

20) *Semaine Suisse: annual report* 5, 1921/22, s. 15; *Semaine Suisse: annual report* 12, 1928/29, s. 17.

průmyslu jsou fikční či autorské filmy, finální výrobky připravené k prodeji a spotřebě publikem. Posláním fikčního či autorského filmu je oslavovat; povoláním průmyslového filmu je pracovat. Analyzovat průmyslové filmy tedy znamená zkoumat, jak konají své praktické úkoly, jak pracují svou rétorikou a stylem.

* * *

Toto pojetí by mohlo posloužit jako kritérium pro kvalitativní hodnocení. V případě průmyslových filmů není důležité, zdali snímek představuje umělecký úspěch, je-li z formálního hlediska mistrovským dílem. Podstatné je, jestli dělá svou práci. Film je z pracovního hlediska úspěšný, pokud s využitím přiměřeného stylu a konzistentní rétoriky naplní cíle zadavatele. Například promítání série švýcarských průmyslových filmů pro dospívající mládež, uspořádané Švýcarským týdnem v roce 1919 v Basileji, bylo místním tiskem přijato takto:

Při pohledu na tyto obrazy, které tak úchvatně vyjadřovaly sílu a schopnosti švýcarského národa, nás naplnil pocit pýchy. Nelze si představit lepší způsob, jak dětem vštípit význam národní produkce. Nechť se takto naučí vážit si vlastní práce s nezlomným přesvědčením, že se naše výrobky na světovém trhu vždy vyrovnají těm zahraničním.²¹⁾

Takovéto nadšené přijetí a oslava funkčnosti průmyslového filmu, převáží nad jakýmkoli formálními soudy. Kvalitně odvedená filmové průmyslová práce tedy znamená přesvědčivé zprostředkování záměrů zadavatele. Ani toto pojetí není nové, přinejmenším pro ty, kdo jsou prakticky zapojeni ve filmové výrobě: „Jen takový užitkový film, který osloví své cílové publikum, stojí za to, aby byl vyroben“, řekl Balz E. Hatt, zástupce Společnosti pro podporu švýcarského hospodářství.²²⁾ Dále poznamenává, že filmy ověřené festivalovými cenami, často tento požadavek nenaplnují. Užitkové filmy nemají za úkol být umělecky novátorské, ale být ku prospěchu zadavateli, což znamená oslovit cílové obecenstvo.

Praktická zkušenost zadávání a vyrábění průmyslových filmů stanovuje vodítka pro teoretické přístupy. Ukazuje nám, že hledat uznávané umělce a vyzdvihovat mistrovská díla není na místě, neboť takový přístup zcela přehlíží povahu analyzovaného předmětu.

Textuální přístup: seriální filmová analýza

Jaká metoda se tedy hodí pro analýzu průmyslových filmů? Jak jsem krátce nastínila v úvodu, navrhuji seriální analýzu co největšího počtu filmů, jež by vytvořila inventář společných rysů, formálních i obsahových. Cílem je odlišit zvláštní od typického, a tak

21) Cit. in: Schweizerarbeit im Film. *Kinema* 9, 1919, č. 8 (22. 2.), s. 4.

22) Balz E. Hatt, *Der Industriefilm: seine Bedeutung im Dienste der Öffentlichkeit*. Zvláštní vydání časopisu *Industrielle Organisation* 5, 1969 (květen). Ed. Betriebswissenschaftliches Institut der ETH, Zürich. Zürich : wf Wirtschaftsförderung, Gesellschaft zur Förderung der schweizerischen Wirtschaft, s. 3.

položit materiálové základy, které určí směr dalšího výzkumu. Seriální analýza představuje adekvátní přístup k průmyslovým filmům, neboť tyto filmy jsou samy dějinným výsledkem industrializace, sériovým produktem průmyslu, jeho (audio)vizuálním ekvivalentem, pokud jde o výkonnost, racionalitu a modernitu; neboli, jak řekl Zwicky, „produktivní kinematografii“.²³⁾

Analyzovat velké množství filmů ovšem neznamena vrhnout se na každý film, který potkáme – třebaže jich beztak nebude mnoho. Získat přístup k průmyslovým a jiným formám užitkového filmu bývá často časově náročný úkol, spočívající v hledání kopií, jež jsou roztroušené a mnohdy zapomenuté ve veřejných nebo soukromých archivech.²⁴⁾ Bohužel zde nemáme dostatek prostoru na to, abychom se zabývali otázkami stavu filmů a jejich konzervace ve vztahu k politice paměti. Po vytvoření korpusu každopádně volá ještě velké množství filmů. Kritérii mohou být: zadavatel, producent, distributor, uvádění, geografie (lokální podmínky, města, oblasti, národy) a čas. V projektu „Pohledy a perspektivy“ byl rámec vymezen jak zkoumaným obdobím (od roku 1896 do 1964),²⁵⁾ tak národním zaměřením (filmy vyrobené či šířené ve Švýcarsku). Dále byl kladen důraz na průmyslové filmy vyrobené na zakázku dvou švýcarských průmyslových odvětví, strojírenského a potravinářského. Na zřetel byly brány též filmy vzniklé na zakázku zájmových hospodářských sdružení typu profesních organizací a obchodních svazů. Celý korpus byl v některých bodech rozšířen o vzorky filmů z jiných odvětví, od jiných výrobců či filmařů a ze zahraničních produkcí, a to na základě recenzí a debat v písemných pramenech, podle důležitosti určitých profesionálů a celkové dostupnosti filmů. Toto rozšíření nás přivedlo k dalším nonfikčním žánrům, jakými jsou snímky turistické, cestopisné a naučné a k okrajům, na kterých žánry splývají a jejich hranice se rozostřují. Užitkové filmy často nevznikají na zakázku jedné společnosti či organizace, ale jako společný podnik několika ekonomicky zainteresovaných skupin. Využívat možnosti spolupráce je v zájmu zadavatelů i výrobců a jde o další charakteristickou okolnost vzniku nonfikčních snímků, které byly, přinejmenším ve Švýcarsku, povětšinou zakázkovými užitkovými snímky.²⁶⁾

Takto sestavený korpus čítal okolo 500 filmů, z nichž přes polovinu mělo formát 16mm. Většina těchto filmů byla sledována na stříhacích stolech, některé, podle dostupnosti,

23) Victor Zwicky, *Der Demonstrationsfilm*, s. 1.

24) Ve Švýcarsku lze kopie nalézt ve filmových archivech, ve spolkových, kantonálních či soukromých archivech společností, institucí a organizací nebo ve vlastnictví soukromých sběratelů. Některé společnosti učinily příkladná opatření, aby svoji (audio)vizuální paměť uchránily, jiné si vůbec neuvědomují jejich historickou hodnotu a kopie vyhodily nebo je ponechávají zkáze. Výrobní společnosti zpravidla žádné filmy neskladují, neboť autorská práva zůstávají zadavateli.

25) 1896 je rokem prvního oficiálně zaznamenaného veřejného uvedení filmu ve Švýcarsku, zatímco 1964 bývá obecně v učebnicích dějin filmu označován jako rok, od kterého se datuje počátek takzvaného „nového švýcarského filmu“.

26) Takzvaná „nezávislá“ tvorba nonfikčních filmů byla umožněna až zavedením vládní pomoci v roce 1963. Předtím byli profesionální filmaři, toužící točit „nezávislé“ filmy, odkázáni na dobrou vůli svých producentů. Jestliže produkční společnosti typu Condor někdy dovolily svým nejtalentovanějším filmařům tvorbu „nezávislých“ snímků (jako GRAT IM HIMMEL, 1947, a FUSIO, 1949, oba od kameramana Otto Rittera), bylo to hlavně kvůli vytváření image. Je zajímavé sledovat, že iniciativa nevycházela pouze ze strany zadavatelů, ale též producentů a režisérů.

na videu či DVD. Všechny snímky byly zapsány do elektronické databáze. Každý záznam mimo jiné obsahuje údaje o technických detailech (formát, materiál, délka, barva, zvuková stopa atd.), konzervaci, stavu a způsobu uložení, úvodních titulcích a mezititulcích, podrobný popis filmu, krátkou synopsi, žánrové zařazení a klíčová slova (rozdělená do kategorií formy a obsahu).

Takovýmto přístupem získáme mnoho. Seznam zaznamenává obrazy percepce, modely argumentace a stereotypy rétoriky i stylu. Odhaluje hromadění, přetrvávání, proměny a vývoj těchto rysů i vznik nových témat, formálních rysů a argumentačních strategií. Ukazuje podobnosti, které zajišťují filmové prototypy pro exemplární případové studie. Tato metoda také připomíná onu ohromující variabilitu a adaptabilitu filmového produktu vzhledem k proměňujícím se potřebám zadavatele: Průmyslové snímky jsou jako všechny užitkové filmy uváděny a znovuuváděny v různých verzích, přestříhány z němých na zvukové, doplňovány a aktualizovány s využitím nového materiálu, předělávány v barvě a opětovně využívány pro další šíření na výstavách, ve školách, v zahraničí atd. Seriální analýza je schopna zachytit různé verze, jakož i opakované používání stejných záběrů a obrazy recyklované v různých filmech. Daří se jí tak zviditelnit jeden z nejpodstatnějších charakteristických rysů tohoto žánru.

Vezměme si za příklad titul NEVIDITELNÁ SÍLA (UNSICHTBARE KRAFT / PUISSANCE INVISIBLE), snímek Charlese-Georgese Duvanela, zabývající se výrobou elektřiny ve Švýcarsku a jejím významem, který vznikl na zakázku Švýcarského ústředí pro podporu obchodu (Schweizerische Zentrale für Handelsförderung / Office suisse d'Expansion commerciale, OSEC), soukromé organizace pro propagaci švýcarského průmyslu v zahraničí, založené v roce 1927.²⁷⁾ Film byl uveden v roce 1933 v němé 35mm verzi o délce 900 metrů a ve zvukové 35mm verzi o délce 725 metrů. O čtyři roky později byl sestříhán na 460 metrů, doplněn o nový komentář a hudební doprovod a nově uveden pod názvem UŽITEČNÁ SÍLA (DIENSTBARE KRAFT / FORCES DOMPTÉES).²⁸⁾ Na počátku padesátých let byl na zakázku společnosti Electrodifusion Zürich tento již dvakrát uvedený film uveden znovu jako VODNÍ SÍLA, VĚČNÁ SÍLA (WASSERKRAFT, EWIGE KRAFT / ENERGIE BLANCHE). Snímek byl takto uveden v dlouhé a krátké verzi na formátech 16 i 35mm, v německé a francouzské verzi.²⁹⁾ Pokud vezmeme v úvahu rovněž titul DOBYTÍ ENERGIE (GEBÄNDIGTE KRAFT / CONQUÊTE DE L'ÉNERGIE) Andrého Guga z roku 1948, další film o vodní energii, vyrobený opět na zakázku Švýcarského ústředí pro podporu obchodu, uvidíme jasnou tematickou řadu, která, již jen svojí délkou, umocňuje dojem hospodářského významu

27) Tato organizace, ač soukromá, získala na výrobu průmyslových filmů finanční podporu od vlády. Filmy proto mají polooficiální status a jsou vůbec prvními filmy ve Švýcarsku, které dlouho před zavedením vládní podpory obdržely peníze od státu. Schweizerische Zentrale für Handelsförderung zahájila filmovou výrobu v roce 1930.

28) Office suisse d'expansion commerciale, Zürich et Lausanne, siège de Lausanne (ed.), *Rapport sur l'action de l'O.S.E.C. dans le domaine de la propagande filmée*. 1941 (leden), s. 6–7. Nezveřejněný dokument, uložený v archivu Cinémathèque suisse v Penthaz.

29) [Schweizerische Zentrale für Handelsförderung]/Office suisse d'Expansion commerciale, Zürich und Lausanne (ed.), *Catalogue de films suisses industriels et économiques / Katalog schweizerischer Filme industriellen und wirtschaftlichen Inhalts*. Sv. 4. Lausanne : Office suisse d'Expansion commerciale, Service du film 1956, s. 7.

„bílého uhlí“, jak se elektřině ve Švýcarsku přezdívá.³⁰⁾ V rámci takovéto série se ukazují stereotypní obrazy, struktury a argumentace. Filmy o Švýcarsku – domácí i zahraniční výroby – obvykle začínají horami, které se staly emblematickým obrazem pro celou zemi, celosvětově známým symbolem. Filmy o elektřině pokračují záběry tajícího ledu, proměňujícího se v potoky a řeky stékající do údolí, kde naplňují přehradní nádrže. Po scénách věnovaných výrobě a spotřebě elektřiny v průmyslu i domácnostech následuje cesta horskou železnicí vzhůru a filmy končí tam, kde začaly. Tento diskursivní aspekt přepravy je typickým rysem, společným průmyslovým a turistickým snímkům; stává se průsečíkem žánrů a jejich sdíleným prostředkem sloužícím šíření pohledů i perspektiv. Pojednává se zde především o přírodě a technologii, tradici a pokroku, jakož i o propojenosti průmyslu a turismu, hospodářství a národa. Domestikace a konzumpce přírody průmyslovou kulturou je pravděpodobně univerzálním rysem průmyslového filmu. Způsob, jakým jsou tyto motivy zprostředkovány, se ale může v případech jednotlivých zemí lišit.

Jednotlivá průmyslová odvětví či společnosti často znovu a znovu zadávaly zakázku na tentýž film, vždy zhruba každých deset let – ne proto, aby různými způsoby ukázaly zásadně odlišné věci, ale aby zobrazily své nejnovější stroje či vývoj filmových prostředků. Seriální analýza dává nahlédnout racionalitu výroby i přetrvávání obrazů a argumentů po delší časové období. Rovněž ilustruje, jak aktualizované a modifikované průmyslové snímky mohou dalece přesáhnout průměrnou životnost pěti až šesti let³¹⁾ a projít obdobími třiceti a více let nepřetržitého oběhu. Počet diváků, které takto osloví, často převyšuje údaje o návštěvnosti fikčních filmů v kinech. Malé náklady, vysoký zisk – navržený přístup nastiňuje efektivnost průmyslového filmu jakožto výnosného komunikačního nástroje průmyslu.

Tento přístup navíc vyznačuje podobnosti a rozdíly mezi určitými odvětvími. Může ukázat, jak je filmová výroba určována výrobou průmyslovou, jak produkt určitého odvětví ovlivňuje svůj filmový obraz. Kupříkladu čokoládu lze prodávat široké veřejnosti a stejně tak této veřejnosti promítat snímky o ní, zatímco polovýrobky pomocného průmyslu, jako jsou potrubní spojky či klikové skříně, oslovují buď pouze odborníky, nebo si žádají odlišné strategie zprostředkování, aby oslovily širší, neodborné publikum. Zdánlivá banalita, která má však obrovský vliv na způsob sebe-reprezentace (jednotlivého organizace nebo celé skupiny), na využití filmových kategorií, stylových rysů, rétorických strategií a odkazů na národní stereotypy. Přístup seriální analýzy umožňuje komparativní výzkumy filmových strategií v jednotlivých odvětvích a u přímých konkurentů. Je možné analyzovat stále i proměnlivé způsoby tvorby obrazu a prezentace produktů ve filmech.

30) Existoval rovněž bezpočet filmů o výstavbě přehrad a elektráren. Švýcarsko není jedinou zemí, kde hraje elektřina klíčovou roli; stejně tak představuje nejdůležitější část švédského průmyslu té doby. O jejím filmovém zprostředkování ve Švédsku viz Pelle Snickars – Mats Björkin, *Early Swedish (non-fiction) cinema and cartography. Historical Journal of Film, Radio and Television* 22, 2002, č. 3; Pelle Snickars – Mats Björkin, 1923 – 1933: Production, Reception and Cultural Significance of Swedish Non-fiction Film. In: Peter Zimmermann – Kay Hoffmann (eds.), *Triumph der Bilder: Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich. Close up, Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms*. Sv. 16. Konstanz : UVK 2003.

31) Hans Schaller, *Der Industriefilm schrieb Geschichte: 1895–1995: 100 Jahre Industrie- und Wirtschaftsfilm*. Dortmund : Eigenverlag PR Trend Agentur 1997, s. 146.

Ze sociálně-kulturního hlediska odráží seriální analýza jak sebe-reprezentaci průmyslu, tak vztah zaměstnanec-zaměstnavatel ve vzájemném vztahu s veřejnými diskursy v hospodářství, společnosti, politice a kultuře. Pokud výzkum pokrývá delší časové období, lze dotyčné filmy číst jako barometry diskursivních tendencí. Z tohoto hlediska jsou průmyslové filmy více než jen službou zadavatelům, stávají se rozhodujícím médiem v tom smyslu, že zavádějí, prosazují a normalizují stereotypní obrazy a klišé týkající se toho, jak vnímáme nejen průmysl, ale také svou zemi, svět a sami sebe. Přístup tak rovněž usnadňuje analýzu z národního hlediska – hlediska, které se ve Švýcarsku ukázalo být nejproduktivnější a nejpoučnější, neboť užitkové filmy zde mají obrovský vliv na vytváření a potvrzování národní identity, jakož i určování obrazu národa v zahraničí. „Průmyslový film je pro Švýcarsko tím, čím pro Ameriku Hollywood“ – Tento citát nejen vysvětluje ekonomický význam nonfikce, ale také její charakteristickou moc v globálním měřítku vytvářet, prosazovat a šířit reprezentativní národní rysy. Zatímco hollywoodské fikční filmy celosvětově rozšiřují americký způsob života, švýcarským velvyslancem ve světě se stal právě zakázkový film.

Seriální analýza navíc poskytuje základní materiál pro komparativní nadnárodní výzkum. Takovýto výzkum je nezbytný k nastínění mezinárodních rysů průmyslových snímků i k vysvětlení společné rétoriky a stylistických vlivů. Historii forem průmyslového filmu lze psát pouze z nadnárodního hlediska, což je obzvláště důležité pro malé země s relativně skromnou filmovou produkcí. Švýcarsko si kupříkladu kvůli své malé geografické rozloze, četným kulturám a různým jazykům nikdy nevytvořilo vlastní národní styl. Stylově mezinárodní, obsahem národní – zdali tento popis charakterizující Švýcarsko objasňuje situace malých národů obecně, je třeba ověřit v nadnárodních výzkumech. Ale i národní historiografie průmyslového filmu se opírá o mezinárodní hlediska, aby byla s to spolehlivě odlišit, zhodnotit a interpretovat národní rysy.

A nakonec – navrhovaná metoda umožňuje komparativní výzkum filmových druhů a žánrů. Nabízí základní materiál pro analýzu průmyslových snímků ve vztahu k jiným formám nonfikce i fikce a dovoluje určit žánrově typické vlastnosti a rysy sdílené s jinými žánry. Ještě mnoho otázek čeká na odpověď: Je průmyslový film z hlediska techniky a stylu konzervativním, nebo progresivním žánrem? Nabízí experimentální pole pro filmaře, nebo je naopak omezenou oblastí, ovládanou zadavateli? Čím průmyslový film přispívá do dějin technických inovací? Co nám souběžné tendence ve fikci a průmyslovém filmu (jako např. sílící erotismus ve filmových textech šedesátých let či vzrůstající fikcionalizace průmyslových filmů v letech padesátých) říkají o vzájemných propojeních fikce a nonfikce a s ohledem na nová média? Jsem přesvědčena o tom, že obrát k filmové historii, zaměřený na průmyslový film, si vyžádá přehodnocení filmové historie jako takové. Seriální analýza pro to skýtá metodologickou oporu.

Kontextuální přístup: (filmově) historický výzkum

Fikční či umělecké filmy je možné analyzovat i pouze na základě textu. Průmyslové a jiné druhy užitkových filmů nikoli. Často již nehovoří za sebe, neboť kontext, na němž závisely a ke kterému odkazují, se proměnil. Kontextualizace tudíž napomáhá adekvátnímu čtení

a pochopení průmyslových filmů. Jak již bylo naznačeno výše, způsoby výroby a využití těchto filmů se odlišují od standardní praxe uvádění filmů v kinech i konvencí filmového průmyslu, a je nutné je ještě popsat. Užité filmy jsou k užítu jen tehdy, jsou-li využívány, a proto se další zásadní otázkou stává recepce. Bohužel zde neexistuje žádné měřítko kasovního úspěchu, neboť průmyslové snímky jsou jen malým dílem distribuovány komerčně a obecenstvo za ně zpravidla neplatí vstupné. Je třeba prostudovat recenze a reklamy v novinách a časopisech, jakož i nepublikované dokumenty ve veřejném i soukromém vlastnictví, abychom si mohli zpětně udělat obrázek o škále míst, počtu projekcí a diváků i vlastní době existence filmů. V tomto ohledu (jakož i v mnoha dalších) mohou velmi pomoci orální výpovědi. Zkušenosti lidí spojených s filmovou výrobou, ale i diváků, kupříkladu zaměstnanců továrny, přispívají k lepšímu porozumění textům i kontextům.

Historické prameny mohou dále poskytnout cenné informace o vztahu mezi výrobcem a zadavatelem a o jejich záměrech. „Podaří-li se nám udělat reklamu jménu Sulzer a pomocí našich filmů vyvolat zájem o naše výrobky, dosáhli jsme svého cíle.“ Jedná se o podstatu článku na téma „proč filmujeme“, uveřejněného v časopise Sulzerovy společnosti pro zaměstnance z roku 1956.³²⁾ Sulzer, kdysi jedna z největších švýcarských strojírenských společností, celosvětově proslulá výrobou čerpadel a dieselových motorů, založila v roce 1937 vlastní oddělení pro výrobu a distribuci filmů.³³⁾ To, že společnost „utrácí peníze za film“, je ospravedlněno jeho praktickým využitím: „[Filmy] dělají reklamu našim výrobkům doma i v zahraničí a pomáhají nám všem zajistit práci a platy.“

Poučné mohou být i dokumenty o nerealizovaných projektech. Georg Fischer (+GF+), další švýcarská kovoprůmyslová společnost vyrábějící širokou paletu produktů od potrubních spojek po pánve, v roce 1952 vyhodnocovala možnou zakázku na reprezentační film ku příležitosti stopadesátiletého výročí. Důvod, proč od projektu odstoupila, byl následující:

Předcházející studie o produkci +GF+ filmu byly vyhodnoceny záporně nikoli kvůli filmu samotnému, nýbrž na základě otázky, komu by byl film následně promítán. Problémy představoval náš výrobní program, který je určen současně vzdělanému inženýrovi i té nejobyčejnější hospodyně.³⁴⁾

Užitkový film je k ničemu, nelze-li ho využít: pokud film nedokáže oslovit své cílové obecenstvo, nevyplatí se jej vyrábět. Příklad zdůrazňuje záměry průmyslu v jeho zacházení s filmem jako s pracovním nástrojem a je příkladem vlivu výrobního programu na filmovou produkci.

* * *

32) J[ules] B i c h s e l, Sulzer-Werkfilme. *Sulzer Werkmitteilungen* 1956, č. 1 (leden), s. 1.

33) Je zajímavé sledovat, jak se první film této společnosti, snímek WASSERVERSORGUNG MIT SULZER-PUMPEN, vyrobený v roce 1937, připojuje k národně stereotypní rétorice užitím motivu vody dle výše popsaného dramatického vzorce.

34) Poznámky režiséra Ernsta Müllera, 16. 7. 1948. In: +GF+ Works Archive, Document 0829, Dossier 3.4.1. Jubiläumsfilm.

Je pochopitelné, že seriální analýza si nemůže klást za cíl historicky rekonstruovat kontext každého jednoho filmu. Takový přístup by překročil možnosti jakéhokoli většího projektu. Namísto toho navrhuje stanovit prototypické filmy a zkoumat způsoby jejich výroby, šíření a recepce. Výsledky poskytnou základní východiska pro podrobné studium paradigmatických procedur a exemplárních modelů. Historický výzkum závisí na dostupnosti písemných a orálních pramenů. Samozřejmě opět banalita, která ale podstatným způsobem určuje výzkum. Za prvé – mnoho dokumentů se nachází v soukromých archivech společností a organizací, které neposkytují přístup veřejnosti. Vstup do soukromých archivů závisí na přístupu a dobré vůli. Za druhé – výroba průmyslových filmů není hlavní aktivitou daného průmyslu. Tato skutečnost se odráží i v archivní praxi podniků a organizací: dokumenty vztahující se k filmům se zde všeobecně vyskytují jen vzácně a často bývají ukryty ve fasciklech, jejichž označení k filmu neodkazuje.³⁵⁾ Badatelé musejí někdy rozvíjet nápadité strategie, aby informace oklikou získali. Tyto okliky však nejsou ku škodě; naopak, mohou zásadně pomoci zasadit průmyslový film do širšího kontextu aktivit společnosti, například do vztahu k průmyslovému výzkumu, sociálnímu zabezpečení, vnitřním pravidlům, vnější osvěty, sebe prezentace a propagace. Filmy nebyly objednávány ani předváděny izolovaně, ale v rámci širší funkční koncepce, kterou je zapotřebí rekonstruovat. Pokud se zaměříme na aspekt propagační, tvoří průmyslové snímky součást složitějšího systému „propagandy“, jak se reklamě a styku s veřejností říkalo předtím, než toto slovo za druhé světové války pozbylo svoji nevinnost. Filmy je nutné v tomto smyslu analyzovat ve vztahu k přednáškám, službám zákazníkům, exkurzím do továren, kalendářům, brožurám, článkům a inzerci v novinách a časopisech. Takovýto funkcionalistický přístup vyžaduje nejen historický výzkum, ale též interdisciplinární bádání.

Širší pole výzkumu kupříkladu ukáže různé kořeny tohoto žánru. Manfred Rasch zasazuje zrození průmyslového filmu do kontextu vědeckých a vojenských experimentů, kde tento typ filmů zviditelňuje neviditelné jevy pomocí prostředků zpomaleného a zrychleného pohybu či mikroskopu.³⁶⁾ Diapozitivy používané v mezihrách ve vaudevillu a v kinech jsou pro Curta Aschera „zapřenou kolébkou“ průmyslového filmu.³⁷⁾ Věda a vojensství, odborné obecní a cirkulace mimo kina na jedné straně; reklama, populární kultura, široké publikum a uvádění v kinech na straně druhé. Ze zeměpisného hlediska, které přebírají Pelle Snickars a Mats Björkin, napomohl a usnadnil šíření informací o industrialismu, přenášených průmyslovými snímky, také rozvíjející se turismus a turistické snímky.³⁸⁾ Výzkum v rámci projektu „Pohledy a perspektivy“ nás dovedl ještě k další linii původu, k přednáškám ilustrovaným pomocí diapozitivů. Společnost Maggi,

35) To platí pro Švýcarsko, situace se samozřejmě může v každé jednotlivé zemi lišit.

36) Manfred Rasch, Zur Geschichte des Industriefilms und seines Quellenwertes: Eine Einführung. In: Manfred Rasch – Karl-Peter Ellerbrock – Renate Köhne-Lindenlaub – Horst A. Wessel (eds.), *Industriefilm: Medium und Quelle: Beispiel aus der Eisen- und Stahlindustrie*. Essen: Klartext 1997, s. 10 nn.

37) Curt Ascher, Der Industriefilm, seine Anwendung und Verbreitung. In: Dr. E. Beyfuss – Dipl.-Ing. A. Kossowsky (eds.), *Das Kulturfilmbuch*. Berlin: Carl P. Chrysellius'scher Verlag 1924, s. 160.

38) Pelle Snickars – Mats Björkin, Early Swedish (non-fiction) cinema and cartography.

tradiční švýcarský výrobce polévkových klobás, vývarů a tekutých dochucovadel, pořádala od roku 1912 každý podzim po celé zemi turné přednášek s diapositivy, které mělo za cíl obeznámit zákazníky (zejména hospodyňky), znalce (lékaře, učitele, kněží a politiky) i žáky (budoucí zákazníci a znalce) s výrobou a kvalitou svých výrobků. Tyto aktivity zahrnovaly bezplatnou ochutnávku polévek a těšily se velké oblibě. V roce 1920 tyto přednášky uzavíralo promítání výrobního filmu, natočeného společností Eos Film Basel.³⁹⁾ Film se bohužel ztratil. Rozdávané texty přednášek ale strukturně a tematicky nápadně korespondují s údaji o prvním filmu Maggi v Německu (*DIE MAGGI-WERKE IN SINGEN AM HOHENTWIEL*, pravděpodobně z roku 1926, rovněž ztracen).⁴⁰⁾ Film v potravinářském průmyslu představuje technické rozvinutí toho, co přednášky říkaly a diapositivy ukazovaly. Průmyslový snímek není ale ani pohyblivý potomek nehybné fotografie, ani jednotlivou atrakcí, ale zdokonalenou součástí dříve zavedeného systému propagačních aktivit. Inovace, kterou přinesl film, tudíž neotevívá nové kanály šíření, ale sleduje staré cesty. Příklady podobných přednáškových turné zahrnujících filmová promítání, pořádaná nejrůznějšími zájmovými skupinami, je v prvních desetiletích dvacátého století bezpočet. Aktivity Švýcarského týdne, o nichž byla zmínka dříve, představují jen jednu z nich. Demonstrační film je pro Victora Zwickyho cennou náhradou nejen za přednášky, ale i za učebnice či jiné prostředky, ve kterých „mluvená i psaná slova selhala“.⁴¹⁾ Z toho lze vyvodit, že průmyslový film nemá jediný počátek, ale různé kořeny pro různé kontexty fungování.

* * *

Kontextualizace je zapotřebí také k tomu, abychom porozuměli veřejným diskursům, na něž se filmy odvolávají. Průmyslové filmy veřejné diskursy pouze neodrážejí a neovlivňují, ale mohou jimi být také spouštěny. Výzvou průmyslu byly kupříkladu otázky životního prostředí či „hrozba“ komunismu během studené války. Průmyslový film představuje jeden možný způsob odpovědi. Má za úkol ve jménu průmyslu vyjednávat a nově ustavovat vztah mezi přírodou a technikou, tradicí a pokrokem, soukromými a veřejnými záměry či zaměstnavateli a zaměstnanci. Takovýto přístup zpravidla nejen stvrzuje a ilustruje historicky zavedené diskursy, ale též napomáhá jejich revizi. Ochrana životního prostředí se například stává filmovým problémem již v padesátých letech, dvě desetiletí před všeobecně předpokládaným „oficiálním“ začátkem debaty.⁴²⁾ Samozřejmě není náhodou, že se prvním ekologickým tématem ve Švýcarsku stává voda. *VODA V NEBEZPEČÍ* (*WASSER IN GEFAHR / EAUX MANACES*), film společnosti Condor vyrobený v roce 1952 na zakázku

39) Viz Fritz Müller, *Maggi-Chronik: II. Teil, 1. Juli 1912–31. Dezember 1947*. Winterthur 1961.

40) Viz Harriet Sihn, *Die Geschichte deutscher PR im wirtschaftlichen Bereich: die Firma Julius Maggi. Hausarbeit zur Erlangung des Akademischen Grades eines Magister Artium, Fachbereich Sozialwissenschaften, Johannes Gutenberg-Universität Mainz 1995*, s. 60 a A 63–A 82.

41) Victor Zwicky, *Der Demonstrationsfilm*, s. 1.

42) K historickému výzkumu ochrany životního prostředí ve Švýcarsku v padesátých letech viz Damir Skenderovic, *Die Umweltschutzbewegung im Spannungsfeld der 50er Jahre*. In: Jean-Daniel Blanc – Christine Luchsinger (eds.), *Achtung: die 50er Jahre! Annäherungen an eine widersprüchliche Zeit*. Zürich: Chronos and Andersen, Arne. 1998; „...und so sparsam!“ *Der Massenkonsum und seine Auswirkungen: Veränderung und Mentalitätswandel, dargestellt am „Schweizerischen Beobachter“*. Zürich: Chronos 1994.

švýcarského Svazu pro ochranu vody, je jedním z prvních domácích filmů na toto téma. Přísně vzato nejde (s ohledem na zadavatele) o průmyslový snímek, jedná se však o začátek řady průmyslových snímků zabývajících se nastolením souladu mezi ochranou vody, technikou a pokrokem.⁴³⁾ Kontextuální přístup může lokalizovat filmy ve vztahu k dobovým diskursům, ale rovněž určit vztah mezi jednotlivými filmy, tedy jejich mezifilmový dialog.

Někdy je kontextualizace třeba k vysvětlení argumentů a rétorických strategií, které se z dnešního hlediska zdají být zcela cizí či podivné. V rámci potravinářského průmyslu existovala série filmů představující autoritativní osobu, muže v nejlepších letech, který buď poučuje obecnost ve filmu či oslovuje do kamery přímo diváka. Ve filmu *WIR LEBEN IN EINER NEUEN ZEIT*, relativně neznámém titulu německého avantgardisty Hanse Richtera z roku 1938, objednaném společností Wander a vyrobeném curyšským Central Filmem, přednášející používá postupy tzv. *Tatsachenberichte* (reportáží).⁴⁴⁾ Tyto reportáže či zprávy o faktech a údaje o propagovaném výrobku – v tomto případě posilující ovomaltinový nápoj vyrobený z vajec, mléka a sladu – doprovázejí krátké scény, které dokumentují jeho blahodárné účinky. Zlatým hřebem je laboratorní experiment, ve kterém jsou čtyři generace laboratorních krys živeny pouze Ovomaltinem. Neuvěřitelné zdraví, kterému se těší, dokazuje v duchu této vědecky založené rétoriky nutriční vlastnosti propagovaného produktu.⁴⁵⁾ Nejde ovšem pouze o kvalitu. Pokud tuto filmovou strategii mají za cíl vzbudit větší důvěryhodnost či důvěru budeme analyzovat v širším kontextu, odráží změny ve stravování, zapříčiněné industrializací. Konec devatenáctého století a začátek století dvacátého se vyznačují narůstajícím úpadkem jídelních tradic a „zvědečtění“ (*Verwissenschaftlichung*) stravování: jídlo, dříve otázka instinktu, se stalo předmětem vědy.⁴⁶⁾

Kontextuální přístup k průmyslovým snímkům je interdisciplinární úkol, který vyžaduje propojení historického hlediska s ekonomickými, politickými, lékařskými, společenskými, kulturními a genderovými výzkumy, jakož i přírodními a technickými vědami.

43) Viz např. *TECHNIK UND NATUR / TECHNIQUE ET NATURE*, opět v produkci společnosti Condor a Victora Borela, vzniklý na zakázku společnosti Electric Power z curyšského kantonu v první polovině padesátých let.

44) Thomas T o d e, Hans Richter: Regisseur, Maler, Filmtheoretiker, In: *CineGraph: Lexikon zum deutschsprachigen Film* 35 (říjen 2001). Hamburg : Text + Kritik 2001; Angelika H o c h, Hans Richter, Filme nach 1933: Filmografie. In: *Kinemathek 95* (Freunde der Deutschen Kinemathek e. V.) (ed.), *Hans Richter: Film ist Rhythmus*. Sv. 40, 2003 (červenec), Berlin.

Dalším filmem, který Richter ve Švýcarsku vytvořil, byl snímek *DIE NEUE WOHNUNG*, produkováný Praesens Filmem a vyrobený na zakázku Swiss Werkbund SWB u příležitosti první švýcarské výstavy Swiss Wohnungsausstellung Woba v roce 1930 v Basileji. Další informace viz Andres J a n s e r – Arthur R ü e g g, *Hans Richter: Die Neue Wohnung*. Baden : Lars Müller 2001.

45) *WO BERGE SICH ERHEBEN* od Huberta Schongera, dalšího německého režiséra, na zakázku společnosti Suchard v roce 1933 přesvědčuje diváka na základě podobné kombinace autoritativní osoby a sdělování faktů.

46) Viz např. Jakob T a n n e r, *Fabrikmahlzeit: Ernährungswissenschaft, Industriearbeit und Volksernährung 1890–1950*. Zürich : Chronos 1999; Jakob T a n n e r, *Ernährungswissenschaft, Esskultur und Gesundheitsideologie: Erfahrungen, Konzepte und Strategien in der Schweiz im 20. Jahrhundert*. In: Martin S c h a f f n e r (ed.), *Brot, Brei und was dazugehört: Über sozialen Sinn und physiologischen Wert der Nahrung*. Zürich : Chronos 1992, s. 85–103.

Mělo by být možné zrekonstruovat jejich vzájemné vztahy, vlivy a regulace. Pokud jde o Švýcarsko, dovoluje tato metoda zařadit mnoho filmů o vodě a elektřině do ekonomických, politických a národních kontextů. „Bohatá na malebné koutky, ale chudá na suroviny“ – to je typický úvodní komentář z titulu *WO EIN WILLE IST: DIE SCHWEIZ IN DER WELTWIRTSCHAFT / TENIR: LA SUISSE DANS L'ÉCONOMIE MONDIALE*, druhého filmu společnosti Švýcarského ústředí pro podporu obchodu, vyrobeného curyšským Praesens Filmem v roce 1932, filmu, který měl za úkol posílit náklonnost švýcarského lidu k národnímu průmyslu. Kromě vzdělání je voda vskutku jedinou surovinou země, motorem, který udržuje průmysl – a národ – v chodu. V dlouhém a často rozebíraném procesu od konce osmnáctého století do začátku století dvacátého přešla práva na výrobu vodní energie ze soukromých do veřejných rukou. Nakonec, s první světovou válkou, se provoz vodních elektráren stal národní otázkou.⁴⁷⁾ Právě v tomto národním kontextu je nutné analyzovat filmy o vodě, elektrické energii a elektrifikaci železničních lokomotiv.

A nakonec – kontextuální analýza průmyslových snímků rozšiřuje sféru kina o četné cesty alternativního šíření a různorodá místa předvádění, naznačuje ekonomický význam průmyslových zakázek pro výrobu filmů, ustavuje vztah mezi nezávislými filmy a filmy na zakázku a zdůrazňuje vzájemný poměr mezi dějinami a filmovými dějinami. Průmyslové filmy a užitkové filmy obecně představují filmy účelové, pracující s celou škálou retorických a stylových postupů na různých rovinách a při různých příležitostech. Stejně tak musejí i metody analýzy průmyslových filmů představovat funkční nástroje otevřené ne jedinému přístupu, ale mnohočetným perspektivám. Metody jsou stejně jako průmyslové snímky užitečné jen tehdy, jsou-li k užítu. Chovám naději, že zde navržený metodologický přístup seriální analýzy filmů kombinované s kontextuálním historickým výzkumem přispěje k lepšímu poznání tohoto žánru a bližšímu porozumění jeho vlivu na naše chápání minulosti a přítomnosti.

Přeložil Jakub Kučera

Poznámka o autorce:

Yvonne Zimmermannová vystudovala filmovou vědu, germanistiku, anglistiku na Curyšské univerzitě. Její doktorskou práci *Bergführer Lorenz: Karriere eines missglückten Films* vydá v roce 2005 nakladatelství Schüren. Řadu let pracovala jako filmová kritička pro různé švýcarské noviny a časopisy. Přednáší filmová studia na Curyšské univerzitě. Od roku 2003 se podílí na výzkumu dějin nonfiktivních zakázkových a průmyslových filmů ve Švýcarsku do roku 1964, který je financován Švýcarským národním fondem pro vědu. Přeložený text napsala speciálně pro *Iluminaci*.

Z hlavních publikací: *Vom Berg- zum Heimatfilm: Zur Auswertungsgeschichte von Eduard Probsts „Bergführer Lorenz“ (CH 1942/43)*. In: Vinzenz Hediger, et al. (eds.), *Home Stories: Neue Studien*

47) Viz David Gugerli, *Redeströme: Zur Elektrifizierung der Schweiz 1880–1914*. Zürich: Chronos 1996.

zu *Film und Kino in der Schweiz*. Marburg : Schüren 2001; Die Berge aus Schweizer Sicht – ein Streifzug durch den Schweizer Spielfilm. In: Alexandra Schneider, (Hg.). *Bollywood: Das indische Kino und die Schweiz*. Zürich : Museum für Gestaltung 2002; „Die Geistige Landesverteidigung: ein zweifelhafter Segen für den Schweizer Spielfilm. In: Ursula von Keitz – Petra Kraus – Brigitte Bruns (eds.), *(EIN)BLICK in Nachbars Garten: Eine kleine Betrachtung schweizerischen Filmschaffens*. München : Schriftenreihe Münchner Filmzentrum 2002; Erinnerungen zum Schweizer Film: cinememoire. In: *Ciné-Bulletin: Zeitschrift der Schweizer Film- und Audiovisionsbranche* 2003, č. 328; Bilder von Arbeit und Interesse: Zur (Selbst-)Darstellung der Eisen- und Stahlindustrie im Industriefilm aus der Schweiz.“ *Ferrum: Nachrichten aus der Eisenbibliothek, Stiftung der Georg Fischer AG* 2004, č. 76. Schaffhausen : Georg Fischer AG; Just Entertainment!: la presse et les films de divertissement du Troisième Reich en Suisse alémanique. In: Gianni Haver (ed.), *Le cinéma au pas: les productions des pays autoritaires et leur impact en Suisse*. Médias & Histoires. Lausanne : Antipodes 2004.

SUMMARY

HOW TO DEAL WITH INDUSTRIAL FILMS: METHODOLOGICAL APPROACH

Yvonne Zimmermann

Industrial films are films by commission, (audio-)visual communication devices of the industry. They belong to the category of utility films. As is typical for utility films, they are never commissioned for their own sake, but in a pragmatic, intentional way and often on a specific occasion in order to demonstrate, educate and instruct what is – according to the commissioner – to be seen, learned and done in the industry. They are also exhibited in specific contexts and addressed to a defined target audience – be it a large, unspecialized or a small, specialized one.

Industrial films contradict to the concept of film as a unique work of an author. They owe their form more to the praxis of production and circulation than to an individual artistic expression. They have neither a final nor a director's cut. Instead they are cut, edited, re-edited and recycled according to the needs of the commissioner, to changing exhibition contexts and different target audiences. Industrial films are thus not the work of an author, but the working tool of the industry, one of other means to support productivity and consumption in the broadest sense.

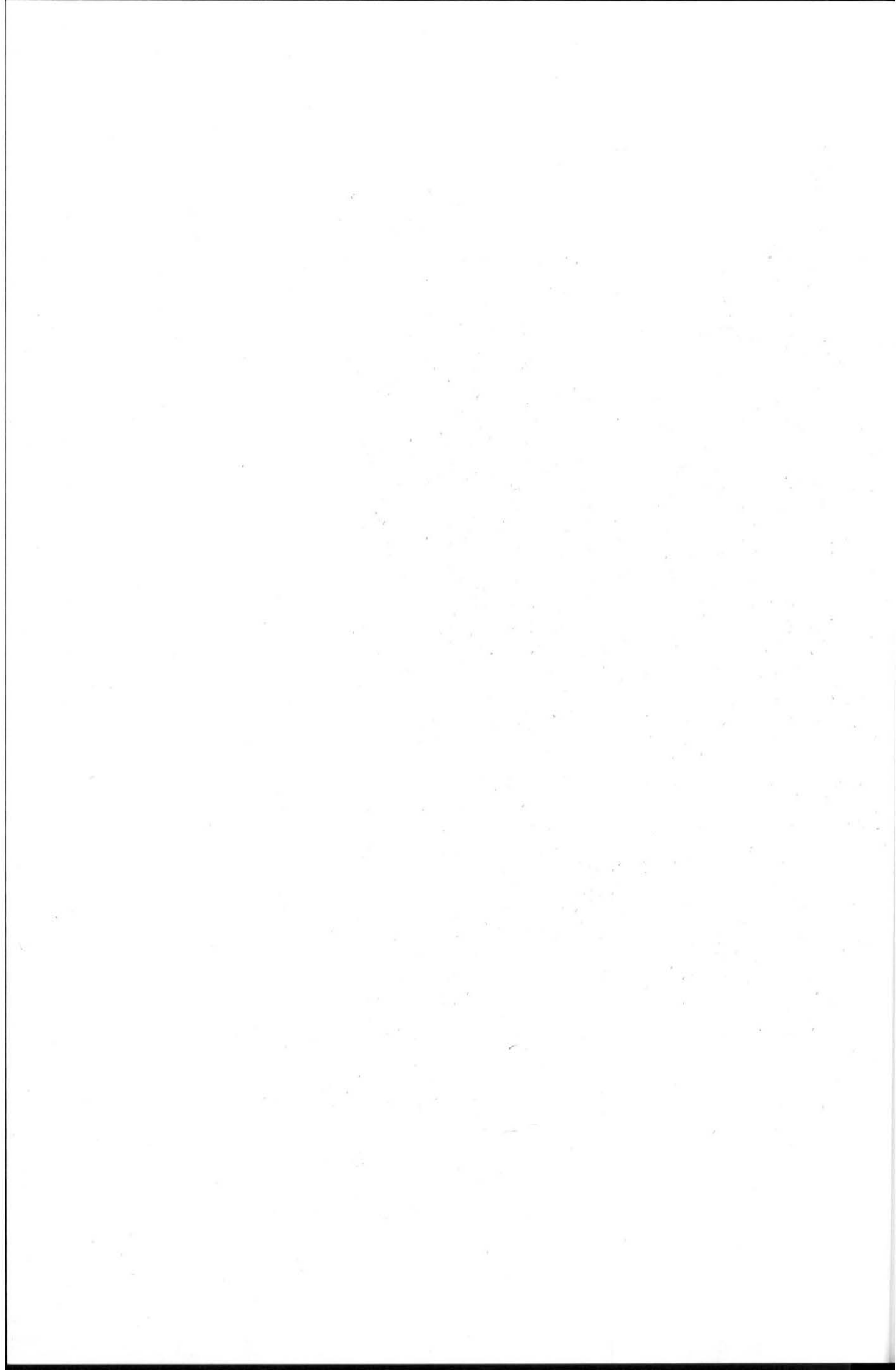
Since industrial films have mostly been neglected by film studies until recently, a methodology of analyzing industrial films is to be established yet. The article is devoted to the question of how to deal with industrial films and suggests methodological approaches as a starting point for further discussion. It mainly draws its ideas from the Swiss research project "Views and Perspectives: Studies on the History of Non-Fiction in Switzerland to 1964".¹⁾

The paper focuses on a combined study of text (serial film analysis) and context (historical research). Serial film analysis, i.e. the analysis of large samples of films, is suggested as a method of textual approach in order to establish common traits both on an aesthetical and a rhetorical level. The aim is to determine the particular from the typical. Serial film analysis allows dressing an inventory that registers images of perception, patterns of argumentation and stereotypes in form and contents. It reveals the accumulation, persistence, variation and development of these traits and the appearance of new subjects, formal features and argumentative strategies. It captures different versions as well as re-used takes and recycled images in other films and accounts for similarities that procure filmic prototypes for exemplary case studies. Finally serial analysis provides the basic material for comparative transnational studies. Such studies are necessary to outline transnational features and to account for mutual rhetoric and stylistic influences. A formal history of the industrial film can only be written in transnational perspectives. This is especially important for small countries with a comparatively modest film production.

Fiction or art films can be analyzed textually only. Industrial and other forms of utility films cannot. They often do not speak for themselves any more because the functional context they depend on and refer to has changed. Thus contextualisation helps reading and understanding industrial films adequately. Industrial films must not be analyzed in isolation, but within a system of other media and in relation to larger developments in history. Thus a contextual approach asks for historical studies of oral and written sources not only of film production, distribution, exhibition and reception, but also of economical, ecological, cultural, political and social contexts. It calls for interdisciplinary studies. Since one cannot retrace the context of each and every analyzed film, close research on prototypical films and on exemplary modes of production, diffusion and reception is suggested instead.

Translated by Yvonne Zimmermann

1) For further information see www.film.unizh.ch/forschung/projekte/index.html.



Články

PRŮMYSLOVÁ PRODUKCE JAKO MEDIÁLNÍ PRAXE

K významu průmyslového filmu na příkladě podniku Fried. Krupp, Essen

Vinzenz Hediger

Průmyslová výroba byla ve vědě dosud především tématem výzkumu spadajícího do oblasti inženýrství a ekonomie a dále výzkumu historického, odhlédneme-li nyní od více či méně vlivných sociálních projektů s charakterem filozoficko-sociologickým, které se různým způsobem spojují se jménem Karla Marxe a které průmyslovou produkci učinily svým jádrem a centrem. Zatímco inženýři a ekonomové se zabývali vývojem nástrojů, strojů a forem organizace, historici zkoumali dějiny těchto strojů a forem organizace a rovněž dějiny jejich postavení a funkce ve společnosti. K průmyslové produkci ale vždy patřila a patří také produkce obrazů, mediálních reprezentací továrních budov, strojů, výrobních procesů, pracovních postupů a výrobků. Od počátku industrializace byly k tomuto účelu využívány dobově nejpokročilejší techniky mediální reprezentace, nejprve tisk, od poloviny devatenáctého století fotografie a několik let po svém vzniku také kinematografie. Do procesu vizualizace průmyslové produkce jsou nyní zapojena i digitální a interaktivní média. Sotva existuje závod, který by už nedisponoval vlastní webovou stránkou obsahující plán jeho polohy, záběry vnějšího vzhledu továrních hal, virtuální prohlídku a krátké animované znázornění výrobků.

Fakt, že se průmyslová produkce zřejmě neobejde bez mediální reprezentace, vede k závěru, že zobrazování představuje integrální součást průmyslových procesů. Výzkum praktik zobrazování výrobních procesů z hlediska filmové vědy a vědy o médiích proto nejen přispívá k zpřístupnění oblasti, kterou se historiografie filmu a médií dosud zabývala jen minimálně, nýbrž také může zvýšit citlivost pro mediální aspekt průmyslové produkce. Konfrontace filmové vědy a vědy o médiích s formami zobrazování produkce by tak byla i konfrontací s formami produkce samými, ovšem z dosud zanedbávaného hlediska jejich reprezentace.

Viditelnost produkce a neviditelnost průmyslového filmu

Rozhodně ale situace nevypadá tak, že by se průmyslový film či průmyslová fotografie dosud vůbec nestaly předmětem odborné pozornosti. Historici hospodářství, společnosti a techniky průmyslové filmy a fotografie rutinně využívají jako historický pramen. Filmy a fotografie podávají informace o technickém vybavení závodů, o formách organizace

práce, o způsobech sociálního styku a hierarchiích atd. Fotografický obraz v porovnání s písemnými prameny zjevně poskytuje přírůstek významu a historici jej rádi zužitkovávají – avšak vždy podnikají ochranná argumentační opatření: historici obrazová média zpravidla připouštějí jen jako doplňkový pramen. Jako hlavní pramen jsou stále podezřelá, protože historiky svazují dva tisíce let evropské skepse vůči obrazům. Také filmová věda se průmyslovým filmem už zabývala, třebaže až do nedávna takřka výhradně z hlediska umění. Do popředí vystoupily ty příklady žánru, které se mohou stát součástí kánonu, tedy filmy pocházející od významných režisérů. Oblast průmyslového filmu se tak pro filmovou vědu po dlouhou dobu omezovala na esteticky zajímavé snímky, které mohly být v nejširším smyslu přiřazeny k avantgardě: Na filmy Waltera Ruttmanna, některé od Hanse Richtera, film Jeana-Luca Godarda o stavbě přehradní hráze *Grande Dixence* ve Švýcarsku (OPERACE BETON; OPERATION BÉTON, 1954), film Alaina Resnaisa o kráse umělých hmot PÍSEŇ STYRENU (LE CHANT DU STYRÈNE) z roku 1958, k němuž napsal scénář Raymond Queneau, a rané dílo Edgara Reitze KOMUNIKACE – TECHNIKA DOROZUMĚNÍ (KOMMUNIKATION – TECHNIK DER VERSTÄNDIGUNG), které vzniklo v roce 1961 jako kulturní film společnosti Bavaria ve spolupráci s německou poštou a které ukazuje, jak je navzdory stavbě zdi zachovávána komunikace mezi Západním Berlínem a západním Německem. V porovnání s nepřehledným množstvím příkladů, které daný žánr vytvořil, je to výběr velmi omezený. Filmová věda skutečně dosud nedokázala podat ani přesvědčivou kategorizaci různých podžánrů průmyslového a hospodářského filmu.

Nezájem filmové vědy o průmyslový a hospodářský film vyplývá možná také z toho, že žánr byl paušálně zatížen podezřením z ideologičnosti. Od Bertolta Brechta pochází tvrzení, že fotografie haly Kruppova podniku nemůže nikdy ukázat, jak firma opravdu funguje. Brechtův výrok by bylo možno parafrázovat tak, že obrazové světy, které spoluvytváří průmyslová produkce, slouží k trvalému zachování formy produkce, k níž patří. Jinými slovy, tvoří kolečka a součástky ideologického aparátu, který udržuje kapitalismus při životě. Je-li takto čteno, implikuje sice Brechtovo tvrzení to, že mezi produkcí a zobrazením produkce existuje nutná souvislost, naznačuje ale také, že od výzkumu tohoto zobrazení nelze očekávat žádné podstatné poznatky. Místo abychom se drželi reprezentativních obrazů, které produkuje sám kapitalismus, je nutno výrobní vztahy *ukazovat tak, jaké jsou skutečně* – tak zní imperativ vizualizace, který determinuje marxistickou kritiku kapitalismu od jejích počátků a který je možno zpětně sledovat až k pasážím o analýze továrního provozu v *Kapitálu* Karla Marxe. Je zřejmé, že kritický imperativ týkající se vizualizace, který formulovala marxistická kritika kapitalismu, by mohl tvořit důležité východisko pro výzkum průmyslového filmu v zemích reálného socialismu. Dosud se však filmová věda ve svém odhadu poznávacího zisku, který lze očekávat od analýzy vizualizačních strategií průmyslových podniků, držela v zásadě názoru Brechtova a nechávala je stranou.

Vyhroceně by bylo možno říci, že filmová věda se na většinu průmyslových filmů dosud vůbec nepodívala, zatímco historikové se na ně dívali nikoli jako na filmy. Moje pracovní hypotéza pak zní, že je třeba, aby jak filmová věda, tak i historický výzkum vzaly průmyslový film jako filmový formát vážně, a to v neposlední míře na pozadí právě načrtnutého ideologického konfliktu: zkoumání průmyslového filmu ze strany filmové vědy a vědy o médiích přece může mimo jiné podat příspěvek ke kulturním dějinám imperativu vizualizace, který tvoří východisko tohoto konfliktu.

Průmyslový film jako parergon a průmyslová produkce jako mediální praxe

Důležitým principem výzkumu přitom musí být to, že zajímavé jsou právě filmy, které jsou esteticky zdánlivě nezajímavé: Filmy, které představují běžnou podobu produkce a které se plně a bez nápadné estetické nadhodnoty zapojují do pragmatického kontextu produkce a uplatnění výrobků na trhu, pro něž byly zamýšleny. Přitom pochopitelně nemůže jít o to, aby se filmům, které dosud byly neprávem marginalizovány, konečně dostalo dávno zaslouženého uměleckého uznání a aby byl žánr průmyslového filmu zachráněn pro diskurs o umění. Spíše bych chtěl navrhnout, aby byl průmyslový film brán vážně právě ve své marginálnosti, ve své pozici zdánlivě nepodstatného, zároveň ale zjevně nezbytného doplňku k velkému dílu průmyslové produkce. Dovolím si zde exkurs do filozofie: Chtěl bych průmyslový film pojímat jako parergon ve smyslu, který tomuto termínu dává Jacques Derrida. O parergu, do jehož sféry doplňky k uměleckému dílu patří, píše Derrida v práci *La vérité en peinture*:

[Parergon], které není ani dílo (*ergon*), ani doplněk k němu (*hors d'œuvre*), a není ani uvnitř, ani vně, ani dole, ani nahoře, rozrušuje všechny protiklady, aniž by však zůstávalo neurčité, a vytváří prostor pro dílo.¹⁾

Parergon je struktura umožňující něco jiného a k jejím dispozicím patří to, že sama není tematizována: je to totiž

forma, jejímž tradičním určením je, že nevystupuje, nýbrž mizí, noří se, bledne, rozplývá se v okamžiku, kdy uvolní svou největší energii.²⁾

Pojem parerga umožňuje, abychom byli diskursivním zářamováním produkce, a zejména průmyslovému filmu a dalším postupům utvářejícím obrazy, jež jsou zapojeny do průmyslové produkce, právi v tom aspektu, že už předem konstatujeme, že představují nezbytnou součást procesu produkce, dokonce strukturu umožňující tento proces; je to konstatování, které – jak už bylo ukázáno – zásadně nezpochybňuje ani marxistická kritika kapitalismu. Pokud jde o toto systematické spojení produkce a zobrazení produkce ve filmu, Mary Ann Doaneová nedávno poukázala na souvislost mezi vznikem kinematografie a reorganizací zkušenosti času v devatenáctém století a přitom vyzdvihla zejména aspekt racionalizace času v rámci průmyslové produkce:

[...] kinematografie není pouze výsledkem nebo symptomem epistemologického vývoje v jiných disciplínách. Je to rozhodující faktor pokračujícího přehodnocování temporality v rámci modernity. [...] Tlak na přehodnocení temporality v devatenáctém století je funkcí vývoje kapitalistické modernity a jejího důrazu na distribuci, cirkulaci, energii, přemísťování, kvantifikaci a racionalizaci.³⁾

1) Jacques Derrida, *La vérité en peinture*. Paris : Flammarion 1978, s. 83; něm. překlad *Die Wahrheit in der Malerei*. Wien : Passagen 1992, s. 94, přel. Michael Wetzel.

2) Tamtéž, s. 71, 73; něm. překlad s. 82.

3) Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge, MA : Harvard University Press 2002, s. 19–20.

Jinak řečeno, mezi produkcí založenou na technice a technickými médii, mezi organizací času v rámci průmyslové produkce – abstraktní kvantifikací a kalkulací časových jednotek při výrobě – a objektivací času ve filmovém zobrazení pohybu existuje systematická souvislost, souvislost týkající se geneze i struktury. Podle Doaneové skutečně rekonfigurace času v modernitě probíhá ve dvou hlavních liniích. Na jedné straně lze pozorovat silnou tendenci k objektivaci a racionalizaci, ale také k hodnocení a zhodnocování času, jejíž nejnápadnější projev tvoří kapitalistický způsob produkce. Na druhé straně nacházíme ve filozofii, ale také ve vědách, jako je fyzika, nebo v nově se formulujících sociálních vědách silný zájem o kontingenci, o náhodné a nepostižitelné jevy. Kinematografie se podle Doaneové podílí na obou liniích rekonfigurace času. Na jedné straně je film médium, které umožňuje akumulaci času a prostřednictvím svých základních jednotek, záběru a montáže, jej uvádí do podoby, v níž jej lze organizovat a spravovat. Na druhé straně je film médiem kontingence jako takové, médiem, které potenciálně může zaznamenat a uchovávat jakýkoliv náhodný předmět v jeho příslušném bytí. Film jako médium, které vytváří rozhraní mezi racionalizací a kontingencí: Takovou definici je možno vyčíst i z textu, který pochází z roku 1922 a který informuje o využití filmu při přípravě učňů v ocelářském podniku Krupp v Essenu. „Nedávno začala u Kruppa sloužit pro přípravu učňů i kinematografie,“ uvádí se v dané pasáži:

Kinematografické zobrazení se více než jakékoliv jiné obrazové podání hodí k tomu, aby rozčleňovalo pohybové procesy a zřetelně je ukazovalo. Učební film může hrát při profesní přípravě důležitou roli, a to nejen proto, že umožňuje jasné a detailní poznání komplikovaných pohybových procesů u strojů atd., ale také vzhledem k tomu, že dospívá k jinak nedosažitelné názornosti konfrontací správného a chybného zacházení s nástroji, přístroji a stroji, předváděním náležitých a chybných pracovních postupů a jejich následků, tedy příklady a protipříklady.⁴⁾

Film jako nástroj rozčlenění pohybových procesů, jako nástroj analýzy časových průběhů a jako nástroj jejich názorné rekonstrukce, ale také jako nástroj vizualizace alternativ „správně/nesprávně“, tedy znázornění nehody a chyby, jež mají být při racionalizaci odstraněny: Takové připsání funkcí ozřejmuje nejen fakt, že film jako médium opravdu propojuje tendenci k racionalizaci a ke kontingenci, ale také to, že film představuje integrální součást procesů produkce právě na základě specifických výkonů, jichž je schopen dosáhnout. Tato souvislost činí z průmyslového filmu více než pouhý dodatek, přistupující k procesu produkce jako něco fakultativního a vnějšího. Průmyslový film a spolu s ním také ostatní diskursivní zarámování spíše naznačují, že *průmyslová produkce je vždy také mediální praxí*: praxí, která je, aby mohla být uskutečněna, odkázána na mediální zarámování, třeba už proto, že nemůže existovat produkce bez oběhu zboží a oběh bez vizualizace výrobků v reklamě.

Právě tento aspekt průmyslové produkce jako mediální praxe se stává předmětem pozornosti, když chápeme diskursivní zarámování jako parerga, jako umožňující strukturu. Pojem parerga, „form[y], jejímž tradičním určením je, že [...] se rozplývá v okamžiku,

4) *Kruppsche Monatshefte* 1922 (leden), s. 4n.

kdy uvolní svou největší energii,“ zakládá navíc porozumění tomu, proč průmyslový film, stejně jako všechna diskursivní zarámování produkce, tenduje k tomu, aby upadl v zapomnění: Právě proto, že jeho funkcí není rozvinout vlastní estetickou hodnotu, nýbrž sloužit jako práh a umožňující struktura, která odkazuje na něco „vlastního“, co leží mimo ni.

Otázky kategorizace a tvorby korpusu

Zpětná vazba průmyslového filmu na systematický kontext jeho vytváření a používání znamená ale také to, že kategorie sloužící k uchopení předmětu a sestavení relevantního korpusu pro výzkum musí být rozšířeny. Viděli jsme už, že při kategorizaci podle autora naprostá většina materiálu propadne sítím výzkumu. Naproti tomu kategorizace podle účelu využití už dovoluje preciznější uchopení materiálu: Většinou tak můžeme stanovit, k jakému účelu film sloužil, zda jde o instrukční film, výstavní film nebo tzv. *image film* (film podporující *image* podniku). Průmyslové filmy jsou navíc filmy s omezeným a jasně definovaným publikem. Film, který podává bilanci výsledků firmy a je předváděn při výroční valné schůzi, splnil v zásadě svůj účel po svém promítnutí před přítomnými akcionáři. Nanejvýš může být dále distribuován jako video nebo DVD v zákaznické dárkové tašce, kterou si lidé z výroční schůze nebo z veletrhu odnášejí domů. Průmyslové filmy tedy zpravidla vznikají na základě určitých *podnětů*, které je rovněž třeba rekonstruovat. Dále lze tyto filmy dělit podle toho, kdo byl jejich *zadavatelem* a kdo zakázku realizoval. Pokud se zachovaly firemní archivy, obsahují často dokumenty, které dovolují rekonstrukci podmínek výroby filmu; zkušenost však ukazuje, že tato situace nastává řidčeji, než by bylo žádoucí.

Thomas Elsaesser navrhl pro tři uvedené aspekty kategorizace průmyslových a hospodářských filmů formuli „tří A“ – *Anwendung* (použití), *Anlass* (podnět), *Auftraggeber* (zadavatel). Má-li být cílem výzkumu ověření hypotézy, jako je ta, podle níž průmyslový film spolu s jinými diskursivními zarámováními plní roli *parerga*, je třeba při sestavování korpusu respektovat další aspekty. Je nutné se rozhodnout, zda se výzkum omezí na jednu firmu, rozšíří se na několik firem v jednom průmyslovém odvětví, nebo zda bude dokonce shromážděn a analyzován materiál překračující hranice odvětví. Také je třeba určit strukturu firmy nebo odvětví a ptát se, nakolik trendy managementu nebo strukturální danosti jistá diskursivní zarámování favorizují a jiná vylučují. Přitom je nutno pamatovat zvláště na to, že diskursivní zarámování produkce získávají podstatnou roli při výrobě a při organizaci konkurence. Např. učební filmy slouží k optimalizaci pracovních postupů, a tedy také k ukáznění pracovních sil; filmy podporující *image* zase převádějí zobrazení kázně v argument pro spolehlivost a kvalitu výrobků. Proto je potřebné nejen neustále klást jednotlivé filmy do řad filmů se stejnou „trojicí A“, nýbrž je také vidět v jejich systematické souvislosti s filmy, které vznikají v pozdějším bodě řetězce produkce a využití a případně byly natočeny u zcela odlišné příležitosti.

Pro ověření hypotéz, jaké jsem formuloval v tomto textu, bude proto nezbytné pracovat s velkými sbírkami příkladů. Tuto práci je ještě třeba vykonat. V dalším výkladu se omeším na jeden zvolený soubor filmů a na základě výběru příkladů z filmové sbírky Historického archivu podniku Krupp v Essenu krátce načrtnu některé z výsledků, jichž

průmyslový film ve své funkci diskursivního zarámování produkce dosahuje. Krupp představuje z různých důvodů relevantní příklad. Za prvé tato firma patří k největším podnikům Německa, jež bylo ve všech fázích industrializované modernity jedním z nej důležitějších národních hospodářství světa. Za druhé jde o podnik montánního průmyslu, tedy průmyslu důlního a ocelářského. Závažné je to mimo jiné proto, že Evropská unie vznikla z tzv. montánní unie, smlouvy, jež v letech po druhé světové válce regulovala konkurenci mezi německými a francouzskými podniky v tomto průmyslovém odvětví a jejímž cílem v poslední instanci bylo zabránit dalším vojenským konfliktům mezi oběma zeměmi.

Na základě vybraného korpusu příkladů bych se chtěl zmínit o některých aspektech, které si po mém soudu zaslouží prohloubené zkoumání. Zejména mě zajímá příbuznost průmyslového a rodinného filmu, která se projevuje v několika kruppovských filmech z padesátých let; dále jde o aspekt korelace mezi kvalitou výrobků a kvalitou, s níž byly zhotoveny filmy podporující *image*, a rovněž o řadu rétorických vzorců, jako je schéma „předtím-potom“, které možná představuje základní rétorické schéma průmyslového filmu vůbec a ve filmech podniku Krupp získává zvláštní zajímavost proto, že se inovační rétorika schématu „předtím-potom“ v mnoha případech nutně propojuje s diskursem rodinné tradice, jenž prezentuje zakladatele firmy jako nejvyšší autoritu a garanta kvality výrobků. Nejprve ale uvedu několik poznámek o roli průmyslového filmu v podniku Krupp.⁵⁾

Příklad Krupp

Ocelářská firma Fried. Krupp Essen byla založena v roce 1812 a ve druhé polovině devatenáctého století se rozrostla na největší průmyslový podnik světa. Krupp představoval vertikálně integrovaný podnik, který byl činný ve všech oblastech montánního průmyslu, od těžby uhlí přes dolování železné rudy až po produkci lité oceli a četných konkrétních výrobků. Na světovém trhu se Krupp původně prosadil dvěma výrobky, první obručí železničního kola bez svaru a dělem z lité oceli, které po roce 1851 nahradilo dosud běžná děla železná. Podnik byl zpočátku dodavatelem zbraní pro francouzskou armádu, pro Anglii a Rusko; po založení německé říše v roce 1870 pak povýšil na hlavního dodavatele německého vojska a v první i druhé světové válce obstarával pro toto vojsko zbrojní technologie. Gustav von Bohlen und Halbach, ředitel podniku v době třetí říše, po druhé světové válce původně patřil k obžalovaným v prvním kole norimberského procesu s válečnými zločinci, byl však ze zdravotních důvodů prohlášen za nezpůsobilého k účasti v procesu. Přitom ale spojenci nepřistoupili k likvidaci podniku. Vzhledem k tomu, že se už rýsovala studená válka, se nechtěli vzdát Kruppových výrobních kapacit, zvláště v oblasti zbrojních technologií. V listopadu 1953 bylo vedení

5) K fondům Historického archivu podniku Krupp srov. příspěvek Petera-Hendrika M ü t h e r a in: Manfred Rasch – Karl-Peter Ellenbrock – Renate Köhne-Lindenlaub (eds.), *Industriefilm – Medium und Quelle. Beispiele aus der Eisen- und Stahlindustrie*. Essen : Klartext-Verlagsgesellschaft 1999; dále příspěvek Ralfa Stremmela in: Manfred Rasch – Hans-U. Berendes – Peter D ö r i n g (eds.), *Industriefilm 1948–1959. Filme aus Wirtschaftsarchiven im Ruhrgebiet*. Essen : Klartext-Verlagsgesellschaft 2003.

podniku převedeno na hamburského prodejce pojištění Bertholda Beitze, který se jako odpovědný zástupce německé dceřiné společnosti petrolejářského koncernu Shell ve východní Haliči v době druhé světové války mimo jiné vyznamenal tím, že uchránil četné židovské zaměstnance před deportací do nacistických vyhlazovacích táborů. V roce 1967, po smrti Alfrieda Kruppa von Bohlen und Halbach, byl z Beitzovy iniciativy podnik přeměněn na nadaci, která se věnuje podpoře umění a vědy a v jejímž čele stále stojí Beitz. V devadesátých letech konečně Krupp fúzoval se svým dlouholetým konkurentem Thyssenem na společnost ThyssenKrupp, jež je jedním z největších německých technologických koncernů.⁶⁾

Krupp měl od poloviny devatenáctého století vlastní fotografické oddělení, jehož úkolem bylo dokumentovat výrobní prostory a sociální zařízení, pořizovat obrazy výrobků a fotograficky zachycovat důležité události.⁷⁾ V roce 1908 zřídil Krupp jako jeden z prvních průmyslových podniků v Německu vlastní filmové oddělení, které vytvářelo vědecké filmy pro potřeby vývoje výrobků a učební filmy pro přípravu odborných pracovníků a učňů, ale také filmy podporující *image* a výstavní filmy. Tak k 125. jubileu firmy realizovalo filmové oddělení nákladný, více než čtyřicetiminutový zvukový film PRŮKOPNÍCI NĚMECKÉ TECHNIKY (PIONIERE DER DEUTSCHEN TECHNIK, A. Huzel), jenž se dochoval ve dvou verzích: Ve zkrácené verzi, které chybí závěr, a v původní dlouhé verzi, která končí řečí Adolfa Hitlera ve výrobních halách firmy Krupp, přičemž pozdrav „vůdci“ pronáší Gustav von Bohlen und Halbach.⁸⁾ Ve válečných letech byly Kruppovy závody jedním z hlavních cílů spojeneckého bombardování. Kruppovo filmové oddělení bylo zasaženo v posledních měsících války; přitom byla zničena většina filmů a skoro všechny dokumenty. V letech po druhé světové válce už Krupp vlastní filmové oddělení neudržoval. Podniková komunikace byla věcí štábní služby v rámci vedení. Filmy nadále představovaly důležitý nástroj vývoje výrobků a školení a rovněž interní i externí komunikace, byly ale už realizovány výlučně prostřednictvím zakázek u firem, jako byla hamburská společnost Porta-Film.

Většina z filmů, jimiž se v dalším výkladu budu zabývat, pochází z padesátých a šedesátých let. Patří tedy do období obnovy a tzv. německého hospodářského zázraku. Do fondů, na jejichž základě bych se nyní chtěl krátce zmínit o některých funkcích diskursivního zarámování produkce, patří vedle *image filmů*, které byly natáčeny pro kina jako předfilmy, a filmů, jež líčí výrobu a vlastnosti určitých produktů, také řada filmů a fragmentů filmů, které byly natočeny při příležitosti určitých událostí, jako byly veletrhy, prohlídky firmy ze strany politiků nebo vernisáže uměleckých výstav, jež firma svými finančními prostředky umožnila. Tyto fragmenty byly vždy na konci roku spojeny do výročního filmu, který byl určen pro promítání před zaměstnanci, ale zpravidla byl předváděn také na výroční valné schůzi akcionářů. Chtěl bych začít své úvahy těmito fragmenty a výročními filmy.

6) K podrobné historii firmy srov. Lothar G a l l, *Krupp. Aufstieg eines Imperiums*. Berlin : Siedler 2000; Lothar G a l l (ed.), *Krupp im 20. Jahrhundert*. Berlin : Siedler 2002.

7) Srov. k tomu Klaus T e n f e l d e, *Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter*. München : C. H. Beck 2000.

8) Historický archiv, Krupp, Essen, K 1/875 VHST1.

Kruppovy výroční filmy aneb Průmyslový film jako rodinný film

Firma Krupp byla od svých počátků rodinným podnikem a zůstala jím až do založení nadace v roce 1967 (nebo, podle úhlu pohledu, až do fúze s Thyssenem v devadesátých letech). Nešlo jen o to, že podnik byl rodinným majetkem, ale rodina majitelů a její zobrazení určovaly i vnímání firmy. K prezentaci podniku jako majetku měšťanské rodiny sloužilo v neposlední řadě rodinné sídlo, vila Hügel v jižní části Essenu, usedlost s 269 místnostmi připomínající zámek a obklopená velkým parkem, v němž patriarchové firmy přijímali vznešené hosty: v době císařství čas od času samotného císaře, později „vůdce“, v padesátých letech vlivné spolkové politiky a státníky z jiných zemí, s nimiž Krupp udržoval obchodní styky. V padesátých a šedesátých letech bylo rodinné sídlo využíváno také jako muzeum, kde se konaly výstavy uměleckých děl, jež firma Krupp financovala. Exponáty zpravidla tvořily muzejní fondy ze zemí jako Japonsko, Indie nebo Persie, v nichž společnost působila.

Závažná část filmových fondů z padesátých a šedesátých let zahrnuje materiály, které ukazují návštěvy státníků a vernisáže výstav ve vile Hügel nebo dokumentují, jací hosté navštívili pavilon firmy Krupp na důležitých veletrzích v Hannoveru či v Lipsku. Častým hostem je při těchto příležitostech Ludwig Erhard, německý ministr hospodářství v letech tzv. „hospodářského zázraku“, ale v těchto filmech se také objevují – většinou v doprovodu šéfa firmy Alfrieda Kruppa von Bohlen und Halbach, jeho syna Arndta von Bohlen und Halbach a generálního zmocněnce Bertholda Beitze – příznačné postavy dobového dění, jako Nikita Chruščov, švýcarský průzkumník mořských hlubin Jacques Piccard, který si u Kruppa nechal postavit potápěčskou schránku, s níž se ponořil do deset kilometrů hlubokého Mariánského příkopu, nebo prezidenti afrických zemí, které krátce předtím získaly nezávislost. Další filmové materiály tohoto typu ukazují např. představení projektu nové firemní centrály ve středu Essenu, otevření nových učňovských dílen a zařízení pro volný čas zaměstnanců atd. Tyto materiály byly nakonec spojeny do koherentní prezentace v rámci tzv. výročních filmů, které na základě epizodických segmentů předváděly nejdůležitější události v „životě“ firmy v příslušném roce.

Z hlediska filmové vědy jsou tyto výroční filmy v neposlední řadě zajímavé proto, že se v nich projevuje příbuznost s filmem soukromým či rodinným. Výrok Pierra Bourdieu o soukromé fotografii platí i pro rodinný film: jde o „technique de fête“, techniku slavení, zesvátečnění a zachycení závažných momentů v životě rodiny. Zcela ve smyslu této logiky byl v padesátých a šedesátých letech u všech významných událostí v „životě“ firmy Krupp, respektive u těch, které byly za významné pokládány, zřejmě přítomen filmařský tým. Příbuznost této praxe dokumentování událostí s rodinným filmem podtrhuje navíc fakt, že jednotlivé segmenty byly nakonec spojeny do výročního filmu. Jak dokládá Alexandra Schneiderová ve své studii o rodinném filmu, patří ohlédnutí za uplynulým rokem či výroční film ke standardním formátům, v nichž jsou rodinné filmy dochovány: jsou to filmy skládající se z jednotlivých segmentů, které byly spojeny titulky s názvy.⁹⁾

9) Alexandra Schneider, *Die Stars sind wir. Heimkino als filmische Praxis*. Marburg : Schüren 2004.

Příbuznost Kruppových výročních filmů s běžnými rodinnými filmy je zajímavá v několika ohledech. V jednom aspektu prozrazuje způsob použití média něco o sebezpojetí podniku: Odpovídá tomu, jak se vnímá firma, která se i v epoše mnohonárodních koncernů stále vytrvale definuje jako rodinný podnik. Odpovídá tím ale také určité koncepci vedení podniku, řízení a organizace, což zase můžeme chápat jako další příznak systematického propojení výrobní praxe a mediální reprezentace. Konečně pak Kruppovy výroční filmy skýtají dobré východisko pro komparativní studii obdobných praktik v jiných velkých podnicích. Představuje použití média u Kruppa, jež je příbuzné rodinnému filmu, specifikum této firmy? Je možno nalézt srovnatelné formy sebediskursivizace podniku i u jiných firem? Je možno tezi o průmyslové produkci jako mediální praxi potvrdit i na základě použití jiných médií? Tyto otázky bude třeba vyjasnit, s kruppovským korpusem jako východiskem, během dalšího zkoumání.

Kvalita filmu jako záruka kvality výrobku

Na konci padesátých let si Krupp nechal u firmy Austro-Film vyrobit delší *image film*, který nese titul KRUPP DNES – LIDÉ A ZÁVOD (KRUPP HEUTE – MENSCHEN UND WERK) a který mimo jiné rekapituluje nejdůležitější etapy historie firmy a popisuje, jak se koncern po druhé světové válce nově konstituoval. Hlavní část filmu představuje rozmanitá oddělení firmy a jejich výrobky. Velký důraz je kladen zejména na kvalitu vyráběných produktů. Nápadné na tomto filmu i na celé řadě dalších filmů, které nechal Krupp v padesátých a šedesátých letech vytvořit, je jejich neobyčejná filmově technická, řemeslná, ale i stylistická kvalita. Samozřejmě ovšem nejde o díla, která by byla nějak způsobila k tomu, aby byla přijata do uměleckého kánonu. Po určité době sledování celých sérií takovýchto filmů vystupuje do popředí právě jejich estetická nenápadnost. Janet Staigerová poukázala ve svých studiích o americké filmové reklamě na to, že funkcí standardizace reklamních formátů – trailerů, plakátů, fotografií scén z filmu atd. – bylo v neposlední řadě to, aby byl vytvořen dojem jednotného výrobního standardu filmů. Jednotnost a vysoká kvalita reklamních materiálů měly být chápány jako výraz a ekvivalent kvality filmů.¹⁰⁾ Filmová reklama tak reagovala na specifický problém, který vzniká při uvádění filmů na trh: Žádné dva filmy nejsou stejné, neboť filmy, stejně jako všechny produkty kultury, žijí ze své jedinečnosti. A protože originalita je rozhodujícím rysem výrobku, podstupuje návštěvník kina při každém filmu jisté riziko.¹¹⁾ Neexistují spolehlivé záruky kvality, i když účast hvězdy nebo příslušnost filmu k některému žánru představují určitou pojistku. Svou standardizací k tomu mohla filmová reklama připojit alespoň malý dodatečný příspěvek.

Ocelová děla nebo klikové hřídele pro auta ovšem nelze srovnávat s filmy: Jde přece o produkty sériově vyráběné, a proto s určitou mírou spolehlivé kvality. Firma, která už jednou vyrobila dobrou klikovou hřídel, bude podle všech předpokladů schopna dané

10) Janet Staiger, Announcing Wares, Winning Patrons, Voicing Ideals. Thinking about the History and Theory of Film Advertising. *Cinema Journal* 29, 1990, č. 3, s. 3–31.

11) Srov. k tomu Joelle Farchy, Le rôle de l'information dans la demande culturelle. *Iris* 1994, č. 17, s. 67–84.

úrovně dosahovat pravidelně. Nicméně zůstává tu otázka, jaká je kvalita jednotlivého kusu. Filmy o továrnách, tedy ty, které poskytují vhled do struktury nějaké továrny, ale také filmy o výrobcích, tedy ty, které vyprávějí historii vzniku jednotlivého výrobku, staví s velkou hodnověrností do popředí aspekt kontroly kvality na všech stupních produkce. Už vzhledem k tomu, co se zobrazuje, patří tedy takové filmy do kontextu rétoriky kvality. Patří však do něho také na základě formy zobrazení. Výrobně technická a komunikační kvalita filmů představuje stylistický ekvivalent kvality zobrazovaných výrobků. V tomto ohledu se průmyslový film nijak podstatně neodlišuje od filmového traileru a průmysl, který vyrábí ocelové odlitky, od průmyslu filmového: Zcela rozhodující je to, že vidíme „peníze na plátně“. Produkční hodnoty (*production values*) průmyslového filmu odpovídají produkčním hodnotám výrobku. I v tomto případě by bylo třeba prostřednictvím analýzy většího korpusu příkladů osvětlit, do jaké míry platí, že tato korelace představuje základní pravidlo diskursivního zarámování produkce.

Schéma „předtím-potom“

Schéma „předtím-potom“ je možná základním rétorickým vzorcem průmyslového filmu. Podnět ke vzniku průmyslového filmu často tvoří technické a organizační inovace. Tak při příležitosti zavedení Hollerithova děroštitkového stroje do podnikové účtárny v roce 1928 natočilo Kruppovo filmové oddělení devadesátiminutový instrukční film nazvaný Z DRÍVĚJŠÍHO A DNEŠNÍHO ÚČETNICTVÍ JEDNOHO PODNIKU (AUS DEM FRÜHEREN UND HEUTIGEN RECHNUNGSWESEN EINES UNTERNEHMENS). Film podrobně líčí nevýhody necentrálního, ručně vedeného účetnictví a poté předvádí technické aspekty nové účetní aparatury. Podnik překonává a zlepšuje sám sebe: To je jeden ze tří hlavních syžetů, které se prostřednictvím schématu „předtím-potom“ vyprávějí. Druhý syžet se týká zlepšení výrobků: Ať jde o vývoj nových postupů pro výrobu materiálů, nebo o zavádění nových technik pro zajištění kvality, vždy se ukazují výhody nového v kontrastu s tím, co představovalo *status quo ante*. Konečně třetí syžet se týká zlepšení světa prostřednictvím zlepšení podniku a výrobku. Na konci padesátých let otevřel Krupp továrnu na klikové hřídele pro auta v obci Campo Limpo v brazilské provincii São Paulo. Při příležitosti otevření továrny realizovala firma Porta-Film řadu barevných filmů, které popisují závod, ale také informují o tom, jak nová továrna ovlivňuje zemi a její obyvatele. Např. film nazvaný ANTONIO pojednává o bývalém kočovném dělníkovi, který jako vypravěč v první osobě referuje o tom, jak u Kruppa povýšil na kvalifikovaného pracovníka, a byl tak uchráněn od chudoby, nouze a kriminality – je to příběh založený na vztahu mezi „předtím“ a „potom“, který podává zprávu o zlepšení světa prostřednictvím zlepšení firmy. Zajímavý je i černobílý dokument o otevření továrny Alfriedem Kruppem a Bertholdem Beitzem, kteří společně provádějí továrními halami brazilského prezidenta. Film začíná – jako mnoho průmyslových filmů – leteckým záběrem závodu, který přechází do řady impresí z obce Campo Limpo. Vidíme nádraží; na lavičkách sedí muži v praceschopném věku, kteří jsou evidentně nezaměstnaní. Dále je tu koňský povoz, jenž přejíždí přes koleje. V dalším záběru vidíme jiný koňský povoz, který je předjížděn džípem s evropsky vyhlížející posádkou. Je to příklad schématu „předtím-potom“, jež se

uplatňuje uvnitř jediného záběru: Motorizovaný dopravní prostředek reprezentuje po-
žehnání techniky, která závod lidem v této oblasti přináší (vždyť přece také vyrábí kličo-
vé hřídele pro auta). Schéma „předtím-potom“ tedy strukturuje diskursivní zarámování
produkce až po nejmenší jednotky filmového zobrazení.

Filmy podniku Krupp jsou mimo jiné zajímavé tím, že se v nich musí propojovat inovač-
ní rétorika schématu „předtím-potom“ se zdánlivě protichůdnou rétorikou rodinné tradi-
ce. V už citovaném filmu KRUPP DNES – LIDÉ A ZÁVOD se inovační rétorika a trvání na tra-
dici propojují zcela očividně. Tak se v druhém díle filmu komentátor zmiňuje o loděnici
na řece Vezeře (Weser), jež je součástí koncernu a „jejíž výrobky jsou neméně než všech-
ny ostatní výrobky závodu ve znamení staré tradice a pokrokové techniky“. Propojení
„staré tradice a pokrokové techniky“ se prosadilo v jedné z dřívějších pasáží filmu, v níž
jde o nejdůležitější oblast činnosti firmy Krupp, kování součástek z lité oceli. K obrazům
procesu kování cituje hlas komentátora výrok Alfreda Kruppa z roku 1927: „Ručím za
každý válec, neboť jsem jej sám opracovával a kalil.“ Nad sledem krátkých záběrů uka-
zujících procesy měření se ozývá hlas druhého komentátora: „Prostředky moderní tech-
niky usnadňují kontrolu. [...] Nic z toho, co vyrábíme, od nás neodchází nevyzkoušené.“
Vidíme snímací sondu, kterou zavádí čísi ruka; pak ukazatel naměřených hodnot s ná-
pisem „impulsní ultrazvukový přístroj“. Komentátor pokračuje: „Ultrazvukový přístroj
vyhledává velké i malé trhliny uvnitř pláště. [...] Magnetofluxová zkouška dokáže odha-
lit i nepatrnou povrchovou trhlinu.“ Kamera ukazuje dělníka, který vkládá válec do ko-
vářského lisu. Ve zvukové stopě znovu slyšíme komentátora pronášejícího Kruppův citát:
„Ručím za každý válec.“ A nato druhý komentátor: „Jeho slovo platí dnes stejně jako
tehdy.“ V tomto případě by bylo např. třeba zkoumat, nakolik je kruppovský příklad
charakteristický pro zacházení s inovační rétorikou v ocelářském průmyslu, resp. zda se
ukážou zcela jiné konfigurace. Je možno se ale domnívat, že analýza většího počtu pří-
kladů odhalí pozoruhodné kontinuity. Film z roku 1912 o ocelárnách ve švýcarském
Frauenfeldu ukazuje v řadě švenků po továrních halách (švenk jako stylový prostředek
průmyslového filmu si zaslouží speciální zkoumání) různá oddělení závodu a znázorňu-
je tím také vnitřní strukturu firmy. *Image film* mnohonárodního koncernu Mannesmann,
nazvaný SÍLA ZMĚNY (THE POWER OF CHANGE) a natočený v roce 1994, popisuje rozmani-
té složky koncernu, který byl původně specializován na ocelové trubky, později působil
také jako dodavatel pro automobilový průmysl a s liberalizací komunikačního trhu na
počátku devadesátých let vstoupil rovněž do obchodu s mobilním telefonováním (firmu,
jeden z velkých tradičních podniků německého těžkého průmyslu, nakonec na sklonku
devadesátých let koupil britský poskytovatel mobilních telefonních služeb Vodafone
a likvidoval ji). Film představuje oddělení firmy prostřednictvím jednotlivých pracovní-
ků, kteří přímo do kamery vysvětlují, jaká je oblast jejich činnosti: Hovoří žena z Nizo-
zemí, Němec tureckého původu, čínský inženýr, kolega z Ameriky. Tito lidé nejen repre-
zentují určité oblasti činnosti, svým etnickým původem zastupují rozmanité trhy, na
nichž se podnik po celém světě uplatňuje. Struktura filmu je ale koneckonců stále stej-
ná, odpovídá filmu o švýcarských železárnách vzniklému o 82 let dříve: Struktura firmy
je objasňována tím, že se prochází jejími odděleními.

* * *

Tento příspěvek mohl pouze na základě omezeného korpusu příkladů formulovat řadu pracovních hypotéz a principů analýzy. Přece jen se ukazuje alespoň to, že příklady nevyvracejí ústřední pracovní hypotézu o systematickém propojení průmyslové produkce a jejího mediálního zobrazení. Jistě by se vyplatilo pokračovat ve výzkumu alespoň tak dlouho, než dojde k vyvrácení teze, nebo bude možno takový případ hodnověrně vyloučit.

Přeložil Petr Mareš

Přeloženo z německého originálu:

Vinzenz Hediger, *Industrielle Produktion als mediale Praxis:
Zur Relevanz des Industriefilms am Beispiel von Fried. Krupp, Essen.*

Poznámka o autorovi:

Vinzenz Hediger je profesorem filmových a mediálních studií na Ruhr-Universität v Bochumi. Je autorem monografie o filmovém traileru *Verführung zum Film. Der amerikanische Kinotrailer seit 1912* (Marburg : Schüren 2001); anglicky pod názvem *Nostalgia for the Coming Attraction. American Movie Trailers and the Culture of Film Consumption* (v tisku). Přeložený článek Hediger napsal speciálně pro *Iluminaci*.

SUMMARY

INDUSTRIAL PRODUCTION AS MEDIA PRACTICE

The Purport of Industrial Film takes by Example the Company Fried. Krupp, Essen

Vinzenz Hediger

This essay proposes to treat industrial production as a mode of media practice and to conceptualize the industrial film as part of a "Medienverbund", a joint set of communication measures taken by a company. Industrial production is based on organization, which in turn is based on media communication, from the telephone and the internal memo to the industrial film. In that sense, industrial production always already constitutes a form of media practice. In fact, the use of communication media not only allows a company to pursue its strategic goals, but, more fundamentally, enables it to function. Based on a discussion of the archival holdings of the Krupp corporate archives in Essen, Germany, the author argues that industrial films figure prominently in that company's operations from the early teens of the 20th century onwards. They perform a variety of tasks, from documenting the activities of the company to creating the internal and external coherence of the enterprise to specific tasks of rationalization in the sense of making production processes more efficient and generally enhancing the productivity of the company. In an analysis of a number of specific representational modes, the author then goes on to argue that industrial films operate with a set of basic tropes such as the before-and-after schema. Furthermore, the industrial film bears some resemblance, both in function and forms of exhibition, to the family or home movie.

Translated by Vinzenz Hediger



Články

URBANISTICKÉ SYNERGIE

*Propagace plánovaného bydlení
a filmová avantgarda 20. let v Německu*

Thomas Elsaesser

Pojmenování problému

Kinematografie a architektura – jak přirozeně jdou tyto dva pojmy dohromady! Existuje mezi nimi jakási takřka samozřejmá spojitost, jež je téhož druhu jako spojitost mezi kinematografií a prostředím velkoměsta, projevující se v širokém záběru sahajícím od filmu METROPOLIS po BLADE RUNNERA, od BATMANA po MATRIX, od TAXIKÁŘE po SPIDER MANA a od MINORITY REPORT po PANIC ROOM, přičemž dva posledně jmenované snímky ožívují paradigma dozoru nad soukromým životem jednotlivce, které již dříve ztvárnil Fritz Lang (vedle METROPOLIS a VYZVĚDAČŮ z dvacátých let lze v této souvislosti za klíčové označit filmy ZÁVĚŤ DOKTORA MABUSE z počátku třicátých let a TISÍC OČÍ DOKTORA MABUSE z roku 1960).

Uvažujeme-li obdobným způsobem o spojitostech mezi avantgardní architekturou, pro niž se vžil termín „mezinárodní modernismus“ (představovaný Le Corbusierem, Miesem van der Rohe, Brunem Tautem, Martem Stamem či Walterem Gropiusem), a avantgardou v oblasti kinematografie, k níž se řadí takové směry jako francouzský kubismus, německý expresionismus či ruský konstruktivismus a tvůrci jako Marcel L'Herbier, Sergej Ejzenštejn, Joris Ivens, Walter Ruttmann, Henri Storck a Dziga Vertov, dospíváme k předpokladu, že jejich vzájemné osobní a profesionální vazby tu svědčí o hlubších spojitostech. Tyto spojitosti se projevily i na dvou setkáních, jež od té doby nabyly bezmála alegorického významu; obě se konala v La Sarrazu, soukromém zámeckém sídle ve švýcarských Alpách, na pozvání Hélène de Mandrotové. První z nich proběhlo v roce 1928 a vedlo k založení CIAM (Congrès International des Architectes Modernes, Mezinárodní kongres moderních architektů), druhé, v září 1929, vyústilo v ustavení CICIM (Congrès International du Cinéma Indépendent Moderne, Mezinárodní kongres nezávislé moderní kinematografie).

Při detailnějším pohledu ovšem, soustředíme-li se například na Německo v letech vémarské republiky a zaostříme-li pozornost, jak už bylo naznačeno výše, na problematiku velkoměsta, urbanismu, plánování a bydlení, spíše než na působení architektonických vizionářů typu Le Corbusiera a vizí typu Athénské charty, zjistíme, že faktické styčné

plochy mezi architekturou a kinematografií – tam, kde skutečně vznikly – zahrnují nesmírně složité a vrstevnaté diskursivní pole, jež navíc komplikuje paradoxní povaha vztahu mezi narativními a nonfiktivními filmy, zabývajícími se architekturou, problematikou velkoměsta a urbanistických celků.

V souvislosti s vyjasňováním, ale také komplikováním vztahu mezi filmem a architekturou se tu vzájemně střetávají tři různé diskursy:

- diskurs o *Bauen* (stavba, budování) v (německém expresionistickém) filmu;
- diskurs o *Wohnen* (bydlení) jakožto klíčový námět (německého *Neusachlich*) filmu;
- diskurs o „Bauen und Wohnen“ jakožto program hnutí „Das Neue Bauen“ usilující o reformu životního stylu.

Má teze by se přitom ve zkratce dala formulovat tak, že za zdánlivým neúspěchem onoho revolučního programu, jež s sebou neslo hnutí „Bauen und Wohnen“ (a „Das Neue Bauen“), se patrně mohl skrývat „úspěch“ nové propagační strategie (*city branding* – politiky vývoje a uplatňování značky města), přičemž tu sehrála signifikantní, byť do-
zajista nikoli stěžejní úlohu kinematografie. Důsledky této specifické situace, v níž neúspěch jednoho znamenal úspěch druhého, jsou ovšem často kladeny do spojitosti s kinematografií jakožto klíčovým faktorem procesu, jenž bývá označován za „objevování moderního života“. Obecněji vzato pak zahrnuje ono vyvažování momentů úspěch-neúspěch-úspěch řadu posunů; konkrétně se jedná o následující:

- posun od produkce ke spotřebě (od hnutí usilujícího o reformu života jako takového k systému založenému na volbě životního stylu);
- nový symbolický vztah k materiálním předmětům, topografickým lokalitám i sobě samému (porůznu hanlivě označovaný jako reifikace, komodifikace či zbožní fetišismus);
- nový způsob vnímání času a prostoru (porůznu nazývaný postmodernita, hypermodernita či *experience economy*).

Bauen a kinematografie

Pojmy *Bauen* či *Bauten* a *Wohnen* takřka definují německou kinematografii v období výmarské republiky, jež se zpravidla člení na dva hlavní stylové proudy či hnutí – expresionismus a novou věcnost (*Neue Sachlichkeit*).

Téma *Bau(t)en* je v (hraných) filmech období výmarské republiky spojeno především s expresionistickou filmovou architekturou, zejména s filmy KABINET DOKTORA CALIGARIHO, METROPOLIS, GOLEM (architekt Hans Pölzig), nebo s výstavním pavilonem sklářského průmyslu Bruna Tauta *Das Glashaus*. V průběhu několika let po první světové válce se kinematografie může jevit jako výsostně podnětná tvůrčí laboratoř pro jinak nedostatečně zaměstnané architekty a extrémně ambiciózní divadelní scénografy, jak konstatoval v roce 1921 Siegfried Kracauer:

Nedobrovolné nicnedělání, které bylo už před řadou let vnuceno německým architektům, v nich nedokázalo potlačit touhu po velkých stavebních úkolech. Nemožnost vytvářet skutečné stavby žene umělce, jako je Pölzig, k tvorbě

expresionistické filmové architektury, zatímco fantastové jako Taut si vysnávají lehkovážné skleněné paláce a utopickou alpskou architekturu.¹⁾

Tématické uchopení *Wohnen* v (hraných) filmech z období výmarské republiky na druhé straně buďto typizuje ulici jakožto ono nebezpečné místo svodů, chtíče, chaosu a pokušení (ULICE Karla Gruna, ULÍČKA, KDE NENÍ RADOSTI G. W. Pabsta), nebo se zaměřuje na „Wohnungsnot“ (bytová krize) charakteristickou pro období po první světové válce, přičemž kritizuje slumy ze starých činžáků, nezaměstnanost a právo vlastníků domů na nucené vystěhování nájemníků (viz CESTU MATKY KRAUSENOVÉ KE ŠTĚSTÍ Piela Jutziho z r. 1929 a polodokumentární agitku KUHLE WAMPE, režírovanou Slatanem Dudowem podle Brechtova námětu, s hudbou Hannse Eislera, r. 1931). Z nonfikčních filmů lze jmenovat ZEITPROBLEME: WIE DER ARBEITER WOHT, rovněž od Dudowa (1930), a HLAD VE WALDENBURGU, opět od Piela Jutziho (1928).²⁾

Politické pozadí těchto filmů tvoří bytová krize v letech bezprostředně po skončení první světové války (1918–1920), která byla ve většině německých velkoměst opravdu drastická. Zejména dělnická třída, jež se vytvořila v procesu rozsáhlé předválečné industrializace (a jejíž příslušníci se v uplynulém období přesunuli z venkova do velkoměst coby nová proletářská pracovní síla pro továrny), často žila v opravdu krajně neutěšených bytových podmínkách a čtyři válečné roky (1914–1918) učinily naprostou přítrž jakékoli bytové výstavbě. V důsledku válečných reparací, inflace a zhroucení daňového systému však i v prvních poválečných letech přetrvával útlum snah o zahájení nových projektů v oblasti veřejné bytové výstavby či o přijímání jiných opatření, jež by danou situaci zlepšily, což trvalo až do stabilizace měny a počátku hospodářského zotavování v letech 1924/25. Slavný projekt Turmhaus (1921) na Friedrichstrasse tak zůstal pouhou epizodou předcházející následné hvězdné kariéře Miese van der Roeho.

Následovalo krátké údobí prudkého hospodářského rozvoje, jež trvalo od roku 1926 do krachu na newyorské burze v roce 1929, jehož dopad začalo Německo velice silně pociťovat kolem roku 1930/31, přičemž v roce 1932 vzrostl počet nezaměstnaných až na téměř čtyři a půl milionu osob. To pak vytvořilo politické podmínky a sociální nepokoj, jež vedly k uchopení moci Hitlerem a nacistickou stranou. Film KUHLE WAMPE se objevuje v období konce hospodářského vzestupu a zaměřuje se na dopad masové nezaměstnanosti.

V tomto textu bych se chtěl zabývat oním krátkým zlatým věkem předcházejícím krachu, tj. obdobím, jež netrvalo déle než nějakých pět či šest let. V sousedních zemích, zejména

1) Siegfried Kracauer, Über Turmhäuser. In: S. Kracauer, *Frankfurter Turmhäuser: Ausgewählte Feuilletons 1906–1930*. Ed. Andreas Volk. Zürich: Edition Epoca 1997, s. 13.

2) „Řešení“ nabízené Dudowovými filmy je maximalistické, v souladu s komunisticko-revolučními cíli: snímek KUHLE WAMPE volá po celkové změně politického a ekonomického systému a projevuje nedůvěru vůči sociálně-demokratické koncepci gradualismu i vůči novému „modernistickému“ urbanismu a sociálnímu inženýrství, a to téměř stejně důrazně, jako se mu protiví konzervativní kapitalistická třída. Jutziho filmy jsou bližší sociálně-demokratickému myšlení s jeho gradualistickým přístupem usilujícím o postupné zlepšování životních podmínek dělnické třídy a malé buržoazie. Ani jeden z těchto režisérů se nezaměřuje speciálně na architekturu, ale na mezinárodní revoluční proletariát, na solidaritu pracujících, odbory a na legislativu. Jejich styl kolísá mezi melodramatickým naturalismem, stylem sovětských agitek a drsným realismem nové věčnosti.

Rakousku (Vídni) a Nizozemsku (Rotterdamu a Amsterdamu), došlo v opatřeních podnikaných v oblasti sociální bytové politiky k poněkud většímu pokroku než v Německu, přičemž je charakteristické, že právě občané obou zmíněných zemí měli v té době sehrát v Německu důležitou úlohu, a to zejména v souvislosti s frankfurtskými experimenty, na něž se tu hodlám blíže zaměřit.³⁾

Mezi architekty je v oné době nejběžnější sklon k sociálnědemokratickým reformním postojům, často označovaný jako *Neue Sachlichkeit*, totiž takový přístup k „Bauen und Wohnen“, v němž došlo ke zmírnění expresionisticky utopického i marxisticky dystopického pohledu na moderní kapitalistické velkoměsto a k jeho transformaci na (sice americky zbarvený, nicméně původně rovněž holandský) urbanistický pragmatismus (J. P. Oud, Maart Stam), poznamenaný výraznými fordovskými podtexty: mám tím na mysli „funkcionalistický“ styl mezinárodního modernismu, známý v Německu jako „Das Neue Bauen“ (DNB). Přední architekti spojovaní s DNB byli vzhledem ke svému pragmatickému (pro leckoho oportunistickému) postoji ochotní pracovat uvnitř existujícího systému tvořeného sociálnědemokratickou vládou, místním plánováním v rámci jednotlivých městských celků a soukromým sektorem, čili jakousi směsí státního a kapitalistického podnikání.

Právě tato škola výmarského architektonického modernismu a urbanismu se ve dvacátých a třicátých letech mezinárodně proslavila, přitáhla k sobě značnou pozornost a vyvolala ještě intenzivnější diskuse. Uvedme v té souvislosti alespoň Weissenhof-Siedlung ve Stuttgartu, jehož budování koordinoval Mies van der Rohe, nebo Hufeisensiedlung Bruno Tauta v Berlíně-Britz, ale i další sídliště v Drážďanech, Dessau, Magdeburku. S ohledem na to je udivující, kolik z těchto rozsáhlých architektonických a urbanistických stavebních projektů výmarské republiky zůstalo prakticky nezachyceno v podobě dokumentárních filmů a nevyužito jako exteriéry ve filmech hraných.

Tato skutečnost přisuzuje oněm nemnoha filmům, jež na dané téma vznikly, nevyhnutelně zvláštní, symptomatické a zároveň problematické postavení: musíme je totiž interpretovat jak z hlediska toho, o čem nevypovídají, tak zároveň i podle toho, co ukazují a sdělují. Kromě toho vytvářejí ještě další paradox: ty z filmů, které přece jen vznikly, nereflektují – snad s výjimkou snímku Hanse Richtera *DIE NEUE WOHNUNG* – alianci mezi CIAM a CICIM ani avantgardní pojetí nového dokumentárního filmu prosazované Dzigu Vertovem, Walterem Ruttmannem, Albertem Cavalcantim či Jorisem Ivensem. Místo toho se přidržují skromnějšího modelu, často pokládaného za nudný a pedantický,

3) „Literatura věnovaná komunální bytové politice v Německu je už nepřehledná. Byly napsány dějiny bydlení v mnoha městech a zvláště dějiny bydlení ve Frankfurtu nad Mohanem patří k nejzajímavějším a nejčastěji popisovaným. Až dodnes je ve veřejnosti přítomno silné povědomí o frankfurtské bytové politice ve dvacátých letech, která je úzce spojena se jménem architekta Ernsta Maye. „Městský stavitel“, jenž měl blízko k Bauhausu a do jehož sídliště Römerstadt dodnes putují studenti architektury, učinil Frankfurt v období stability výmarské republiky centrem moderní, sociálně orientované bytové výstavby. Živá stavební činnost byla doprovázena inovativní publikační politikou, která rozšířila znalost bytové politických, estetických a sociálních představ „nového Frankfurtu“ až do Japonska.“ (Recenze Martina L. Müllera na knihu: Gerd K u h n, *Wohnkultur und kommunale Wohnungspolitik in Frankfurt am Main 1880 bis 1930. Auf dem Wege zu einer pluralen Gesellschaft der Individuen*. Bonn : Verlag J. H. W. Dietz/Nachf. 1998. Cit. in: Archiv für Sozialgeschichte Rezension, <http://library.fes.de/fulltext/afs/htmrez/80076.htm>)

označovaného jako *Lehr-und Kulturfilm* (didakticko-osvětový či průmyslový film), z čehož pak plyne, že jen málo z těchto snímků se dočkalo podrobnějšího rozboru, zatímco daleko víc jich zůstalo ležet v rozptýlených soukromých, podnikových a městských archivech, odkud si je nikdo nevypůjčuje, není o ně pečováno, nejsou nijak označeny a zůstávají neznámé.

Diskusní témata

Jakožto teorie a praxe budování moderního cenově dostupného kolektivního bydlení, jakožto řešení otázek urbanismu i jako projekt životního stylu už dnes DNB patří do historie, přinejmenším v Evropě. Jeho úspěchaná experimentální fáze a neúplné uskutečnění v době od poloviny do konce 20. let dopadly špatně zčásti proto, že celému hnutí učinilo přítrž uchvácení moci nacisty v roce 1933, zčásti proto, že – což je další paradox – se DNB posléze stalo převládajícím modelem pro přestavbu v 50. a 60. letech, za odlišných politických a společenskoekonomických podmínek. Jeho výsledky se dnes setkávají se všeobecným odporem a plánovaná městská bytová výstavba se od té doby stala terčem odsudků pro svou bezduchost a destruktivní dopad na tradiční městská centra, pro způsob, jakým nahrazuje již dotvořené komunity a prostředí šedými betonovými věžáky či sídlišti: plán a rastr, krychle, modul a prefabrikovaný víceúčelový prvek přestaly být žádoucí a místo nich nastoupily „městské ekosystémy“ a návrat ke tvorbě nekonvenčních, živých městských zákoutí.

Bezvýhradné prosazení stylu DNB s příděchem zadostiučinění po druhé světové válce vedlo k tomu, že se nakonec stal obětí vlastního úspěchu: na jedné straně jsou dnes mnohé z jeho principů natolik samozřejmé, že už se nepřičítají k dobru DNB (nýbrž švédskému designu – tak se například proslulá Frankfurter Küche, dílo Grete Schütte-Lihotské, transformovala v takzvanou Schwedenküche a modulový nábytek Ferdinanda Kramera vytvořený ve Frankfurtu se stal podkladem pro koncepci společnosti IKEA). Na druhé straně až velkoplošná, leč rozmělněná realizace jeho záměrů po druhé světové válce dala s konečnou platností vyniknout některým z vnitřních rozporů charakteristickým pro funkcionalistické pojetí stojící v pozadí DNB.

Reakce na „mezinárodní styl“ dominovala diskusím v sedmdesátých a osmdesátých letech: nejznámějšího teoretického odmítnutí se nepochybně dočkal v podobě postmodernistického pastiše a ironie doprovázených v praktické rovině uplatňováním architektonického historismu, zatímco na epigramatické úrovni je jeho nejvýraznějším odmítnutím odpověď Roberta Venturiho na zásadu formulovanou Miesem van der Rohe, že méně je více („less is more“) – méně je nuda („less is a bore“). Nicméně Venturiho *Learning from Las Vegas* („Poučení z Las Vegas“) patrně zašlo příliš daleko: objevují se náznaky toho, že architekti i teoretici dnes opět začínají k DNB vzhlížet, byť z jiného zorného úhlu a s jinými záměry. Dalo by se snad konstatovat, že některé z jeho klíčových zásad se přemístily z oblasti architektury zastavěného prostředí na pole architektury prostředí mediálního.

To znamená, že možná budeme muset revidovat i jistou část filmové historie. Mým stěžejním východiskem přitom bude názor, že namísto pátrání po vrcholných uměleckých dílech (aniž bychom je nalézali) nebo pohrdavého označování těch filmů, jež máme

k dispozici, za nudné či didaktické, bychom měli na tyto dokumentární materiály pohlížet jako na součást multimediální ofenzívy a propagační kampaně rozpoutávaných někdy ve jménu určité myšlenky (např. praxe modulové výstavby v zájmu cenově dostupného kolektivního bydlení), jindy ve jménu nějaké politické strany (např. sociálnědemokratický film *WAS WIR SCHUFEN*), ještě jindy však i ve prospěch konkrétního města, v rámci praxe, jíž dnes říkáme „city branding“. Klíčovým teoretickým východiskem se tu pak může jevit to, že – i ve vztahu ke dvacátým létům – je třeba uvažovat o dané veřejné sféře a o demokratickém veřejném prostoru jako o již (multi)mediální sféře, ba dokonce jako o jistém druhu „hypermediálního“ prostoru, v němž hrála technická média komunikace a reprezentace („rétorika zobrazování“) téměř stejně tak důležitou úlohu jako samo vystavěné prostředí. Podle mého názoru pak právě takové pojetí médií, jaké představuje styl DNB, a zejména jeden z jeho konkrétních projevů – totiž „Das Neue Frankfurt“ –, nás může ještě v leccčems poučit, a to přinejmenším tím, že nás obohatí o jednu kapitolu z archeologie současné doby.

Mým prvním krokem tudíž bude nové rozčlenění oblasti kinematografie a avantgardy. Je zcela v pořádku, že úvahy o filmech z dvacátých let minulého století, v nichž jsou propojeny prvky filmové s velkoměstskou tematikou a architekturou – kupříkladu „průřezové“ filmy jako *BERLÍN*, *SYMPHONIE VELKOMĚSTA* nebo *MUŽ S KINOAPARÁTEM* – kladou důraz na nové způsoby vnímání prostoru a času, jež propojily architekturu a kinematografii na teoretické úrovni. Diskuse na toto téma se rozpoutaly ve dvacátých letech, zejména ve Francii, přičemž jejich účastníky byli avantgardní umělci, historikové umění a teoretikové, mimo jiné Fernand Léger, Robert Mallet Stevens, Elie Faure, Louis Aragon, ale i ruští umělci, například Ejzenštejn a Vertov. Výzva, kterou tehdy představovala kinematografie, spočívala v tom, že film si žádal jakéhosi „nového Láokoóna“, jenž by redefinoval vztahy mezi jednotlivými uměleckými disciplínami, a to tak, že by do systému zapracoval právě i pohyblivé obrázky, aniž by při tom pominul estetickou specifičnost a materiálovou odlišnost každé ze součástí tohoto systému, jinak řečeno modernistickou doktrínu specifičnosti založenou na materiální podstatě daného uměleckého druhu, podle níž malba spočívá v barvách a ploše, sochařství v prostoru a hmotném objemu, hudba v notovém záznamu tónů (na toto téma psali mj. Anthony Vidler a Peter Wollen).

Toto velké teoretické úsilí Francouzů o promýšlení nové kinematografie – nové „cineplastičnosti“ (*cinéplastique*), jak ji nazývali⁴⁾ – do sebe pojalo syntézu veškerých forem výtvarného umění včetně architektury, a zároveň definovalo modernitu jakožto kombinaci nové vizuality, haptického vnímání, hmatové smyslovosti, tělesné mobility a městského prostoru („architektonické *uncanny*“ Anthonyho Vidlera či „variabilní oko“ Jacquesa Aumonta).⁵⁾ Cineplastičnost byla inspirovaná německým expresionistickým filmem

4) Srov. např. Élie Faure, *De la cinéplastique* [1922]. In: E. Faure, *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social (1921–1937)*. Paris : Éditions d'Histoire et d'Art, Librairie Plon 1953, s. 21–45 (pozn. red.).

5) Thomas Elsaesser naráží na tyto dvě publikace: Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, Mass. : M.I.T. Press 1992; Jacques Aumont, *L'Œil variable ou la mobilisation du regard*. In: Jacques Aumont: *L'Œil interminable: cinéma et peinture*. Paris : Éditions Séguier 1995, s. 37–72; český překlad: J. Aumont, *Proměnlivé oko aneb Mobilizace*

(opět KABINET DOKTORA CALIGARIHO), futurismem a konstruktivismem. Naproti tomu německá kinematografie, která od poloviny dvacátých let expresionismus odmítala, přišla s prototypy žánrů, jakými jsou film z městských ulic, symfonie velkoměsta a „průřezový film“ (*cross-section film*) – od BERLÍNA, SYMFONIE VELKOMĚSTA (s jeho důrazem na nové komunikační technologie) a DIE ABENTEUER EINES ZEHNMARKSCHEINS po LIDI V NEDĚLI –, aniž by to ovšem, jak už jsem naznačil, vedlo ke vzniku filmů zabývajících se moderní architekturou jako takovou.

Ačkoli docházelo k tvorbě filmů zabývajících se novým urbanistickým pohledem na plánované životní prostředí, obnovu městských center a stěhování do předměstských sídlišť, nepřejímaly tyto snímky uvedené avantgardní myšlení, a to v neposlední řadě i proto, že základní filosofie avantgardního pojetí – již byl funkcionalismus – odmítala všudypřítomný antropomorfismus expresionistického chápání prostoru. Funkcionalismus chtěl na místo psychologie dosadit strojovou efektivitu, na místo extatické citovosti cosi jako píšťkovou kompresi, přičemž veškerou psychologii označoval za „unsachlich“ (nevěcnou) a veškerou emocionalitu za „duševní balast“.

Mne pro tuto chvíli nicméně zajímá právě tato funkcionalistická škola a její obecně ambivalentní postoj vůči kinematografii: zajímá mě nikoli pouze kvůli filmům samým, totiž těm, jež vznikaly na okraji hnutí DNB, nýbrž i proto, že tento funkcionalismus pracoval se zajímavou mediální koncepcí. Výraz mediální koncepce (*media-concept*) tu volím proto, že DNB chápe trojici *Bauen, Wohnen, Leben* jako totální (a někdy dokonce „holistickou“) koncepci zasvěcenou racionalistickému přístupu k bydlení a životnímu stylu, sloužící městským dělnickým masám a postulující jako své priority nízkonákladovost, efektivitu a rychlost:

– Namísto boje proti sociálnědemokratické vládě či kapitalistickému systému chce tato škola nabízet postupná dílčí řešení na úrovni plánování a bytové reformy, na úrovni nových stavebních materiálů a stavebních metod, spíše než cestou sociální revoluce a radikálních změn.

– Za druhé usiluje o bytovou výstavbu v masovém měřítku, aniž by zároveň docházelo k obětování estetických zásad „formy, proporcionality a funkčnosti“ a životně důležitých zdravotních kritérií. Heslem hnutí DNB bylo „Licht, Luft und Sonne“, šlo mu tedy o moderní životní styl, ba dokonce o „Weltanschauung“ (světový názor), nikoli pouze o jakousi *Wohn-Maschine*, „stroj na bydlení“, řečeno s Le Corbusierem – ačkoliv, jak ještě uvidíme, jsou prvek strojovosti a inženýrská metaforika důležitými součástmi mediální estetiky DNB.

– Za třetí, vezmeme-li v úvahu existenci komplexní mediální koncepce, umožní nám to zařadit formální i tematickou stránku dochovaných filmů do kontextu ofenzívy probíhající v širším měřítku, v jejímž rámci nedocházelo k fetišizaci kinematografie jako takové, jak tomu občas bývalo v souvislosti s filmovou avantgardou. Tyto filmy vlastně ani nutně nebyly určené k projekci v kinosálech, a to ani v art kinech specializujících se na tu či onu avantgardu, ani ve velkých sálech pro nejširší diváckou veřejnost. Spíš je o nich

pohledu. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann a synové 2004, s. 167–189 (pozn. red.).

třeba uvažovat jako o průmyslových filmech, reklamních filmech či filmových materiálech vyráběných pro veletrhy a výstavy.

Málo filmů, z nichž ještě méně je avantgardních

Chceme-li tedy objasnit, proč bylo vytvořeno či proč se dochovalo tak málo filmů tohoto druhu, musíme se podívat na postavení a funkci kinematografie v celkové mediální koncepci uváděné tehdy do praxe jedním z jejích klíčových představitelů, urbanistou působícím v letech 1925–1930 ve Frankfurtu Ernstem Mayem.

Nejradikálnějším rysem Mayova frankfurtského projektu je to, že se jednalo o urbanistickou multimediální ofenzívu v podobě propojení několika médií, reagující na daný historický okamžik: musel jednat rychle a s maximální mírou publicity, chtěl-li dosáhnout toho, aby se vybudovalo cosi, co by mohli ocenit odborníci již v prototypálním stadiu, ale s čím by se zároveň mohla identifikovat i širší veřejnost. V tomto ohledu měla jeho mediální koncepce, již bych já sám označil za koncepci multimediální, zřetelně avantgardní charakter, a to ačkoliv za a) nepřisuzovala kinematografii ústřední roli (byť pohyblivým obrázkům jistou úlohu přiznávala) a za b) filmy, jejichž produkci May zadával, nebyly samy o sobě z hlediska filmové estetiky avantgardní. V důsledku jeho specifické koncepce městského veřejného prostoru, jeho praktické komunální politiky a jeho kroků v oblasti propagace, reklamy a propagandistických opatření, proměnil Ernst May svou avantgardistickou zbraň v mediální koncepci, v jejímž rámci došlo k propojení instituce z oboru stavebního inženýrství (Frankfurt Hochbauamt) s ilustrovaným magazínem (*Das Neue Frankfurt*), kanceláře pro otázky designu a standardizace (Das Frankfurter Register) s řemeslným dílenským provozem (Frankfurt Hausrat GmbH), průmyslové výrobní jednotky (Frankfurt Plattenfabrik) a vzdělávacího ústavu (Frankfurt Kunstschule) s (mezinárodními) veřejnými akcemi (konferencí CIAM, veřejnými přednáškami, ba dokonce s filmovým klubem).

Stručně shrnuto tedy frankfurtský projekt Ernsta Maye akceptuje, že je třeba, aby působil na poli propagandy a reklamy, přičemž ovšem přímo nepodporuje nějaký umělecký směr ani žádnou politickou ideologii, nýbrž cosi, čemu bychom snad dnes mohli říkat *high concept*⁶⁾ („Zweckmässigkeit und Materialtreue“ – účelnost a věrnost materiálu),⁷⁾ dále pak určitou estetiku (funkcionalismus) a určitý „životní styl“ („Licht, Luft, Sonne“). Postupuje při tom nikoli prvořadě propagací nějaké konkrétní komodity nebo řady produktů, nýbrž tím, že z určitého města (jeho jména) činí svou poznávací značku

6) Pojem *high-concept* pochází z žargonu užívaného ve filmovém a televizním průmyslu a vznikl v 70. letech jako označení pro snadno obchodovatelný příběh, ideu či obraz, kterými lze jednoduše charakterizovat daný film. *High-concept* film je tedy takový film, který lze pro účely propagace snadno postihnout pomocí několika slov či jediného obrazu. V širším smyslu je možné chápat *high-concept* filmy jako druh filmové produkce, s typickou marketingovou strategií usilující o největší možný úspěch například prostřednictvím námětu, obsazení hvězd, atraktivního vizuálního stylu či napojení na další komodity tematicky související s filmem (pozn. red.).

7) Ekvivalent dnešních sloganů, například slavného „Vorsprung durch Technik“ firmy Audi pro britský trh.

a ideovou základnu: „Das Neue Frankfurt“. Toto označení kvality a značky pak bylo natolik úspěšné, že je o pár let později v Americe mohl převzít Institute for Social Research, aby tak došlo k jeho transformaci v ještě proslulejší Frankfurtskou školu.

Vezmeme-li v úvahu tyto priority a koncepce Mayova projektu, můžeme konstatovat, že je současně poučné i pochopitelné, že si kinematografie v daném období (1925–1928) nemohla činit nárok na zvláštní status nejefektivněji mediatizované veřejné sféry: vzorovým masmédiem tehdy byl skvěle typograficky upravený ilustrovaný magazín („Das Neue Frankfurt“) a fotografie. Filmy, jež vznikly v návaznosti na frankfurtský projekt (DIE FRANKFURTER KÜCHE, DIE FRANKFURTER KLEINSTWOHNUNG, DIE HÄUSER-FABRIK DER STADT FRANKFURT) hrály relativně podřadnou roli, i když časopis *Das Neue Frankfurt* poskytoval značný prostor diskusím o současných trendech světové kinematografie, zejména o ruských propagandistických filmech a o avantgardních, průmyslových, reklamních a propagandistických snímcích Jorise Ivense.

Příklady, případové studie a jejich analýza

Proč tedy mělo tak málo filmů natočených ve Frankfurtu „avantgardní charakter“ i z hlediska stylu? Domnívám se, že na tuto otázku lze odpovědět pouze pustíme-li se do přehodnocení vlastní definice avantgardy. Navrhuji, aby se tradiční rámec antiindustriální a antikapitalistické avantgardy rozšířil a aby za avantgardu byla považována i ona nová aliance mezi avantgardními architekty, inženýry, urbanisty, stavebnictvím a designérstvím a regionálními či městskými správami, byť v poněkud posunutém významu, s důrazem spíše na „modernizaci“ než „modernismus“.

Inženýrská elita spjatá s průmyslovou produkcí, montáží a modularizací, fordismem a pásovou výrobou (*Fliessband*) tvoří technickou avantgardu, jejíž kinematografická koncepce se soustředila na produkci průmyslových a reklamních filmů (*Industriefilm* a *Werbefilm*), neboli filmů vytvářených pro potřeby veletrhů a *Musterschauen* (vzorkových přehlídek).

Techniky trikové fotografie, animace a zvláštních efektů, jež se v takovýchto filmech často svrchovaně tvůrčím způsobem uplatňovaly, byly rovněž součástí této – dosud přehlížené – filmové avantgardy. Průkopnická činnost v oborech animace a zvláštních efektů sice byla ve výmarském Německu fakticky soustředěná v komerčních filmových studiích (Ufa), avšak její výsledky se objevovaly přinejmenším stejně často v tzv. *Kulturfilmu* jako ve známých superprodukcích studií Ufa, například ve FAUSTOVI nebo METROPOLIS. Prostředí vzniku tedy bylo v obou případech průmyslově-komerční a nikoli nezávislé a experimentální v tom smyslu, jak tyto termíny obvykle chápeme (Walter Ruttmann, Hans Richter, Lotte Reinigerová a Viking Eggeling byli všichni po určitou dobu zaměstnanci Ufy). Jednou z klíčových osobností této oblasti byl Sven Noldan, jenž sice byl přítelem Erwina Piscatora, jinak ale nikterak neplatil za avantgardního umělce a rozhodně nebyl žádný levičák (naopak, pracoval v propagandistické sekci Říšské filmové komory a vytvořil triky pro film VĚČNÝ ŽID). Vzdor tomu jeho tvorba ve dvacátých a třicátých letech znamenala revoluci ve využití animačních postupů v tehdejší filmové produkci, zejména pokud jde o jeho použití animovaných map (jako tomu je např. ve filmu DIE STADT VON MORGEN).

Namísto specifické estetiky vázané na daný obor či médium, kterou si spojujeme s klasickým pojetím modernismu, bych v souladu s tímto odlišným pojetím avantgardu definoval jako multimedialní (fotografie, typografie, film), multifunkční („modulární“ design) a mnohoúčelovou (na rovině taktické a pragmatické).

Na jiném místě jsem se poměrně obsáhle zabýval třemi zmíněnými frankfurtskými filmy (DIE FRANKFURTER KÜCHE, DIE FRANKFURTER KLEINSTWOHNUNG, DIE HÄUSERFABRIK DER STADT FRANKFURT) a také snímky DIE STADT VON MORGEN, DIE NEUE WOHNUNG a WO WOHNEN ALTE LEUTE.⁸⁾ Nyní zde tedy pouze shrnu některé ze svých poznatků:

- a) Tři frankfurtské filmy a jejich formální argumentace, žánrové charakteristiky:
 - film typu „proces-progres“ (sebe prezentace nějaké „firmy“ či podniku);
 - postup „od nedokonalé minulosti ke světlým zítřkům“ (stereotypní žánrový princip výstavby téměř všech těchto filmů).
- b) Frankfurtské filmy a jejich institucionální charakteristiky:
 - Tyto filmy velice citlivě reagují na politické debaty a spory, čímž „intervenují“ do aktuální společenské reality.
- c) Frankfurtské filmy a jejich avantgardní prvky:
 - taylorizace a fordismus;
 - žena jako tvůrkyně spíše než spotřebitelka (srov. např. DIE FRANKFURTER KÜCHE).
- d) Frankfurtské filmy vykazují některé typické a přitom výmluvné „strukturní absence“: zejména tyto filmy sice implikují některé z inherentních kontradikcí/aporií přítomných v DNB, aniž by je ovšem předvedly explicitně – tak například:
 - neřešený genderový problém: ženy v domácnosti, ženy u výrobního pásu;
 - neřešený třídní problém: obsazení nových městských sídlišť příslušníky středních vrstev, nikoli obyvateli z řad dělnické třídy;
 - konečně ze současného pohledu na tyto filmy jasně vyplývá, že hnutí DNF/DNB nemělo k dispozici adekvátní koncepci „ulice“ – k tomuto bodu bych se zde ještě chtěl vrátit v závěru.

Shrnutí frankfurtské mediální koncepce:

Auftraggeber, Anlass a Anwendung

Patrně klíčový rys koncepce Ernsta Maye spojující město a média je – historicky vzato – nikoli nepodobný stěžejnímu principu umělecké tvorby Bertolta Brechta a odpovídá pojetí umělce jakožto producenta, zastávanému Walterem Benjaminem (jenž je v upravené podobě přejal zase od Sergeje Trefjakova). V kostce je lze formulovat následovně: avantgardní umělec musí být přítomen ve všech nejprogresivnějších médiích své doby a docílit tak účinného zapojení do společenského a politického života – z čehož pak plyne potřeba zaměřit pozornost na následující faktory:

Auftraggeber (zadavatel): May je autorem těchto filmů, i když není jejich režisérem, v posledku však jako autor i zadavatel zakázek k jejich natočení funguje hnutí „Das Neue Frankfurt“.

8) Elsaesser odkazuje na svůj nepublikovaný text *Die Stadt von Morgen: Filme zum Bauen und Wohnen in der Weimarer Republik* (pozn. red.).

Anlass (příležitost): frankfurtské filmy byly natočeny v rámci příprav na druhé zasedání CIAM konané v roce 1929 ve Frankfurtu pod názvem „Die Wohnung für das Existenzminimum“.

Anwendung (aplikace, způsob šíření): May chtěl, aby filmy nahradily praxi vzorkových sídlišť (tzv. *Mustersiedlung* – např. Weissenhofsiedlung) a výstavy Werkbundu.⁹⁾ Místo toho se svým štábem napomáhal popularizaci koncepce *Wander Ausstellungen* (putovních výstav), jejichž průkopníkem byl v Německu El Lissitzky. Ta je reakcí na rostoucí vliv malých specializovaných trhů, jež mají nahradit nepružné a nabubřelé světové výstavy, a na sílící dopad výpravných, kvalitně typograficky řešených a špičkově ilustrovaných periodických publikací nastupujících na místo příruček a encyklopedií. Krom toho se rozpoutala i debata na téma *Museum der Gegenwart* (muzea současnosti) jakožto instituce ve stylu high-tech, medializované „výkladní skříně“ působící ve veřejné sféře, určené novému typu publika, zaměřené na propagaci a mobilizaci, proti muzealizaci a těžkopádnosti dosavadních galerií a salonů.

Z mého pohledu se tu však zároveň otevírá i diskuse dotýkající se otázek kolem dokumentárních filmů, neboť poukazuje k tomu, že tyto filmy lze vykládat diskursivním způsobem, dynamicky a v historickém smyslu diferencovaně, se zapojením úvah o průmyslovém, propagačním a životně-stylovém kontextu jednotlivých děl vznikajících v rámci dané objednávky. Frankfurtský experiment a s ním související iniciativa dokládají, že úspěch nástupu avantgardních médií je podmíněn existencí širší infrastruktury, než jakou představuje jednotlivý tvůrce nebo i celý avantgardní směr (různé „-ismy“), a také existencí koncepce, jež bude výrazněji multimediální, než je čistý film. Nadto ovšem patrně také vyžaduje existenci vlastní výrazné „lokální“ identity a zakořeněnosti, která vyvolává odezvy, opakování a amplifikace v mezinárodním (dnes bychom řekli globálním) měřítku. V další fázi by tak tento můj výzkum musel zahrnout i srovnání se situací v Rotterdamu (Eindhovenu), Berlíně, Miláně, Curychu, Vídni, Praze, Brně a Vratislavi.

Osud funkcionalismu a DNB: aporie hnutí „Das Neue Bauen“

funkcionalismus ve vztahu ke kinematografii a vizuální kultuře:

- Funkcionalismus byl estetikou, jež popírala, že je estetikou: v tom spočíval její první vnitřní rozpor – její hladké plochy byly stejně fetišistickými útvary jako ornamenty, o jejichž zatracení a odstranění usilovala.
- Funkcionalismus fetišizoval plochu jakožto samospasitelný konečný cíl: je tedy zároveň redukcí plochy i jejím zosobněním.
- Touto její redukcí, oproštěním, se chce dobrat pod povrchem ležících principů (abstrakce), při tom se však ocitá v neustálém nebezpečí, že tak znemožní kontakt a bude ignorovat kontext.

9) „Deutsche Werkbund“ – spolek založený roku 1907 v Mnichově za účelem „soustředění nejlepších reprezentantů z oborů umění, průmyslu, řemesel a obchodu“ (pozn. red.).

– Funkcionalismus jako kultura soustředěná na plochu nedokázal vzdorovat své vlastní rychlé komodifikaci (jak to již přede mnou zdůraznili Kracauer a Benjamin). Kromě toho nedokázal řešit ani problém vztahu mezi interiérem a exteriérem v zastavěném městském prostoru či sídlišti jinak než prostřednictvím na zakázku postavené vily a individuálního obydlí (Mies van der Rohe: vila Tugendhat, Brno; Le Corbusier: Villa Savoye, Poissy), odděleného od vnitřního města a stojícího na vlastní parcele či zahradě.

kostka a box

– Ona tolik vynášená „masová bytová výstavba“ se měla uskutečňovat hlavně na základě metod pracujících s buňkami, boxy, voštinovými konstrukcemi (jeden z Miesových projektů se jmenoval „Wabe“, voština), přičemž ovšem žádný z těchto prvků nebyl v souladu s touhou po pohybu, mobilitě, proměnlivosti, jež tak výrazně formovala očekávání širokých vrstev městského obyvatelstva v oblasti životního stylu. Místo toho nabízelo toto pojetí *prostorovou koncepci* modulárních bytových jednotek, víceúčelových místností a multifunkčního nábytku, což byly vesměs prvky víceméně bezprostředně odvozené z tovární výroby a konstrukčního inženýrství.

– Kromě toho hnutí DNB nabízelo *časovou koncepci* montážní linky (*Fließband*) jakožto vzorec pro pohyb, kauzalitu a interakci. Ve zpětném pohledu se nicméně ukazuje něco, co možná bylo patrné už ve dvacátých letech minulého století: prostorová koncepce založená na modulu a časová koncepce založená na principu montážní linky byly příliš neproduktivními metaforami v konfrontaci s novodobým prožitkem časoprostorové zkušenosti velkoměsta a modernity. Výsledná bytová výstavba pak byla pro dělnickou třídu nejen příliš nákladná, ale byla jí také intuitivně a bytostně odmítána. Jak s jistou dávkou škodolibé radosti konstatovali komentátoři jako Alfred Behne (a další, ještě nevraživější vůči funkcionalistické architektuře): bytové jednotky sídlišť Frankfurt-Höhenblick či Berlin-Britz se líbily víc minimalisticky zaměřeným avantgardním intelektuálům nebo „snobům“ než dělnickým rodinám a lidem žijícím v nevyhovujících bytových podmínkách (to vysvětluje i negativní pohled na sídliště Hufeisensiedlung v Britzu a Onkel Tom Hütte-Siedlung v Berlíně-Zehlendorfu, zaznamenaný v Dudowově ZEITPROBLEME: WIE DER ARBEITER WOHT).

rovina a kredibilita ulice

– Omezující faktory časoprostorových metafor spojovaných s frankfurtskými schémata bytové výstavby (plán, rastr, kostka, box, modul, norma a série) se projevovaly v absenci uspokojivé či přesvědčivé koncepce fenoménu ulice. DNB řeší problém ulice v kontextu výmarské republiky (nebezpečná a zároveň vábivá, ulice hanby a uličky plné lákadel) tak, že ulici kompletně zruší. Takové řešení vidíme v diskusích soustředěných kolem otázky „Block versus Zeile“. Ulice je v jistém smyslu Achillovou patou DNB, stejně jako kostka (kostka představuje snahu tohoto hnutí o odstranění jiného zásadního pnutí působícího v modernistické architektuře – totiž napětí mezi vertikálou a horizontálou).

Přitom však právě „ulice“ v nejširším smyslu slova odjakživa představovala jednu z reálných i imaginárních lokalit, jež se ukazují být nejdůležitější pro redefinici vztahu kinematografie vůči městu: náhodná setkání, flanéri, náhlé digrese v narativním vývoji,

pohyb, pouliční ruch (viz též Kracauer v *Theory of Film*). Pakliže hnutí DNB v tomto ohledu ve své době a na svém vlastním teritoriu selhalo, musela být jeho aliance s kinematografií nutně vždycky problematická: filmy BERLÍN, SYMFONIE VELKOMĚSTA či METROPOLIS byly ve svých obrazových ztvárněních ulice, skleněného domovního průčelí nebo výlohy obchodu úspěšnější než DIE FRANKFURTER KLEINSTWOHNUNG, ale i než Richtero-va DIE NEUE WOHNUNG.

Můžeme konstatovat, že z dnešního pohledu se „ulice“ a *façade*, jakož i klíčová úloha, již soustavně hraje v teorii architektury i v širším teoretickém i praktickém záběru již od časů Albertiho jakožto určující prvky při stanovení základních vztahů mezi uvnitř a vně, veřejným a soukromým, dveřním prostorem a průchodem, otevřeností a uzavřeností, průhledností a neprůhledností, jeví nejzřetelněji jako oblast, v níž se DNB projevila jako nejméně „mediatizovaná“ a v níž takzvaná postmoderní či dekonstruktivistická architektura vytváří daleko plodnější a úspěšnější symbiózu mimo jiné i s kinematografií: vezměme jen Bernarda Tschumiho, Jeana Nouvela, Rema Koolhaase. Bylo by vlastně nějak zvlášť opovázlivé pohlížet na Daniela Libeskinda a Franka Gehryho jako na dědice Tauta a Pölziga, jsou-li Richard Rogers a Norman Forster se svou inženýrskou estetikou a „Materialtreue“ blíž Behrensovi, Miesovi a Gropiusovi?

Ani jedna z obou těchto skupin však není blízká Mayovi, neboť žádný z dnešních architektů nestojí před týmiž výzvami, ani si nevytyčili tytéž úkoly, jaké si tehdy stanovil May a jeho spolupracovníci. Žádný z dnešních čelných architektů není opravdovým urbanistou a nemá seriózní zájem o oblast veřejné bytové výstavby či o urbanistické plánování (snad s výjimkou Rema Koolhaase – ten si to o sobě alespoň myslí v souvislosti se svými projekty v čínské Šanghaji a nigerijském Lagosu). Fakticky se v této oblasti, a to i vezmeme-li v úvahu celosvětové měřítko, od časů DNB vynořilo jen velice málo nových myšlenek, přičemž žádná z nich se co do radikálnosti nevyrovná jeho ambicím.

Závěr

V širším kontextu hnutí DNB má spojení „Bauen und Wohnen“ jistou dimenzi, s jejíž pomocí lze objasnit, co je také v sázce při dnešní „mediatizaci veřejného prostoru“. Souvisí to s tím, jak se takové politické otázky, jakými jsou problém „kvality života“ a tvorba šancí pro humánní způsob existence, téměř zastírají vlivem skutečnosti, že se jejich konkrétní projevy stávají tématy a žánry traktovanými různými médii a vytvářenými pro jejich potřebu, přičemž dochází k jejich restrukturalizaci v souladu s vlastním zaměřením těchto médií.

Tak například televize produkuje programy na nejrozmanitější témata včetně architektury, urbanistiky a fenoménu ulice – nepotřebuje k tomu zvláštní kategorii dokumentárních filmů a dokonce ani onu nálepku *Kultur- und Lehrfilme* (ačkoliv specializované kanály, např. National Geographic či Discovery Channel, v jistém smyslu pokračují v jejich odkazu).

V ostatních směrech je v podstatě pro současnou televizi nejpříznačnější hybridní směsice žánrů a forem, rozostřenost hranic mezi fakty a fikcí, mezi informacemi a zábavou, poučením a komerční propagací. Navíc tvoří v televizi jednu z technicky nejpokročilejších

(*hi-tech*), špičkových mediálních produktů televizní reklamy, jež jsou přímými dědici (avantgardního) reklamního a propagandistického filmu. V jiném ohledu dnes ovšem oblasti filmu a architektury/bydlení sdílejí řadu protokinematografických či postkinematografických „dispozitivů“, jež v podstatě nahradily funkci, kterou kdysi plnily nedějové filmy v aréně veřejné služby v oblastech zadávání zakázek, vytváření příležitostí a praktických aplikací:

- Myšlenka obytného sídliště je dnes propojena s televizním žánrem soap-opery (*EAST ENDERS*, *BROOKSIDE* v Anglii, *GUTE ZEITEN*, *SCHLECHTE ZEITEN* či *NEIGHBOURS* v mezinárodním měřítku), zatímco kostka slaví triumfální návrat jako sledovací kontejner v pořadu *BIG BROTHER* (kam jako by se v podobě všudypřítomné sledovací videokamery rovněž vrátili neviditelné stopky z *DIE FRANKFURTER KÜCHE*).
- Ulice zároveň implodovala i explodovala v aranžích obchodních výkladů, hudebních videoklipech a na komerčních webových stránkách, ale i v pořadech typu talk show (*gossip*), onlinových *chat-rooms* a v doménách navštěvovaných mnoha uživateli (*multi-user domains*).
- Ideje z oblasti urbanismu a architektonického plánování dnes najdeme nejspíš na výstavách typu Bienále a Documenta v podobě videoinstalací nebo v propojení s profesionálními prezentacemi CGD na obchodních veletrzích: přechody od „Bauen und Wohnen“ přes nakupování a obcházení obchodů po hledání alternativ v oblasti životního stylu a *experience economy* jsou tu plynulé a často neznatelné.
- Počítačová simulace a počítačová grafika v současnosti uvádějí prostřednictvím prostorových modelů – a tudíž nemetaforicky – do praxe cosi z ideálů někdejší „cineplastičnosti“ týkajících se haptického prostoru a mobilní percepce.
- Kostka, voštinová konstrukce a rastr slaví návrat v podobě billboardu, děleného elektronického obrazu (*split-screen*) a obrazů vysílaných na sériích propojených monitorů (*multi-screen*).

Souvislost mezi kinematografií a architekturou, kterou jsem se tu pokusil naznačit na příkladu „Bauen und Wohnen“ v německé výmarské republice dvacátých let minulého století, tak může být příznačná i pro obecnější ambivalenci, jejíž dopad pociťujeme ještě dnes. Film dráždí architekty tím, že ukazuje cosi, co je sice možné, avšak není to realizovatelné, zároveň ale kinematografie přitahuje architekturu tím, že vytváří taktilní, smysly vnímatelnou realitu imaginárního, aniž by přitom musela přijímat zodpovědnost za důsledky plynoucí z jejího uvedení do praxe. Architektura je permanentní, trojrozměrná, spočitatelná, zatímco film je efemérní, prchavý, fantazijní. Architektonický filmový dokument s jeho rozpolceností mezi didaktickým kázáním na téma řešení bytového problému či nekontrolovatelného růstu velkoměstských aglomerací na jedné straně a oslavnými tirádami na adresu vizionářských architektů či urbanistů na straně druhé by snad mohl fungovat jako morálně uvědomělá kompenzace za cosi, co je ve svém důsledku – jak již naznačil La Sarraz – dosti napjatý vztah, chápeme-li architekturu i kinematografii se vši vážností nikoli prvoplánově jako izolované „umělecké disciplíny“, nýbrž jako dva různé způsoby „přebývání ve světě“. Pakliže ovšem budeme vidět v iniciativách obdobných frankfurtskému působení Ernsta Maye – jež vznikaly a odvíjely se mísením porevolučního agitkového uvažování různých Dzigů Vertovů a El Lissitských s umírněnější praxí představovanou Werkbundem a s holistickými ideály Bauhausu – první

pokus o vytvoření komplexní mediální strategie soustředěné kolem určité ideové koncepce městského prostředí a určité architektonické vize, dojdeme k závěru, že každá metropole, jíž záleží na tvorbě vlastní strategie v oblasti budování image a na politice vývoje uplatňování své „značky“ (*branding*), a každé město, jež usiluje o získání putovního statusu kulturní metropole Evropy, se dodnes může s úctou ohlížet za érou „Das Neue Frankfurt“ a čerpat inspiraci z širší záběru jeho jasnozřivých podnětů, zároveň se ale i s pokorou sklánět před hloubkou onoho někdejšího zaujetí úsilím o zlepšení situace místních obyvatel co do spektra volby podmínek pro život ve městě, jež bylo čímsi víc než pouhou snahou o výprodej repertoáru vlastních zkušeností z oblasti životního stylu turistickým návštěvníkům.¹⁰⁾

Přeložil Ivan Vomáčka

Thomas Elsaesser, *City Synergies: Promoting Planned Living and the Filmic Avant-garde of the 1920s in Germany*.

Přednáška pronesená na Technische Universiteit Delft, 3. dubna 2003.

Citované filmy:

Die Abenteuer eines Zehnmarkscheins (Berthold Viertel, 1927), *Batman* (Tim Burton, 1989), *Berlín, symfonie velkoměsta* (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt; Walter Ruttmann, 1927), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Brookside* (tv-seriál, 1982–2003), *Cesta matky Krausenové ke štěstí* (Mutter Krausens Fahrt ins Glück; Piel Jutzi, 1929), *East Enders* (tv-seriál, od 1985), *Faust* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1926), *Die Frankfurter Kleinstwohnung* (r. Paul Wolff, námět Ernst May, 1928), *Die Frankfurter Küche* (r. Paul Wolff, námět Ernst May, 1928), *Der Golem, wie er in die Welt kam* (Carl Böse – Paul Wegener, 1920), *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* (tv-seriál, od 1992), *Die Häuserfabrik der Stadt Frankfurt* (r. Paul Wolff, námět Ernst May, 1928), *Hlad ve Waldenburgu* (Hunger in Waldenburg; Piel Jutzi, 1928), *Kabinet doktora Caligariho* (Kabinett des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1920), *Kuhle Wampe* (Slatan Dudow, 1931), *Lidé v neděli* (Menschen am Sonntag; Robert Siodmak, 1930), *Matrix* (The Matrix; Andy a Larry Wachowští, 1999), *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002), *Muž s kinoaparátom* (Člověk s kinoapparatom, 1929), *Neighbours* (tv-seriál, od 1985), *Die Neue Wohnung* (Hans Richter, 1930), *Panic Room* (David Fincher, 2002), *Spider-Man* (Sam Raimi, 2002), *Die Stadt von Morgen. Ein Film vom Städtebau* (Maximilian von Golbeck – Erich Kotzer, 1930), *Taxikář* (Taxi Driver; Martin Scorsese, 1976), *Tisíc očí doktora Mabuse* (Die tausend Augen des Dr. Mabuse; Fritz Lang, 1960), *Ulice* (Die Strasse; Karl Grune, 1923), *Ulička, kde není radosti* (Die freudlose Gasse; Georg Wilhelm Pabst, 1925), *Věčný žid* (Der ewige Jude; Fritz Hippler, 1940), *Vyzvědači* (Die Spione; Fritz Lang, 1927), *Was wir schufen* (1928), *Wo wohnen alte Leute* (Ella Bergmann-Michel, 1931), *Závěť doktora Mabuse* (Testament des Dr. Mabuse; Fritz Lang, 1932), *Zeitprobleme: wie der Arbeiter wohnt* (Slatan Dudow, 1930).

10) Ukázky z některých Elsaesserem komentovaných filmů a z dalších propagačních snímků o moderním urbanismu lze zhlédnout na internetových stránkách Leonarda Ciacciho: <http://www.planum.net/archive/movies.htm> (pozn. red.).

Poznámka o autorovi:

Prof. **Thomas Elsaesser** působí jako vedoucí katedry filmových a televizních studií na Amsterdamské univerzitě. Je jednou z nejvýznamnějších osobností mezinárodního dění v oboru filmových studií (původem Němec, píše v angličtině); jeho přístup se vyznačuje účinným propojováním teoretických konceptů s historickou analýzou; rozpracoval vlastní koncepci mediální archeologie, která reviduje dějiny kinematografie prizmatem digitálních médií. Oblast jeho zájmu sahá od raného filmu přes výmarský a nový německý film po současný Hollywood, euro-americké filmové vztahy a archeologii (nových) médií. Z řady jeho publikací vybíráme: *New German Cinema: A History* (1989); *Fassbinder's Germany. History – Identity – Subject* (1996); *Weimar Cinema and After. Germany's Historical Imaginary* (2000); *Metropolis* (2000); *Studying Contemporary American Film* (2002; s Warrenem Bucklandem); *Früher Film und Kinogeschichte* (2002); jako editor: *Early Cinema. Space – Frame – Narrative* (1990; s Adamem Barkerem); *Writing for the Medium: Television in Transition* (1994; s Janem Simonsem a Lucette Bronkovou); *A Second Life: German Cinema's First Decades* (1996; s Michaelem Wedelem); *The BFI Companion to German Cinema* (1999; s M. Wedelem); *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable?* (1998; s Kayem Hoffmannem); *Kino der Kaiserzeit: zwischen Tradition und Moderne* (2002; s M. Wedelem); *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s* (2004, s A. Horwathem a N. Kingem); *Harun Farocki: Working on the Sight Lines* (2004). Text přeložený pro toto číslo *Iluminace* nebyl dosud nikde publikován a nese stopy mluveného projevu.

Články

**KINEMATOGRAFICKÁ
A KINETICKÁ
TÉMATA V ARCHITEKTUŘE
MEZIVÁLEČNÉHO
ČESKOSLOVENSKA**

Jaroslav Anděl

Ve dvacátých letech minulého století se umělci a kritikové často vyznávali ze svého obdivu k filmu jako novému médiu a pojímali ho jako vzor tvorby pro různé umělecké obory. Jejich výroky představují svědectví o vlivu filmu na jednotlivá odvětví a přinášejí také podněty k reflexi na téma vztahů mezi různými médii, jejich dialogu a vývoje nových médií v budoucnosti. Příkladem takového výroku je názor švýcarského historika a kritika architektury Siegfrieda Giediona, který roku 1928 prohlásil: „Pouze film může novou architekturu učinit srozumitelnou.“¹⁾

Prohlášení upozorňuje na důležitou roli filmového média v recepci architektury a nepřímě i celého urbánního prostředí – roli, která připravovala současné využívání multimedialních technologií v architektonickém a urbanistickém projektování a v prezentaci jejich výsledků. Přestože toto téma je díky rostoucí roli nových médií stále důležitější, neboť klade zásadní otázku, do jaké míry zachycení architektury na plátně či obrazovce mění její vnímání a jaký je dopad této zprostředkující funkce na architektonickou praxi, nevyčerpávají se jím zdaleka otázky vztahů mezi architekturou a filmem.

Le Corbusier, jehož jméno bylo v meziválečném Československu symbolem moderní architektury, prohlásil, že jedinými soudobými uměleckými formami jsou architektura a film.²⁾ Měl zřejmě na mysli působení obou oborů na obecnou představivost, využití moderních technologií a nutnost týmové práce. Vztahy mezi filmem a moderní architekturou jsou však zakotveny ještě hlouběji, jmenovitě v nových možnostech filmového média vytvářet neobvyklé časové a prostorové konstrukce, v novém způsobu strukturování vyprávění, který je niterně spjat s moderní zkušeností mobility, dislokace a fragmentace, s modernizačními procesy urbanizace a industrializace. Proto vztah mezi filmem

1) Siegfried Giedion to prohlásil s ohledem na Le Corbusierovy domy v Pessacu. Srov. François Penz – Maureen Thomas (eds.), *Cinema and Architecture*. London : British Film Institute 1997. Dále k tomuto tématu srov. David B. Clarke (ed.), *The Cinematic City*. New York : Routledge 1995.

2) Srov. Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge, MA : MIT Press 1994. Dále srov. M. Christian Boyer, *Le Corbusier's Cinematic Architecture*. www.restesurbain.sal.qc.ca/files/boyer.htm.

a urbanizací obecně a architekturou zvláště představuje pro studium bohatou oblast, které je teprve v poslední době věnována patřičná pozornost.

Tato stať, která původně vznikla jako kapitola knihy o stavebních typech meziválečné architektury a jejich zobrazování v dobové fotografii,³⁾ si prvotně všímá kinematografických a kinetických témat v architektuře meziválečného Československa, mezi nimiž nejdůležitější místo zaujímá kino jako stavební typ. Ukazuje však také, jak kino úzce souvisí s dalšími motivy velkoměstského prostředí, jako jsou světelné reklamy a projekce, a v závěru se dotýká některých paralel mezi postupy a charakteristikami filmu a moderní architektury.

V meziválečné době patřilo kino k místům, která byla oblíbená jak širokou veřejností, tak uměleckou avantgardou. Atmosféru kina, jak ji vnímali avantgardní umělci, suggestivně popsal Karel Honzík ve své vzpomínkové knize *Ze života avantgardy*:

Z Národní kavárny i ze Slávie se chodilo na výstavy, do divadel nebo do kinematografů, většinou ne pro ukrácení chvíle, ale za účelem zhlédnutí díla, na které někdo poukázal. Neodolatelným magnetem byly pochopitelně premiéry Chaplinových filmů. Ale hvězdami nám často byli herci, kteří unikli široké veřejnosti, herci, které sláva nezahrnula svými vavříny [...]. Byla to například Lilian Gishová, Ala Nazimova nebo Hank Man. Gretě Garbo prorokovali u devětsilských stolků velkou budoucnost v době, kdy se objevovala v malých a nevýznamných filmech. [...] A bylo to umění beze slov. Pantomimické, klaunské, patetické, exaltované až k hysterii. Orchestry pod plátnem, které se snažily podbarvovat děj filmu, hlučely až k ohluchnutí. Bylo to krásné!⁴⁾

Okouzlení filmem vysvětluje, proč kino jako stavební typ bylo jedním z oblíbených témat avantgardních architektů. Edwin Heathcote ve své nedávno vydané knize *Cinema Builders* ukázal, že kino je typ moderní budovy, který transformoval tradiční strukturu divadla tím, že odmítl historismus a přijal jazyk nové architektury.⁵⁾ V meziválečném Československu lze tento vývoj dokumentovat řadou zajímavých příkladů. Například roku 1924 přinesl časopis *Stavba* „Návrh kinematografu“ od Jana Kouly, jenž představuje ranou ukázkou budovy biografu jako nově se konstituujícího stavebního typu, jehož program souzněl s programy umělecké avantgardy. Naznačuje to architektův popis projektu, jenž si zaslouží úplnou citaci:

Dispoziční půdorys je navržen tak, aby každý návštěvník musil projít šatnami a odložit dříve, než vstoupí do vlastních místností kina. Množství východů z postranních chodeb umožňuje rychlý útěk do volného prostoru v případě požáru nebo paniky v hledišti. Na obou koncích závětrí jsou situovány pokladny; za nimi jsou místnosti pro lékaře a hasiče. Z promenoiru vedou na obou stranách schodiště do I. posádky, kde jest foyer s bufetem, spojený výtahy s restaurační kuchyní

3) Kniha vychází v nakladatelství Slovart v anglickém a českém vydání pod názvem *The New Vision for the New Architecture: Czechoslovakia 1918 – 1938* a *Avantgardní architektura v avantgardní fotografii: Československo 1918 – 1938*.

4) Karel Honzík, *Ze života avantgardy*. Praha: Československý spisovatel 1958, s. 60.

5) Edwin Heathcote, *Cinema Builders*. San Francisco: J. Wiley 2001.



Nezjištěný autor: Kino, Zlín, c. 1932
(architekt František Lydie Gahura, 1931–1932)
 Soukromá sbírka

v souterrainu budovy. Na terasách v průčelí kina bylo by možno v létě zařídit kavárnu a restauraci. Do projekční kabiny kinooperátory, navržené nad buffetem, vede zvláštní točité schodiště v průčelí kina. Projekce s výšky jest sice méně výhodná, lze ji však paralysovat zvednutím po př. skloněním kinoplátna. Navrženým umístěním projekční kabiny získává se však nepřerušované místo pro buffet v 1. pořadí.

Ke kinematografu přičleněna jest menší scéna s příslušenstvím, aby se v budově dala též provozovat divadelní představení či přednášky nebo, aby mohly býti do kinematografického programu vsunuty varietní vložky, kabaretní výstupy, clowni, ekvilibristi, tanec a zpěv.

Kino jest určeno asi pro 1200 diváků.

Účel budovy resp. jednotlivých jejích částí jest v souhlase s exterieurem: Hlediště bez oken – fotografická temná komora; osvětlení denní popř. vrchem, kdež zařízena též ventilace hlediště. Buffet, foyer, entré rozevřeny velkými, souvislými plochami zasklených otvorů, též z důvodů reklamních, vzhledem na přitažlivost osvětlených oken večer.

Vnitřní zařízení: Stěny hlediště úplně hladké a temné, aby kontrastovaly s bílým čtvercem kinoplátna, na něž má býti divák úplně soustředěn. Na stěnách hlediště bylo by možno instalovat světelné reklamy, jež by svítily při předejře nebo v přestávkách. Všechny ostatní místnosti hladké, jednobarevné, bez výzdoby. Nanejvýše: Reklamní nápisy, fotografie, fotomontáže. Nábytek z ohýbaného dřeva.⁶⁾

6) *Stavba* 3 (1924/25), č. 11, s. 193. Koulův projekt je reprodukován také v knize Karel T e i g e, *Film*. Praha : Petr 1925, s. 76–77.

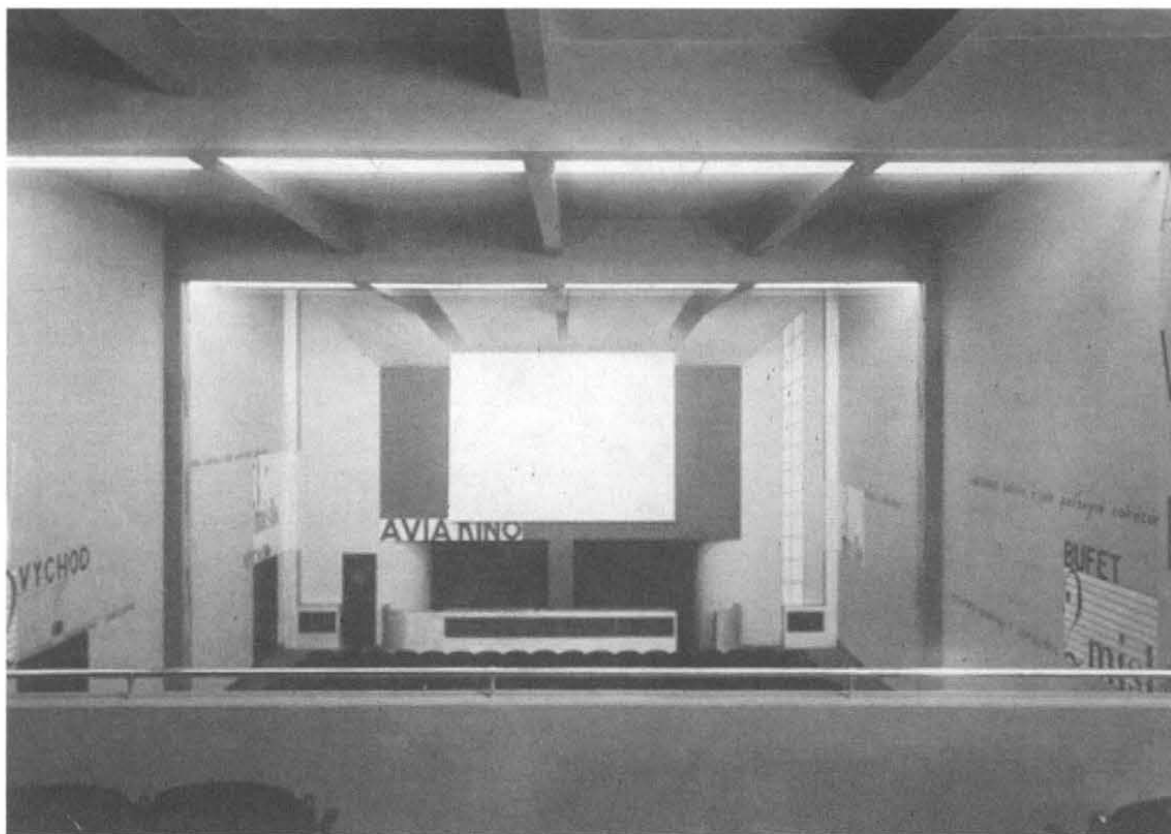


*Rudolf de Sandalo: Divadlo Vlasty Buriana, Praha, c. 1930
(architekt Josef Karel Říha, 1928–1930)
Soukromá sbírka*

Koulův text spojuje program budovy s ikonografií Uměleckého sdružení Devětsil, formulovanou v tvorbě a teoretických statích členů sdružení, zejména Karla Teigeho. Spojení s estetikou Devětsilu je nejpatrnější v odstavci, který zmiňuje „varietní vločky, kabaretní výstupy, clowny, ekvilibristy, tanec a zpěv“. Tento odkaz lze ovšem také interpretovat jako připomínku kořenů nového média v populární kultuře na konci 19. století. Počátky kina jsou úzce spjaty právě s prostředím lidové zábavy, představované různými typy podívané, jako byly nejrůznější pouťové atrakce, varieté, kabaret apod.⁷⁾ Neméně zajímavé je Koulovo přirovnání hlediště kina k *fotografické temné komoře*, které lze vykládat podobným podvojným způsobem jako jeho citace tradičních forem populární kultury – jako přihlášení se k poetice Devětsilu, která zdůrazňovala význam médií fotografie a filmu, ale také jako narážku na prehistorii těchto médií a na jejich specifický aparát.

Je charakteristické, že kina byla součástí nových výstavních areálů, například na Zemském výstavišti v Brně, kde budova kina s kavárnou vznikla podle návrhu Emila Králíka. Ve Veletržním paláci v Praze bylo kino umístěno přímo ve výstavní budově, což stejně jako předchozí řešení dokládá příbuzenský vztah kina k jiným formám veřejné podívané. Kina byla také navrhována jako součást projektů víceúčelových budov,

7) Srov. Tom Gunning, Film atrakcí: raný film, jeho diváci a avantgarda. *Iluminace* 13, 2001, č. 2, s. 51–57.



*Rudolf de Sandalo (?): Kino Avia, Brno-Černovice, 1929
(architekt Josef Kranz, 1927–1929)
Soukromá sbírka*

například pražského Paláce Olympic od Jaromíra Krejčara nebo Paláce Morava od Arnošta Wiesnera v Brně.

Jednou z nejvýraznějších ukázek kina jako nového stavebního typu bylo brněnské kino Avia od Josefa Kranze (1927–1929). Projekt, spojující ve svém názvu moderní vynálezy kina a letadla, je architektonickou oslavou moderního života. Jemná hra světla a stínů na rovných i zakřivených plochách průčelí této budovy upomene na soudobou vilu Stein či vilu Savoy od Le Corbusiera. Další paralelou mezi Le Corbusierem a Kranzem je pozornost, kterou oba architekti věnovali fotografiím budov, jež projektovali. Snímky z Kranzovy pozůstalosti naznačují, že tento architekt se nejen podílel na úpravě fotografií svého díla pomocí výřezů a retuše, ale také navrhoval, odkud a za jakého nasvícení se příslušný snímek má pořídit. Jeho podíl nejzřetelněji dokládá speciální retušovací lak, pomocí něhož Kranz upravoval tonální podobu fotografického zobrazení budovy.

Série fotografií kina Avia má filmový charakter: sekvence jednotlivých architektonických motivů (jako jsou schodiště, balkón, reklamní nápisy) a využití kontrastů světla a stínů vyvolává dojem pohybu prostorem. Jiným účinným prostředkem této fotografické série je kontrast exteriéru a interiéru, dále umocněný střídáním denního a umělého světla, respektive světla a tmy.

Promítání na plátno definuje film jako formu kolektivní podívané, jejíž funkcí je umožnit dočasné mentální osvobození od reality a únik do jiného světa. Film nahradil divadlo

ILUMINACE

Jaroslav Anděl: Kinematografická a kinetická témata v architektuře meziválečného Československa



Nezjištěný autor: Filmové ateliéry společnosti A-B, Praha-Barrandov, 1934

(architekt Max Urban, 1931–1934)

Soukromá sbírka

jako tradiční formu podívané novým druhem zábavy s masovým účinkem. Budova kina proto získávala v městském prostředí postupně stále významnější místo. Náhrada divadla biografem je nejzřetelnější v nových městských zástavbách, jako byl Zlín, kde nový



Nezjištěný autor: Kino Alfa, Ostrava, c. 1938
(architekti Lubomír Šlapeta, 1933, Čestmír Šlapeta a Arne Hošek, 1938)
 Vladimír Šlapeta, Praha

typ budovy zaujal ve veřejném prostoru ústřední postavení. V letech 1932–1933 byly ve Zlíně v provozu dvě kina s kapacitou dva tisíce diváků; jedno promítalo němé filmy, druhé filmy zvukové, a to pětkrát denně.⁸⁾ Nové kino stálo blízko obchodního domu – toto sousedství předjímá jeden z charakteristických rysů postindustriální společnosti, jímž je úzké sepětí nakupování a zábavy.

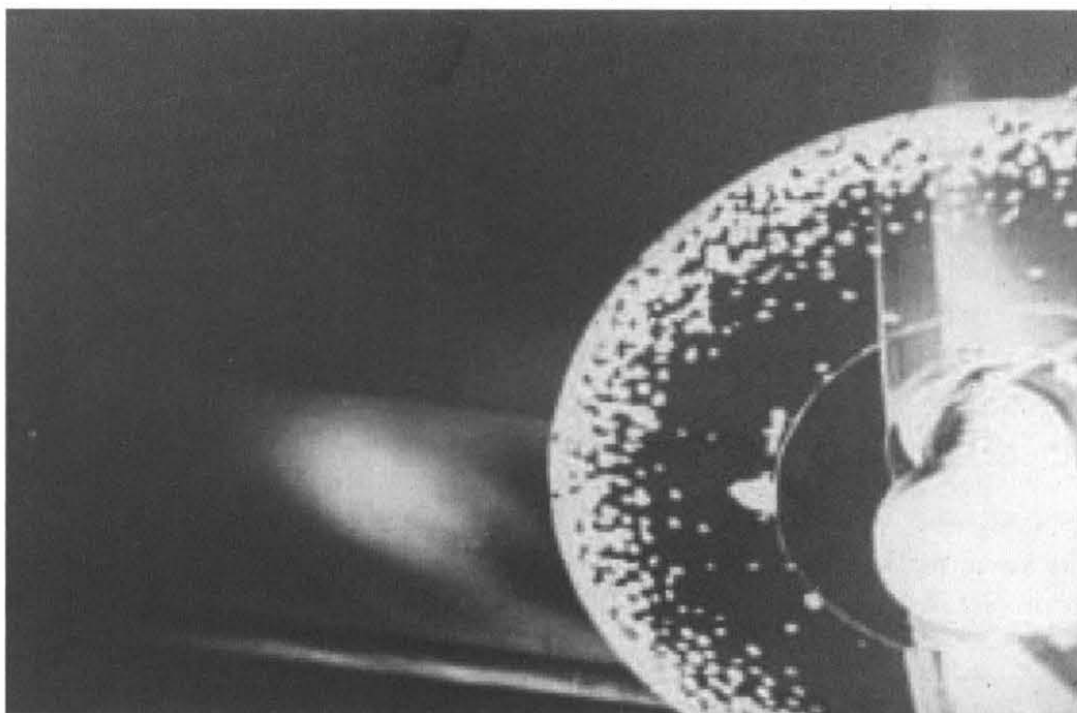
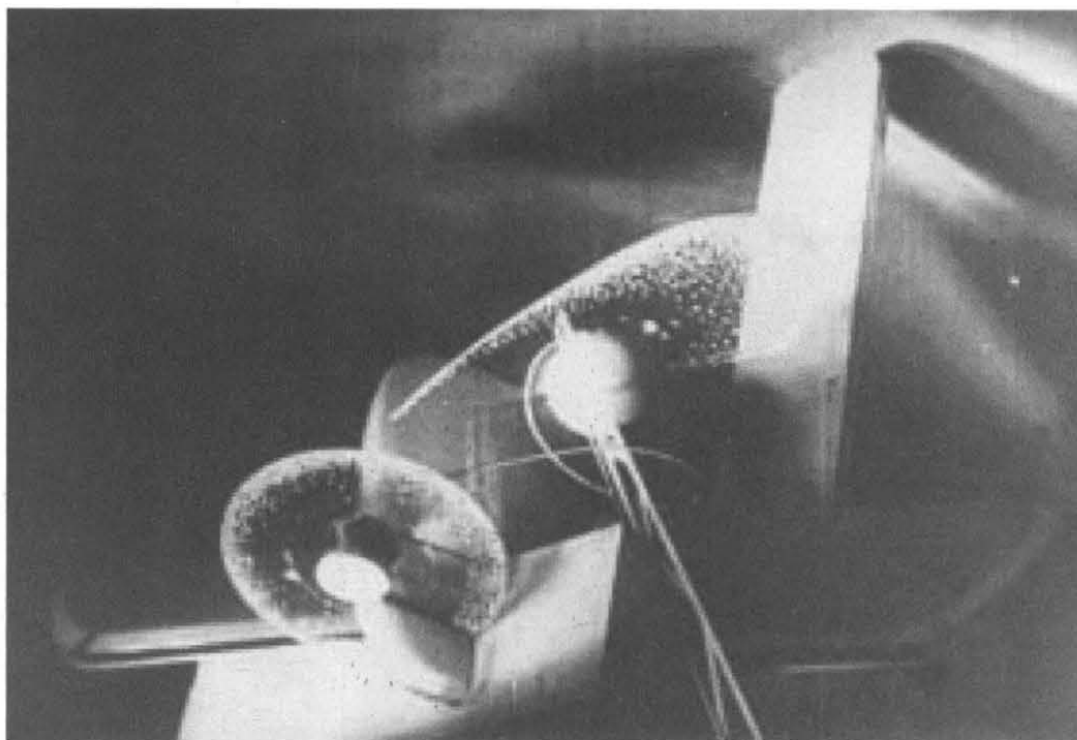
Novou etapu ve vývoji kina otevřel nástup zvuku, kdy nový typ stavby zaujal místo, jaké v 19. století náleželo divadlu. Úprava zvuku se stala důležitým oborem, což vedlo ke spolupráci odborníků na akustiku s architekty, jako byla spolupráce mezi Arne Hoškem, architektem, malířem a odborníkem na akustiku, a architektem Čestmírem Šlapetou, který projektoval rekonstrukci ostravského biografu Alfa (1938).⁹⁾

8) Srov. Václav Kaplický, Půl dne v království Baťově. *Žijeme* 1932 2, 1932, č. 3/4, s. 79–82. K Baťovým filmovým ateliérům srov. Petr Novotný, Kudlovská stodola. *Kulturní fenomén funkcionalismu*. Zlín: Státní galerie umění 1995, s. 109–115.

9) Arne Hošek, Adaptace sálu pro kino Alfa v Moravské Ostravě. *Architekt* 1, 1939, s. 272. Hošek vydal několik článků o akustice právě tak jako textů věnovaných kinu, například Stavební akustika. *Stavba* 9, 1930/31, s. 179; či Kompozice, umění, film a divadlo. *Magazín Družstevní práce* 1, 1933/34, s. 277–279. K Hoškovu dílu a bibliografii srov. Hana Rusová (ed.), *Arne Hošek. Souvislost barev a tónů*. Praha: GHMP 1991. Dalším architektem, který psal o akustice a architektuře, byl Josef Kittrich. Srov. Josef Kittrich, Organizace akustického prostoru. *Stavba* 11, 1932/33, č. 10, s. 145–151.

ILUMINACE

Jaroslav Anděl: Kinematografická a kinetická témata v architektuře meziválečného Československa



*Otakar Vávra, František Pilát: Světlo proniká tmou, 1930
(zvětšená okénka z 35mm filmu)
Soukromá sbírka*

ILUMINACE

Jaroslav Anděl: Kinematografická a kinetická témata v architektuře meziválečného Československa



*Svatopluk Innemann: Praha v záři světél, 1928
(zvětšená okénka z 35mm filmu)
Soukromá sbírka*

Další pozoruhodnou vývojovou tendencí, která dokládá vliv filmu na divadlo, byly snahy obě oblasti spojit prostřednictvím nových multimediálních forem. Tuto tendenci ztělesňovalo avantgardní Divadlo E. F. Buriana, které rozvinulo multimediální formu zvanou Theatergraph, jež v sobě slučovala, jak jméno napovídá, prvky divadla a filmu.¹⁰⁾ Kromě toho, že Divadlo E. F. Buriana ve svých představeních využívalo filmových projekcí, organizovalo také přehlídky avantgardního výtvarného umění včetně festivalu avantgardních filmů.¹¹⁾

Motiv filmové projekce se uplatnil také v tvorbě avantgardních architektů, kteří zde následovali příkladu divadelních režisérů a jevištních výtvarníků ve snaze využít moderních sdělovacích prostředků a jejich kinetických efektů. Tato snaha se projevila například v návrhu pro věžový dům leningradských novin *Pravda* od Alexandra, Leonida a Viktora Vesninových (1924). Přítomna byla rovněž v tvorbě českých architektů, například Zdeňka Pešánka, který zapojil světlo a filmové projekce do svých nerealizovaných multimediálních projektů pro *Pomník padlým letcům* (1924–1929).¹²⁾ Motiv světla a filmových projekcí se objevuje také v díle Jaromíra Krejcar, zejména v jeho návrhu Československého pavilonu v Paříži (1936), nebo v Le Corbusierově projektu promítání filmů na strop Baťova pavilonu na Světové výstavě v Paříži roku 1937.¹³⁾

Ve dvacátých a třicátých letech minulého století Zdeněk Pešánek přetvořil světlo a pohyb v základní výrazové prostředky své tvorby a stal se tak jedním z průkopníků kinetického umění. Byl také prvním umělcem-architektem, který do architektury zavedl kinetické prvky prostřednictvím kinetických plastik ve veřejném prostoru. Roku 1930 vytvořil pro pražskou Edisonovu transformační stanici světelně-kinetickou plastiku, sestávající z kruhu, koule, kolmých i vodorovných motivů a dalších kompozičních prvků, která předváděla barevně-světelnou podívanou naprogramovanou na děrné pásce.¹⁴⁾

Pešánkova tvorba ukazuje, jak bylo téma filmové projekce úzce spjato s ideou kinetického umění na jedné straně a s životem velkoměstské ulice, zejména se světelnými nápisy a reklamami na straně druhé. Pešánek pracoval především s elektrickými světly a zářivkami, jichž využíval ve veřejných kinetických skulpturách i ve světelné reklamě a designu. Jednou z nejúspěšnějších realizací na tomto poli byl Pešánkův projekt světelných reklam pro pražský obchodní dům Löbl (1933–1934), tvořený vertikální světelnou věží na rohu budovy a horizontálními barevnými reklamními nápisy.¹⁵⁾ Pešánkův

10) Miroslav Kouřil – Emil F. Burian, *Divadlo práce. Studie divadelního prostoru*. Praha: Jaroslav Kohoutek 1938. K využití fotografie a filmu v českém divadle srov. Vladimír Birgus, *Fotografie v českém avantgardním divadle*. In: Vladimír Birgus (ed.), *Česká fotografická avantgarda 1918–1948*. Praha: Kant 1999, s. 273–280.

11) Srov. brožuru *Jarní festival D37*, 6. květen – 15. květen, 1937. Praha: D37 1937.

12) Srov. Jiří Zemánek, *Ve znamení hvězd – pomník letcům*. In: Jiří Zemánek (ed.), *Zdeněk Pešánek 1896–1965*. Praha: Národní galerie 1998, s. 82–109.

13) K Le Corbusierově projektu srov. Zdeněk Lukeš, Vladimír Karfík vypráví. *Revolver Revue* 2000, č. 42 (leden), s. 272–310.

14) Jiří Zemánek, *Světelné město. Počátky spolupráce Zdeňka Pešánka s Elektrickými podniky hlavního města Prahy*. In: J. Zemánek (ed.), c. d., s. 112–149.

15) Rostislav Švácha, *Plánovitě, nenáhodně, výtvarně, Pešánkovy návrhy světelných reklam*. In: J. Zemánek (ed.), c. d., s. 152–161.

ILUMINACE

Jaroslav Anděl: Kinematografická a kinetická témata v architektuře meziválečného Československa



*Nezjištěný autor: Světelně kinetická plastika,
Edisonova transformační stanice, Praha, 1930
(sochař Zdeněk Pešánek, 1930)
Soukromá sbírka*

záměr vystihl na své fotografii František Illek, když zmíněnou reklamu pojal jako monumentální světelnou skulpturu.

Umělé osvětlení, zejména světelné nápisy a reklamy, představovaly pro příslušníky umělecké avantgardy puls velkoměstského života. Přední architekty, například Josefa Chocholu, zaměstnávala představa světelného města, jak dokazuje Chocholův článek *Světelná architektura Prahy z roku 1929*.¹⁶⁾ Již dva roky předtím Chochol vytvořil významný návrh budovy Osvobozeného divadla, v němž ji ukázal, jak by se jevila v noci, a na její střeše umístil reflektor, oblíbený motiv ruských konstruktivistických architektů. Součástí jiného klíčového a široce propagovaného projektu této doby, návrhu na obchodní a kancelářský dům Olympic od Jaromíra Krejčara, byla světelná tabule zabírající celou jednu boční stranu budovy.

Obdiv k elektrickým a neonovým reklamám se projevil i v řadě fotografií od autorů, jako byli Jaromír Funke, Josef Ehm a Viktor Schück, kteří opakovanými expozicemi zachytili pocit vzruchu a pohybu spjatého s nočním životem velkého města.¹⁷⁾ Ještě dříve se však toto téma objevilo ve filmu. Nejreprezentativnějším příkladem v tomto směru je středometrážní snímek Svatopluka Innemanna PRAHA V ZÁŘI SVĚTEL, jehož hlavním hrdinou je právě umělé světlo. Tento film patří do důležitého žánru filmů o životě velkoměsta, v němž zaujímá jedinečné postavení tím, že je kronikou městských dějů od soumraku do úsvitu.¹⁸⁾

Vznikl roku 1928, v němž Elektrické podniky pořádaly u příležitosti desátého výročí vzniku Československa slavnost nazvanou *Hold světla Praze*. Efektivně nasvícené historické památky a budovy tehdy město proměnily v jedno veliké jeviště a celá událost byla zachycena na mnoha fotografiích a v k této příležitosti vydané knižní publikaci.¹⁹⁾

Návštěvy biografů byly oblíbenou součástí večerního a nočního života ve městě. Rostoucí poptávka po filmových novinkách vedla nejen k rostoucímu počtu biografů, ale také k růstu filmové produkce a v jeho důsledku ke vzniku nového stavebního typu – filmového studia –, který sloužil novému průmyslu a představoval nový exemplář průmyslové architektury, příznačně nazvaný „továrna na sny“. Tento vývoj se projevil i v meziválečném Československu vznikem moderních filmových ateliérů v Praze a Zlíně v třicátých letech.

Skutečnost, že moderní pražské filmové ateliéry navrhl architekt Max Urban, jeden z prvních filmových tvůrců a zakladatel ASUM, jedné z prvních českých filmových společností po roce 1910, je jedním z četných příkladů vzájemné symbiózy filmu a architektury. Ateliéry postavila společnost A-B na pražském předměstí Barrandov (1931–1934), jehož jméno se stalo synonymem českých celovečerních filmů právě tak, jako se americký film ztotožňuje s Hollywoodem.²⁰⁾ Tyto postoje odráží fotografie ateliérů společnosti

16) Josef Chochol, Světelná architektura Prahy. *Věstník inženýrské komory* 8, 1929, s. 120–123. K Chocholovým názorům srov. R. Švábha, c. d., s. 154.

17) Snímek Viktora Schücka *Čtyři expozice na jedné desce* je reprodukován v *Magazínu Družstevní práce* 1, 1933/34, č. 12, s. 295. K tématu světelné reklamy srov. například Hugo Häring, Problémy světelné reklamy. *Stavba* 7, 1929/30, č. 9, s. 129–130 (přetištěno z *Bauhaus* 2, č. 4).

18) Srov. Jaroslav Anděl, Artists as Filmmakers. In: Jaroslav Anděl – Anne W. Tucker (eds.), *Czech Modernism 1900–1945*. Houston: The Museum of Fine Arts 1989, s. 165–167.

19) *Ozářená Praha*. Praha: PVV, 1928.

20) Pavel Jirsa, *Barrandov I*. Praha: Gallery 2004.

A-B od Viléma Strömingera, profesionálního portrétního fotografa a autora mnoha snímků českých filmových hvězd. Jeho fotografie ateliéry zachycuje tak, jako by šlo o portrét úchvatné filmové hvězdy, o novodobý zámek zářící světlem na vrcholu kopce – o skutečnou továrnu na sny.

Ve druhé polovině třicátých let Baťa vybudoval filmové studio ve Zlíně-Kudlově za účelem výroby vlastních reklamních a vzdělávacích filmů. Architektem budovy byl Vladimír Karfík, který byl rovněž autorem řady dalších staveb ve Zlíně včetně hotelu Společenský dům a výškové správní budovy.²¹⁾ Baťovy závody byly pravděpodobně jediným průmyslovým podnikem na světě, který postavil vlastní filmové ateliéry, v nichž vyráběl filmy k propagaci vlastních výrobků – v nichž filmová produkce byla součástí průmyslové výroby.

Specifickým oborem, v němž se spojuje architektonická a filmová tvorba, je filmová scénografie, která by si zasloužila samostatné pojednání ve vztahu k moderní architektuře. Signálním dílem na tomto poli byla architektura navržená Bedřichem Feuersteinem pro film PŘED MATURITOU (1932), debut avantgardního spisovatele Vladislava Vančury, natočený ve spolupráci s režisérem Svatoplukem Innemannem.

Kinematografická a kinetická témata v architektuře meziválečného Československa mají svůj protipól v tématu moderní architektury v meziválečné filmové produkci. Filmy věnované moderní architektuře osvětlují vztahy mezi oběma obory z opačné strany a zasloužily by si svou vlastní monografickou studii. V rámci této statě se však omezíme jen na zmínku dvou nejvýraznějších příkladů tohoto specifického žánru, filmů STAVBA (1932–1934) od Jana Kučery a SVĚTLO PRONIKÁ TMOU (1930) od Františka Piláta a Otakara Vávry, jež dokládají úsilí avantgardních architektů a filmařů, charakterizované citovaným výrokem Sifrieda Giediona, že „pouze film může novou architekturu učinit srozumitelnou“.

Cílem Kučerova snímku bylo zachytit proces stavby první pražské výškové budovy – ústředí Všeobecného penzijního ústavu. Ve spolupráci s architekty Karlem Honzíkem a Josefem Havlíčkem usiloval Kučera rovněž o to, ukázat principy moderní architektury prostřednictvím specifických filmových postupů a zvláštních efektů včetně techniky časosběrného snímání. V článku *Film a stavba*, který vyšel ve *Volných směrech*, prestižním uměleckém časopise, vyložil autor filmu svůj záměr zkoumat povahu stavby jako procesu a její příbuznost s filmem. Tvrdil v něm, že konfrontací „řádu odpovídajícího úmyslu a zmatku vznikajícího z uskutečněního může se na plátně zrodit dramatická, přičemž určitý patos je obsažen v jednotlivých obrazech“.²²⁾ Film však naneštěstí zůstal nedokončen a jeho stopáž koupil Pierre Jeanneret (bratranec Le Corbusierův) a použil ji ve snímku L'ARCHITECTURE TCHÉCOSLOVAQUE D'AUJOURD'HUI (1934), vyrobeném společností Algiers Architects Association.²³⁾

Jiným, neméně zajímavým příkladem je snímek SVĚTLO PRONIKÁ TMOU od Otakara Vávry a Františka Piláta, věnovaný plastice Zdeňka Pešánka pro Edisonovu transformační

21) Srov. Vladimír Karfík, *Architekt si spomína*. Bratislava: Spolok architektov Slovenska 1993, s. 118–123.

22) Jan Kučera, *Film a stavba*. *Volné směry* 30, 1933/34, č. 2, s. 40–42.

23) Srov. Jan Svoboda. Začátky Jana Kučery a okruh devětsilské avantgardy. *Umění* 35, 1987, č. 2, s. 158–166.

stanici v Praze a tématu elektřiny. Jeho autoři v něm zkoumali a dále rozpracovávali kinetické prvky Pešánkovy plastiky a její ikonografický program filmovými prostředky.²⁴⁾ Jak již bylo řečeno v úvodu, filmové médium umožňovalo novou konstrukci časových a prostorových vztahů. Otevřelo statický rámec tradičního divadla, neboť rozbilo pevný ohraničující rám tím, že ho učinilo proměnlivým a přineslo pluralitu hledisek. Umožnilo tak působivě tlumočit nejen pohyb pozorovaných předmětů, ale i pohyb samotného pozorovatele. Paralely k tomuto dynamickému pojetí prostoru lze najít i u moderní architektury, která proti tradičním stavebním materiálům a konstrukcím dávala přednost novým technologiím, proti statické symetrické kompozici stavěla asymetrii, proti odděleným vnitřním prostorům otevřený kontinuální prostor, a proti stavění v uzavřených blocích, volnou řádkovou zástavbu. Podobně jako film i moderní architektura počítá s pohyblivým pozorovatelem: kinetické prvky v moderní architektuře či dokonce přímé spojení filmu a architektury se jeví jako logický důsledek paralel a vzájemných vztahů mezi oběma obory.

PhDr. Jaroslav Anděl (1949)

Vystudoval dějiny umění na Univerzitě Karlově a fotografii na FAMU. Autor četných publikací a výstav věnovaných modernímu umění, fotografii a filmu v Evropě a USA. Od roku 1982 působí v New Yorku jako nezávislý konzultant a kurátor. V letech 1996 až 1998 byl ředitelem Sbírky moderního a současného umění Národní galerie. V současné době působí jako umělecký ředitel projektu mezinárodního centra současného umění DOX, které se otevře v Praze-Holešovicích na podzim 2005. Jeho poslední knižní publikací je *Avant-Garde Page Design 1900 – 1950*, která vyšla roku 2002 v New Yorku. Další publikace viz rozhovor v tomto čísle *Iluminace*.

(Adresa: jaroslavandel@hotmail.com)

Citované filmy:

L'Architecture tchécoslovaque d'aujourd'hui (Pierre Jeanneret, 1934), *Praha v záři světla* (Svatopluk Innemann, 1928), *Před maturitou* (Vladislav Vančura – Svatopluk Innemann, 1932), *Světlo proniká tmou* (Otakar Vávra, 1931).

24) J. Anděl, *Artists as Filmmakers*, s. 170. Dále srov. J. Zemánek, c. d., s. 146–147.

SUMMARY

CINEMATOGRAPHIC AND KINETIC THEMES
IN CZECHOSLOVAK INTER-WAR ARCHITECTURE

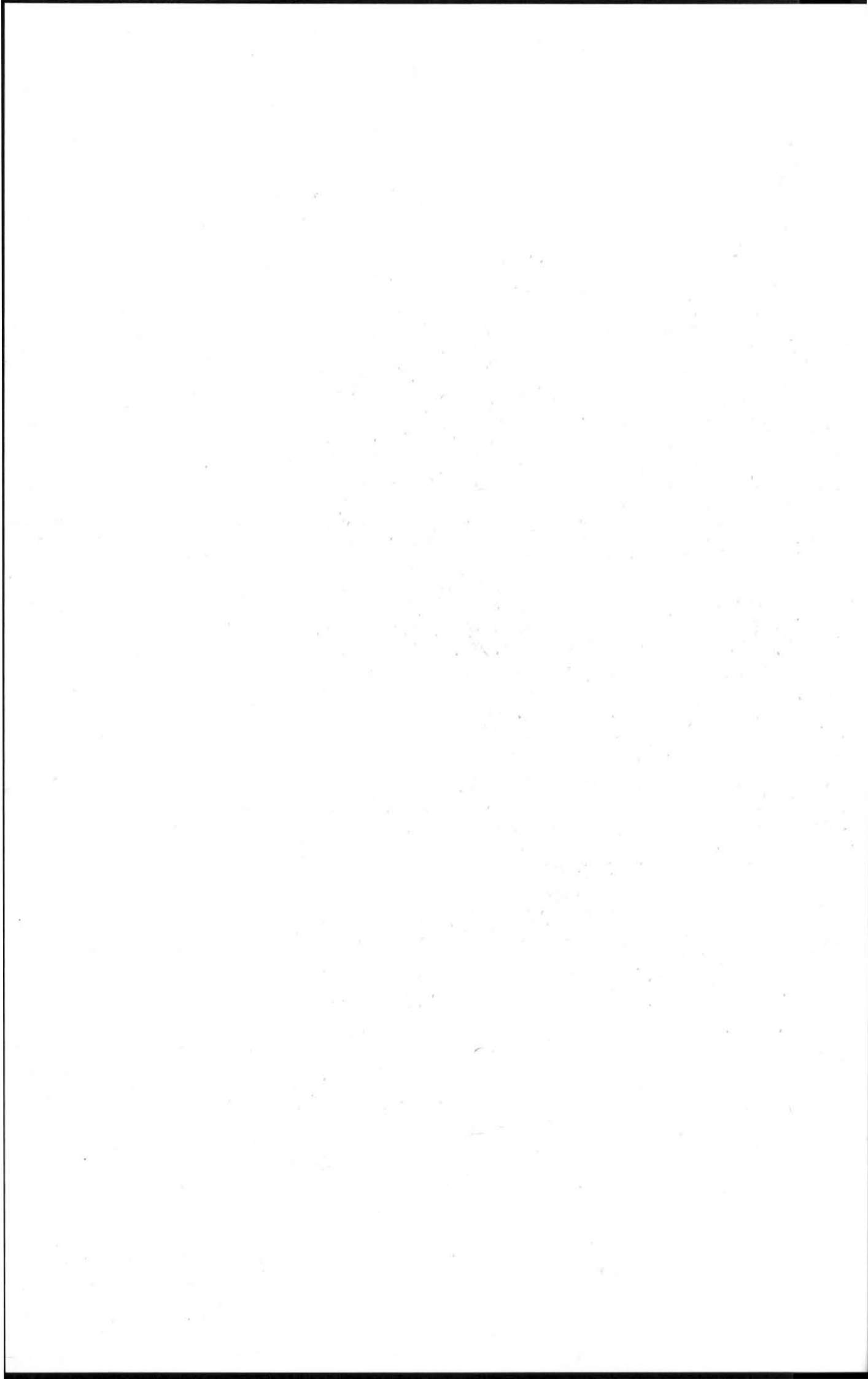
Jaroslav Anděl

During the 1920s, artists and critics often expressed their admiration for film as an appreciation for new media, conceiving it as a creative model for various artistic spheres. Their assertions are a testimony to the influence of film on individual branches and also prompt reflection on relationships between various media, their dialogue and the development of new media in the future. While this theme, thanks to the growing role of new media, is increasingly more important, since it poses fundamental questions, namely to what extent capturing architecture on the big or small screen changes people's perception of it, and what effect this mediating function has on architecture in practice, the issues concerning the actual relationship between architecture and film are still very much open to discussion.

These relationships are anchored in new opportunities for film media to create unusual temporal and spatial constructions, in the new method of structuring the narration, which is intrinsically linked with the modern experience of mobility, dislocation and fragmentation, and with the modernising processes of urbanisation and industrialisation. Thus, the relationship between film and urbanisation in general, and architecture in particular, provides a rich field of study which has only been given appropriate consideration in more recent times.

This essay, which originally appeared as a chapter of a book about structural types in inter-war architecture and their depiction in period photographs, primarily perceives cinematographic and kinetic themes in Czechoslovak inter-war architecture, among which the most important place is assumed by the cinema as a structural type. However, it also shows the film theatre as narrowly associated with other motifs of the city environment, such as illuminated advertising and screenings, and, in conclusion, touches on certain parallels between the approaches and characteristics of film and modern architecture.

Translated by Linda Paukertová



Články

**Z A H R A D A
N A S K L E N Ě N Ě M V R Š K U**

Česká modernita a hybridní vztah k novým médiím

Lucie Česálková

Období takzvané modernity je v soudobých historiografických přístupech nahlíženo nikoli jako kompaktní historická epocha, ale spíše jako změna zkušenosti podmíněná řadou dílčích faktorů. Z hlediska politického souvisela tato proměna s nástupem kapitalismu, z hlediska společenského a ekonomického s industrializací, urbanizací, nárůstem populace, masovou distribucí zboží, s rozvojem nových komunikačních a dopravních technologií.¹⁾ Zejména nové prostředky mobility a dorozumívání pak z hlediska kognitivního přenesly do každodenního života konce 19. století nové fyzické a percepční zkušenosti a iniciovaly proces postupné percepční adaptace na mechaničnost, fragmentárnost, proměnlivost či náhlost nových zážitků.

O podobě tohoto nového druhu zkušenosti a o jejích dílčích attributech ovšem nelze uvažovat pouze podle předpokladu jednosměrného působení diktátu kulturních či technologických diskursů na dobové publikum, její povaha by měla být rekonstruována na základě dokladů vypovídajících o aktivní společenské reflexi, hodnocení a osobitým přepracování toho, co nové přístroje umožňovalo. Kulturní význam nových médií je třeba zkoumat v rámci interakcí dobových diskursů společenských praktik a institucí, které tato média určují a obklopují. Jaký vliv měly technologické novinky na společnost konce 19. století, můžeme poznat z dobových reakcí na kvalitu a další znaky fotografií, filmů, fonografických nebo gramofonových nahrávek, a na okolnosti zábavných produkcí, jejichž byly součástí, ale také z četnějších zpráv o setkání s přístroji samotnými při jejich prezentaci na výstavách, při návštěvě fotografa, v technické laboratoři, z návodu na jejich amatérskou konstrukci, z bizarních projektů nových zařízení. Na základě ohlasů v dobovém tisku lze předpokládat, že pro recipienta nových reprezentačních technologií hrály výsledky reprezentace stejnou, ne-li mnohem menší roli než přístroje samotné, neboť skrze zprávy a vize o činnosti přístrojů a jejich alternativních využitích

1) K tématu modernity viz. např. Leo Charney – Vanessa R. Schwartz (eds.), *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley : University of California Press 1995; Jonathan Crary, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*. London – Cambridge : MIT Press 1999; Marta Ottlová (ed.), *Průmysl a technika v novodobé české kultuře*. Praha : Ústav teorie a dějin umění ČSAV 1988.

docházelo k přehodnocování mnohdy zneklidňující zkušenosti, kterou znamenalo prohlížení fotografií, telefonování, poslech fonografu či sledování filmu.

V roce 1896 napsal referent *Světozoru* o výstavě amatérských fotografií zahájené 29. srpna v Praze na Žofíně toto:

Kromě tří kuriozit sestavených rukou amatérskou a kromě uzavřených skříní obchodníků s potřebami fotografickými [...] není tu znáti nejmenší snahy poučiti diváka, v čem vlastně fotografie záleží a jak se provádí. Výstava měla obsahovat v tom smyslu vše, co se především týče aparátu samého, měly tu býti aparáty rozebrané, aparát na předmět osvětlený zaměřený, po případě mohl být i zřízen z jižního výstupu sám malý fotografický atelier, měl tu býti vyznačen veškerý postup negativní i pozitivní, retuš atd. Měly býti vystaveny příklady negativů málo nebo mnoho exponovaných, vady, chyby a nedopatření, kterých se třeba varovati, mohly tu býti látky, s kterými fotograf pracuje, a nikoli pouhé výsledky fotografie.²⁾

Umělecká výstava fotografií byla pro zpravodaje zklamáním, když nenaplnila jeho touhu vidět stroj a jeho práci spíše než produkty jeho činnosti, přišla mu stejně absurdní jako „vystavovat na výstavě hospodářské pouze plodiny a výrobky z nich a žádného stroje, žádného znázornění způsobů přípravy“.³⁾

Spolu s potřebou důkladně se seznámit s principy, fungováním a postupem výroby fotografií byla vyslovena potřeba neodhalovat pouze ideální, prototypickou podstatu přístroje, ale poznat i jeho závady, kazy, nestandardní praxi jeho chodu. Požadavek předvést chybný způsob fotografování poukazuje na svébytnou tendenci k přeformulování a tvořivému prohlubování dílčích aspektů nových druhů zkušenosti zprostředkované novými médii, kterou dále dokládají atypické interpretace využití nových nástrojů, nerealizované patenty, kutilské kuriozity, fiktivní spekulace a obrazná přirovnání zaznamenaná v dobovém tisku a v patentních spisech.⁴⁾ Příklad skloubení podrobné obeznámenosti s podstatou přístroje a jeho osobitého kreativního přepracování představovala kutilská a amatérská praxe na poli techniky, která byla v Čechách osmdesátých a devadesátých let 19. století značně rozšířená.

Praktické rady pro kutily, které přinášely návody, jak si zhotovit přístroj odpovídající prototypu s pomocí všeobecně dostupných pomůcek, byly obvykle součástí jedné z populárních rubrik dobových časopisů, tzv. Zábavné vědy. Podobné odhalování mechanismů různých nástrojů přinášely dále sloupky nazývané „Prozrazené kouzlo“ či „Divadelní tajnosti“,⁵⁾ kutilství se dostalo také do žertovného výstupu Josefa Švába Malostranského

2) Dr. V. Novák, Výstava fotografií amatérů československých. *Světozor* 31, 1896, č. 45/1578 (17. 9.), s. 472.

3) Tamtéž.

4) Jako materiál výzkumu mi sloužily patentové spisy německého a rakouského patentového úřadu z 80. a 90. let 19. století, dobový česky psaný popularizační, humoristický, zpravodajský a odborný tisk (*Světozor*, *Zlatá Praha*, *Lumír*, *Květy*, *Humoristické listy*, *Veselé listy*, *Veselá Praha*, *Český svět*, *Kopřivy*, *Niva*, *Živa*, *Z říše vědy a práce*, *Fotografický obzor*) a díla prozaická a básnická.

5) Viz například pravidelné rubriky *Světozoru*, *Zlaté Prahy*, *Fotografického obzoru*, časopisu *Z říše vědy a práce*, zejména v 90. letech 19. století.

Svatý „bio“ Mikuláš a jeho družina předváděného u příležitosti rozdávání mikulášských dárků. Scénku sehrávaly tři osoby (Svatý Mikuláš měl být předsedou Organizace filmových herců v nebi a majitelem nebeského biografu, Anděl (Anděla Andělská) nejlepší nebeskou kinohvězdou, Lucifer nejlepším filmovým operátorem a vynálezcem), které v rámci oddělených monologů představovaly svá povolání. Lucifer vyprávěl zejména o úspěšných technických vylepšeních nedostatků různých přístrojů, mimo jiné o kinematografu:

I filmovací aparát jsem báječně zdokonalil. Co to jindy stálo hříšných peněz a nyní si to může každý zaopatřit přímo za pac. [...] Já jsem (vše ukazuje) to pořídil ze staré škatule na klobouk, místo celulosového blankfilmu mám uvnitř hoblovačky, kliku jsem vzal ze starého flašinetu a je to aparát non plus ultra.⁶⁾

Luciferova reinterpretace součástí kinematografu jednak odhaluje původní kostru aparátu, jednak tuto podstatu maskuje žertovným překroucením. Všeobecná znalost zařízení kinematografu i dalších technických prostředků byla dílem systematického pedagogického působení, odtajňování a osvěty v tisku i na veřejných předváděních, v přiřknutí vynálezeckých schopností pánu pekel se naopak ozývá dlouho udržovaná paralelní představa o magické démoničnosti techniky.

Švábův přístup k vynálezu (médiu) je dokladem napětí, které existovalo mezi dobovým sklonem k odbourávání laické skepse vůči vynálezu a sklonem k jeho mytizaci, tedy ke zkreslení, zkomolení, zatemňování jeho podstaty. Podobný trend sledují Jay D. Bolter a Richard Grusin v případě technologického vývoje, když hovoří o transparentnosti a neprůhlednosti nových médií.

Dle Bolterovy a Grusinovy teorie o remediaci lze povahu jakéhokoli nového média popsat v termínech střetu dvou tendencí, tendence k zprůhlednění a tendence k zneprůhlednění. Novost nových médií podle Boltera a Grusina spočívá v osobitých způsobech, jakými přepracovávají starší média, a v postupech, jak tato stará média zpětně předělávají sebe sama pod vlivem médií nových. Remediaci, tedy způsob transformace médií, se řídí dvojí, zdánlivě protichůdnou logikou. Na jedné straně se objevuje touha po *immediaci*, transparentnosti, bezprostřednosti, která je uskutečňována snahou zahladit stopy mediace a má vést diváka k zapomenutí na fakt mediace. Spolu s ní však působí i tendence multiplikující dosavadní média v médiu novém, tedy trend směřující k neprůhlednosti, *hypermediaci*, která fakt mediace naopak zpřítomňuje, když zviditelňuje četné akty reprezentace. Immediace a hypermediace, jako způsoby vizuální reprezentace, však nejsou polohami antagonistickými, jsou naopak vzájemně podmíněné. Úsilí skrýt známky mediace je uskutečňováno právě formou multiplikace médií, je závislé na přejímání ze starších médií, která jsou již zažitá, zneutralizovaná, a tedy na odhalení jejich recyklace.⁷⁾ Hybridita v plánu institucionálního rámce (média), jak ji popisují Bolter

6) Josef Šváb Malostranský, *Svatý „bio“ Mikuláš a jeho družina*. In: *Švábova knihovna*, č. 1357–71, s. 4.

7) Jay David Bolter – Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press 1999, s. 2–19.

s Grusinem, může mít v rámci společenských praktik⁸⁾ svůj adekvátní protějšek v hybridním charakteru kutilských výrobků, který tematizuje i Švábův výstup, když nechává Lucifera sestavit zdokonalený kinematograf z publiku dobře známých (starých) rekvizit, z krabice, hoblovaček a kliky od flašinetu. Také seriózní dobové komentáře odhalovaly u nových přístrojů metodu přepracování starého a hodnotily jakýkoli nový prostředek na základě afinity v historické tradici.

Na šicím stroji je kromě montážních drobností zajímavé, že „budí dojem lisu tiskařského“⁹⁾, telefon měl být „hláskou troubou do daleka“, mikrofon „sluchovým drobnohledem“, který je pro sluch tím, čím je „dalekohled pro zrak“¹⁰⁾. Zvyklostní recepci technických vynálezů dobře osvětluje vztah mezi třemi konkurenčními přístroji reprodukce zvuku: fonografem, gramofonem a grafofonem. Z perspektivy osmdesátých let 19. století se totiž jevil nejnadějnějším vynálezem z této trojice grafofon.¹¹⁾

Důstojným soudruhem fonografu, ba možno říci druhem, před kterým i záře fonografu bledne, jest grafofon, společná práce Taintlerova a Bellova [...], nejlepší seskupení přístrojů mechanických, které vtip i ruka lidská ku psaní a vydávání hlasu byla stvořila [...], grafofon jest jednodušší a přece stejně dokonalý, uváděn jest v pohyb nohou na šlapadle jako při obyčejném šicím stroji.¹²⁾

V roce 1881 byl ještě šicí stroj přirovnáván k tiskařskému lisu, v roce 1890 se již v dobovém myšlení osamostatnil a mohl sloužit jako záruka správného pochopení závažnosti vynálezu grafonu. Přirovnání ke známé pomůcce fungovalo, jak jsme již viděli, i v případě kinematografu. Kinematograf si doboví publicisté přivlastnili vzájemným příměrem „nástrojů s klikou“, tedy kinematografu a kolovrátku.¹³⁾ Kolovrátek byl ovšem svým způsobem nástrojem výjimečným, neboť znamenal ideální spojení známého (zprůhledňujícího) instrumentu a pohádkové (zatemňující) rekvizity.

8) Pojmy instituce, diskursy a praktiky používá v užitečné triádě James Lastra a ve vztahu k nim vysvětluje roli čtvrtého elementu svého zájmu – přístroje. Institucionální rámce zjednodušeně řečeno zahrnují vědu, média, umění apod.; historické diskursy představují komplexy přesvědčení, hodnot či zvyklostí ovlivňujících recepci, definování a hodnocení určitých jevů; společenské praktiky představují způsoby použití podmíněné sociálními a ekonomickými strukturami. Specifický, do jisté míry mezní způsob použití nástroje pro mě znamená kutilský výrobek. James Lastra, *Sound Technology and the American Cinema. Perception, Representation, Modernity*. New York: Columbia University Press 2000, např. s. 13.

9) O šicím stroji. *Světobzor* 15, 1881, č. 9 (25.2.), s. 107.

10) František Hromádka, Elektrotechnická výstava v Paříži. *Světobzor* 17, 1883, č. 38 (14. 9.), s. 447.

11) Grafofon byl v podstatě druhem fonografu, který, dle dobových recenzentů, reprodukoval zvuk silněji a zřetelněji. Zařízení pro záznam zvuku se skládalo z desky otáčené třecím kolečkem rychlostí 180–190 obrátek za minutu. Tato deska byla pokryta papírem natřeným směsí parafinu a bílého vosku a byla současně s otáčením posouvána. Na desku psal hrot pohybující se vibrací tenké slídové desky a tvořil ve voskovém nátěru jemnou spirálovou rýhu. Po vytvoření záznamu se deska grafitovala a byla ponořena do galvanoplastické lázně pro vytvoření formy. Vytvořený měděný otisk sloužil k výrobě fonografického písma na železné desce. (Viz např. *Outliv slovník naučný*, sv. 10, 1895, s. 398, heslo grafofon.)

12) František Svoboda, Fonograf a jeho soudruhovité. *Světobzor* 24, 1890, č. 6/1175 (27. 12.), s. 63.

13) Kinematograf Lumièrův. *Světobzor* 25, 1896, č. 48, s. 624; srov. též „Živoucí fotografie“ kinematografem vyluzované a jejich povstání. *Pražský ilustrovaný kurýr* 1897, č. 145 (26. 5.), s. 1–2.



Tzv. pronášec záznamu na grafefon. Grafefon kombinoval fonograf s šicím strojem, díky dobové zvyklosti posuzovat nové přístroje podle jejich vztahu ke starším technickým pomůckám byl chápán jako hodnotnější než fonograf.

Světozor 24, 1890, č. 6/1175, s. 66

Literatura druhé poloviny 19. století zacházela s obrazem kolovrátku v několika významech. V pohádkách byl jednoduchým nástrojem zpracování příze, k němuž usedaly prosté dívky i princezny ve volné chvíli, nebo aby splnily zadaný úkol. Postupně si však literatura začíná všimnout i akustické stránky práce kolovratu a ztotožňovat kolovrat s hudebním nástrojem jako například Karel Jaromír Erben ve *Zlatém kolovratu*: „Jaký to kolovrátek máš? / A jak mi divně na něj hráš! / Zahraj mi paní, ještě znova, / nevím, co chtějí tato slova. / Předť, má paní, předť!“¹⁴⁾ Kolovrátek se zde uplatnil jako zařízení se schopností zaznamenat a přehrát slova a navíc sloužit jako důkazní materiál svědčící o zločinech, které byly spáchány v době královny nepřítomnosti, a tak v podstatě anticipoval zařízení typu fonografu. Kromě obliby nástrojů, pro jejichž popis lze použít známá média, se diskursivní uchopení techniky vyznačovalo také zálibou v karikování prostřednictvím novotvarů typu rychlozvěstu (telefonu) či dálkopisu (telegrafu) anebo slovními

14) Karel Jaromír Erben, *Kytice z pověstí národních*. Praha : J. Pospíšil 1853.

hříčkami (např. graftele apod.).¹⁵⁾ Tyto složeniny bylo možné číst jednoduše jako kompozita, která nenesou žádný význam, nebo humorně jako slovní spojení, jehož komičnost vychází z možnosti druhého čtení přepony tele jako druhu skotu. Způsob, jakým historický diskurs prezentuje svůj ambivalentní vztah k technice a novým druhům zkušenosti formou kuriózních přirovnání a označení pro nové přístroje, bych chtěla chápat jako hybridní, a to ve stejném smyslu, v jakém je hybridní podstata nových médií díky jejich snaze o redefinování starších médií a v jakém je hybridní kutilská praxe díky překrucování podstaty prototypů.

Nezvyklé a často zneklidňující prožitky spojené s novými technologiemi definují a spoluutvářejí institucionální rámce, sociální praktiky i historické diskursy různými prostředky. Zprávu o způsobech hybridního použití techniky podávají nerealizované patenty, kuriózní projekty a bizarní vize navrhuující použití atypických přístrojů k atypickým účelům nebo fiktivní příběhy zachycující neobvyklé používání nových přístrojů. Nestandardní návrhy na nová technická řešení z větší části určitým způsobem zdokonalovaly, přepracovávaly či kombinovaly stávající druhy aparátů tak, že některé z jejich vlastností prohlubovaly, jiné upozaďovaly. Reflexy perspektivních rysů původních nástrojů také nepřímou poukazovaly na dobové hodnocení přístroje, na interpretaci jeho možností.

Prohlubování zážitku simultaneity

Touha po přenosu informací či zábavy na dálku a oslovení velkého množství lidí najednou dala v devadesátých letech 19. století vzniknout mnohým, z dnešního hlediska podivným, nerealizovaným projektům různých druhů promítacích přístrojů. Jedním z nich byl i návrh Alfreda Wetzela ze Zhořelce, který v roce 1892 přihlásil na patentovém úřadu v Berlíně „Zařízení k promítání světelných obrazů na vzdálené nepravidelně formované pozadí.“ V dokumentačním spise Wetzel blíže charakterizoval svůj přístroj jako „zařízení k zobrazení signálů, grafických znaků, oznámení, inzerátů a obrazů všeho druhu na útvary oblaků, mračen, mlhoviny, na opar nebo kouř“ a uvedl také svou představu o praktickém uplatnění aparátu:

S pomocí tohoto nového aparátu mohou být zveřejňována oznámení, portréty, obrazy, barevné či nebarevné, politické i jiné novinky, jakož i jiná sdělení účinně a s uvědoměním významně velké oblasti. Použití systému pro vojenské účely má rovněž velký význam, neboť dorozumění je možné na velké vzdálenosti.¹⁶⁾

Wetzel si od přístroje sliboval možnost reklamního využití a navrhoval jej rovněž používat pro účely komunikace mezi vzdálenými bojišti. V jedné ze svých funkcí mělo jeho zařízení suplovat plakát, ve druhé v podstatě polní telefon, jímž by byly informace předávány

15) F.B. -ský, Nové vynálezy. *Humoristické listy* 31, 1889, č. 43 (25. 10.), s. 388; Jnšk, Lidský duch. *Humoristické listy* 38, 1896, č. 9 (28. 2.), s. 2.

16) Alfred Wetzel, *Vorrichtung zum projicieren von Lichtgebilden auf einen entfernten unregelmäßig geformten Hintergrund*. Kaiserliches Patentamt in Deutsche Reiche (KPDR), Klasse (Kl.) 42^b23¹⁷, Patentschrift N°69119, patentiert 2. 10. 1892.

formou vizuální namísto běžné akustické. Jako prostředek reklamní, masově sdělovací bylo nástrojem oslovení početného publika, nástrojem manipulace a moci, jako prostředek válečný sloužilo primárně dorozumívání, komunikaci vojáků. Důrazem na možnost přímé komunikace mezi adresáty se Wetzel odlišoval od svých kolegů, kteří chtěli promítnutím opakovaně vyvolávat „kresby, ozdobné etikety, ražby a obrazy“ jako například vynálezce Kerner¹⁷⁾ a omezovali se na ryze informační či zábavní kontakt s širokým publikem. Wetzelova nepřímá narážka na telefonii a umění plakátu vyzývá k porovnání očekávání, která doboví publicisté s těmito třemi médii spojovali.

O telefonu v roce 1896 František K. Hejda napsal, že „jest velmocí, jež rozšiřuje svou vládu [...], velmocí blahodárnou, šířící rozpětím svého žezla zdar a užitek“.¹⁸⁾ Dobový vnímatel akcentoval mocenskou roli telefonie, aniž by mu záleželo na potenciálu telefonu či telegrafu jako prostředku rychlé a plynulé směny informací. Gustav Pflieger Moravský ve svém dramatu *Telegrafista* naopak postavil humornou zápletku na nedorozumění, k němuž během telegrafování dojde.¹⁹⁾ Více než posílání informátora měl telefon plnit roli zprostředkovatele zábavy propojujícího simultánně několik míst: „Paní v Badenu zpívá, pan v Kronenburgu hraje na piano, spojení mezi oběma místy šlo přes rotundu, kde lidé současně poslouchali oba hudebníky najednou.“²⁰⁾ Pianista se slyšel se zpěvačkou, zpěvačka s pianistou, obecenstvo vnímalo skladbu v časové jednotě a prostorové dvojlomnosti. Telefon simultánně promlouval k davu a bavil ho.

Udržování kontaktu v momentech kratochvíle podporovaly také četné smyšlené historky opisující vynález telefonu. V roce 1884 se v časopise *Světozor* objevila anonymní zpráva vyvracející v případě vynálezu telegrafu prvenství Morseovo. Jako důkaz přinášela příběh o milencích, kterým bylo zapovězeno spolu mluvit kvůli přetrvávajícímu sváru rodů. Mladíka ovšem napadlo natáhnout mezi domy vedení a do pokojů umístit „elektrické stroje s multiplikátorem a magnetickou střelkou“. Milenci se díky jeho nápadu mohli domlouvat „abecedou úchylek a kombinací magnetické střelky“. Plánovali si tak tajně schůzky, ujišťovali se o neustálé důvěře a lásce. „Šťastným upotřebením vědeckého vynálezu založeno bylo v případě tomto šťastné manželství.“²¹⁾ Téma lásky bylo charakteristické i pro výtvarná ztvárnění telegrafie z konce století. Alegorií telegrafu Hanse Canona je polonahá ženská postava šeptající svá sdělení okřídleným puttům, kteří je doručují adresátům žijícím v zámku na skále. Na jednom z obrazů mnichovského malíře Carla Kargera pak poslíček lásky dovádí na telegrafním drátu a na telegrafickém přístroji vyklepává milostná slůvka.²²⁾ Náhled dobového diskursu na telefonii nejen že zvýznamnil zábavní aspekt telefonování a upřednostnil schopnost oslovit širší oblast publika – zároveň byl ve fikčních příbězích prohlubován kontrolní a mocenský význam telefonie.

17) Dr. Kerner, *Instrument zum Erzeugung und wiederholten Hervorbringung von regelmässig gestalteten Bildern auf optische Wege*. KPDR, Kl. 42^b24, N°52680, patentiert 18. 7. 1889.

18) František K. Hejda, V centrále telefonní sítě. *Světozor* 30, 1896, č. 11 (31. 1.), s. 127.

19) Gustav Pflieger Moravský, *Telegrafista*. Praha: J. Otto 1892.

20) František Hromádka, Elektrická výstava ve Vídni. *Světozor* 17, 1893, č. 38 (14. 9.), s. 447.

21) Telegrafování. *Světozor* 18, 1884, č. 14 (21. 3.), s. 168. Podobné tematizace též: Jakub Arbes, *Anna a Marie*. Praha: J. Otto 1894.

22) Lubomír Konečný, Umění, pára a elektřina. In: M. Ottlová (ed.), c. d.

Pro milostný vztah postav románu Alberta Robidy *Elektrický život*²³⁾ hrál důležitou roli příbuzný telefonu, fofon. Fofon, jindy též „přístroj, který usnadňuje dozor nad blízkými osobami“²⁴⁾, si v podobě, v jaké jej prezentuje Robida, představme jako aparát, který spojoval dva konkrétní odlehle prostory, většinou byty nebo pokoje, a kterým bylo možné komunikovat s osobami v místnosti přítomnými, ale také kdykoli sledovat dění v místnostech bez ohledu na to, zda druhá osoba svůj přístroj obsluhovala. V *Elektrickém životě* se této výsady permanentní přítomnosti ve vzdálených místnostech používalo zejména k prevenci nevěry, neboť se partneři mohli stále navzájem kontrolovat, současně si nikdy nemohli být jisti, zda je druhý nepozoruje, pokud se sami nedívali na něj, a tak se nevěry ani nedopouštěli. Fofon tak ve fikčních tematizacích technických nástrojů fungoval jako varovný nástroj společenské morálky. Velmi blízké funkce byly připisovány i médiu zdánlivě docela jiného charakteru, plakátu.

Ve stati o moderním plakátu označil Karel B. Mádl význam plakátu pro dobovou kulturu tak, že „tříme žezlo a jeho nově nabytá říše předstihuje daleko říši Karla V. A to byla veliká říše, slunce nad ní nezapadalo“. Vizuální působení plakátu popisoval Mádl v termínech „barevné hlasitosti“, „pronikání závojem londýnských mlh“, považoval ho za

vtipný, bystroduchý, břitký historiograf doby, který z ruchu dnešního života, ze zástupů našich vrstevníků vybírá své scény, [...] neklade hádanek, nedovolává se důvtipu, chce pouze na zrakový nerv diváka zprvu dráždivě, potom příjemně působiti.²⁵⁾

Zkušenost reflektovaná v Mádlově přístupu k plakátu byla obdobná zkušenosti zprostředkované promítačkami či telefonem: byla to zkušenost širokého oslovení a ovlivnění publika a zkušenost příjemného smyslového i emocionálního prožitku. Bez ohledu na to, že se jednalo o různé formy zprostředkování zkušenosti a různé druhy reprezentace, byly telefon, plakát i promítačka nahlíženy skrz stejná obrazná pojmenování, byly jim připisovány shodné funkce, podílely se společně na upevňování záliby v simultánním propojování více prostorů. Ačkoli i promítačky, plakáty a telefon významně přispívaly k rozšiřování poměrně úzkého zkušenostního světa uzavřených společenských struktur, k masovému šíření nových informací, byly tyto úlohy důsledněji reflektovány u jiných druhů přístrojů.

Přehodnocení jepičího efektu

V průběhu 19. století se myšlenkový svět člověka stále více oprošťoval od potřeby bezprostředních zážitků čerpaných z nejbližšího okolí. S novými dopravními prostředky se

23) Robidův utopický román byl v Čechách přeložen nedlouho po svém vzniku v roce 1893 a na pokračování vycházel v časopise *Zlatá Praha* v průběhu roku 1896 pod názvem *Z divů dvacátého věku*. Překlad románu inzerovala *Zlatá Praha* již před jeho samotným zveřejněním, přičemž upozorňovala zejména na ilustrace z pera autora, které budou text doprovázet. Části románu pak vycházely v každém druhém čísle. Text zařazuji do svého výzkumu proto, že se jednalo o poměrně čerstvý překlad a dle pozornosti, jakou mu redakce věnovala, lze předpokládat, že se jednalo o počin poměrně velké důležitosti. Text cituji z knižního vydání z roku 2001, které plně přejímá verzi *Zlaté Prahy*, mění pouze název.

24) Albert Robida, *Elektrický život*. Praha: Clinamen 2001, s. 99.

25) Karel B. Mádl, Moderní plakát. *Zlatá Praha* 15, 1898, č. 40, s. 475.

zvětšovala mobilita obyvatelstva, zpestřovaly se cestovatelské možnosti, místo očitého svědectví však stále více začínaly okupovat informace zprostředkovatelné díky novým vynálezům telegrafie a telefonie, zdokonalení tisku a knihtisku, novým reprodukčním technikám, fotografii a filmu, či technikám zvukového záznamu.²⁶⁾ Konfrontace posuzování nových nástrojů reprezentace v dobovém tisku a plánů imaginárních dopravních prostředků ukazuje, jak těsně byla v dobovém povědomí spjata potřeba aktuální tělesné zkušenosti a potřeba její zprostředkované náhražky, které proto nelze od sebe jednoduše oddělovat. Důkazem originální reakce na usnadňující se přístup k oblastem nedostupným lidské senzibilitě, neuchopitelným smysly, může být vynález popsany v roce 1877 v romanetu *Newtonův mozek* Jakubem Arbesem. Arbes podrobně líčí vizi experimentálního stroje trojúhelníkového tvaru, který se vznáší k oblakům, aby pasažérům představil minulé děje, neboť podle konstruktéra tohoto přístroje „z výjevů, jež se udály na naší zeměkouli, tedy ani jediný nezanikl a každý zrcadlí se v nekonečném vesmíru“. Výlet do minulosti hodnotí samotní cestující jako dobrodružný a zároveň poučný, děje jsou líčeny v převrácené chronologii.

Vidím zcela jasně, jako bych se díval na bojiště za dne s vysoké nějaké věže... Vše má živost, plastičnost a barvitost, tak že bych každou podrobnost rozeznal, kdybych mohl věnovat pozornosti... Obraz však se mění – poutá mne celek a nezbývá mi času k pozorování a zkoumání podrobností... Z této příčiny nemožno také měnit se obraz popisovati... Táhl před zrakem mým, jako bych se díval na panorama bitevní; ale nikoli od počátku, kdy bitva začíná, nýbrž naopak od ukončení boje postupně až po jeho zahájení...²⁷⁾

Jednou z klíčových funkcí nového média má být záznam důležitých historických událostí odpovídající dobové představě o užitečnosti fotografie a později i filmu,²⁸⁾ zážitek z cesty pak představoval jakýsi protokinematografický model vnímání skutečnosti jako pomíjivého pásma dějů, které fascinuje svou detailností a frustruje svou prchavostí, nezachytitelností.

Dojmem proměnlivosti, zanikání a opětovného vyvstávání obrazů, které přelétávají před zrakem diváka, byla charakteristická i zkušenost s ranými cestovními aktualitami či trikovými filmy,²⁹⁾ kterou v českém prostředí dokumentuje stať Karla Scheinpfluga *Kinematograf vychovatelem*:

Krajiny ty se ustavičně mění, zanikajíce na jednom konci a odvíjejíce se na druhém. [...] Detaily významné i méně významné šinou se kolem se stejnou rychlostí; náhle kterýsi předmět vzbudí váš mocnější zájem ale než naň můžete soustřediti pozornost, zmizí vám na jedné straně bílé stěny.³⁰⁾

26) Viz např. Otto Urban, *Technika a časoprostorová představa člověka 19. století*. In: M. Ottlová (ed.), c. d.

27) Jakub Arbes, *Newtonův mozek*. Praha: J. Otto 1907, s. 81–95.

28) Viz např. Jaroslav Haas, *Praktické užití fotografie. Fotografický obzor* 1898, r. 6, č. 1 (10. 1.), s. 2; srov. též Český kinematograf. *Národní listy* 38, 1898, č. 225 (17. 8.), s. 4.

29) Viz Tom Gunning, *Tracing the Individual Body: Photography, Detectives and Early Cinema*. In: L. Charney – V. R. Schwartz (eds.), c. d., s. 15–45.

30) Karel Scheinpflug, *Kinematograf vychovatelem. Květy* 26, 1904, s. 839.

Neschopnost důkladně poznat reprezentované dojmy připisoval Scheinpflug z části ohra-
ničenosti, omezenosti, konečnosti prostoru filmového plátna, neobviňoval přístroj samot-
ný, neboť u aparátů bylo oceňováno umění nekonečnost zaznamenat.

Kromě schopnosti zachycení důležitých událostí a kromě frustrace z pomíjivosti zobra-
zovaných jevů se aparát Jakuba Arbese vyznačoval také tím, že děje probíhaly před di-
vákem permanentně v jakési smyčce s tím, že si divák sám sestavoval plán cesty a volil
si, jak dlouho ji bude vykonávat. I raná kinematografická praxe dovozovala divákům při-
cházet a odcházet v průběhu představení, v jednom z popisů aparátu můžeme číst, že
součástí kinematografu je „jistý počet fotografií na umělé nekonečné tkanici“³¹⁾ byly
také patentovány stroboskopy s nekonečnými nosiči obrazů.³²⁾ Prchavost dojmů a pře-
chodných zážitků tak byla hodnocena i ve své nepřetržitosti, neustálosti, nekonečnosti,
jako permanentní zrod a zánik intenzivních prožitků a náhlých zklamání, pro který bás-
nická generace konce 19. století používala obraz jepice:

Svět kolem líhne bez ustání,
rodí snah a tužeb tisíc v myšlenek žáru,
jak jepice se chvějí ve oparu.³³⁾

Marná snaha zachytit meze, hranice mezi dojmy, které bez přestávky zasahují smyslový
aparát, paradoxně vytvářela zdání o možnosti uchopit čas v jeho absolutnosti, nepřetrži-
tosti. Taková iluze sice nic neměnila na pocitu nelibosti, který zážitky prchavých dojmů
doprovázel a který prezentoval i Scheinpflug ve svém referátu, ale byla vnímána jako
ukazatel perspektivní tendence z hlediska konstrukce nových přístrojů.

Reinterpretace negativní formy zkušenosti jako technologicky nadějně linie se týkala
i přístrojů, které se mohly jevit jako narušitelé oblíbeného domácího klidu.³⁴⁾ Humoris-
tické časopisy přinášely vtipy o požadavku na kuriózní přístroje typu tratizvuku, tedy
aparátu umístěného do místnosti za účelem jejího „ztišení“³⁵⁾ nebo historky o cestují-
cích, které zneklidňuje hluk vlaku, hvízdání lokomotivy, křik průvodčích, tikot kapes-
ních hodinek, ale sami používají malý kapesní nástroj, tzv. „křiklouna“, který začne při
stisknutí srdceryvně kvílet a vzlykat, a to proto, aby si do kupé choulolistivého cestující-
ho nepřisedaly další osoby.³⁶⁾ Komentovat určitou zkušenost jako nelibou ještě nezname-
nalo odmítnutí používat nebo zkonstruovat nástroj, který ji zprostředkuje.

Ačkoli mohl historický diskurs určitý druh zkušenosti odmítnout, mohla být ta samá zku-
šenost v rámci použití jiných nástrojů rozváděna a rozšiřována. Upotřebením technických
novinek se tak do značné míry vyznačovalo kreativní interpretací původních rysů nástro-
jů, hravým přetlumočením jejich podstaty. Hra jako interpretační a hodnotící strategie se
promítla i do konstrukce zařízení, které proměňovaly standardní nástroj v hračku.

31) Vítograf u Černého koně. *Národní listy* 36, 6. 8. 1896.

32) William Carlton Farnum, *Stroboskop mit endlosem Bilderträger*. KPDR, Kl. 57°34/02, N° 90839, pa-
tentiert 16. 10. 1895.

33) Otakar Mokřý, *Jasem a šerem*. Praha: J. Otto 1893. Podobně Týž, *Dumy a legendy*, Praha: J. Otto
1888.

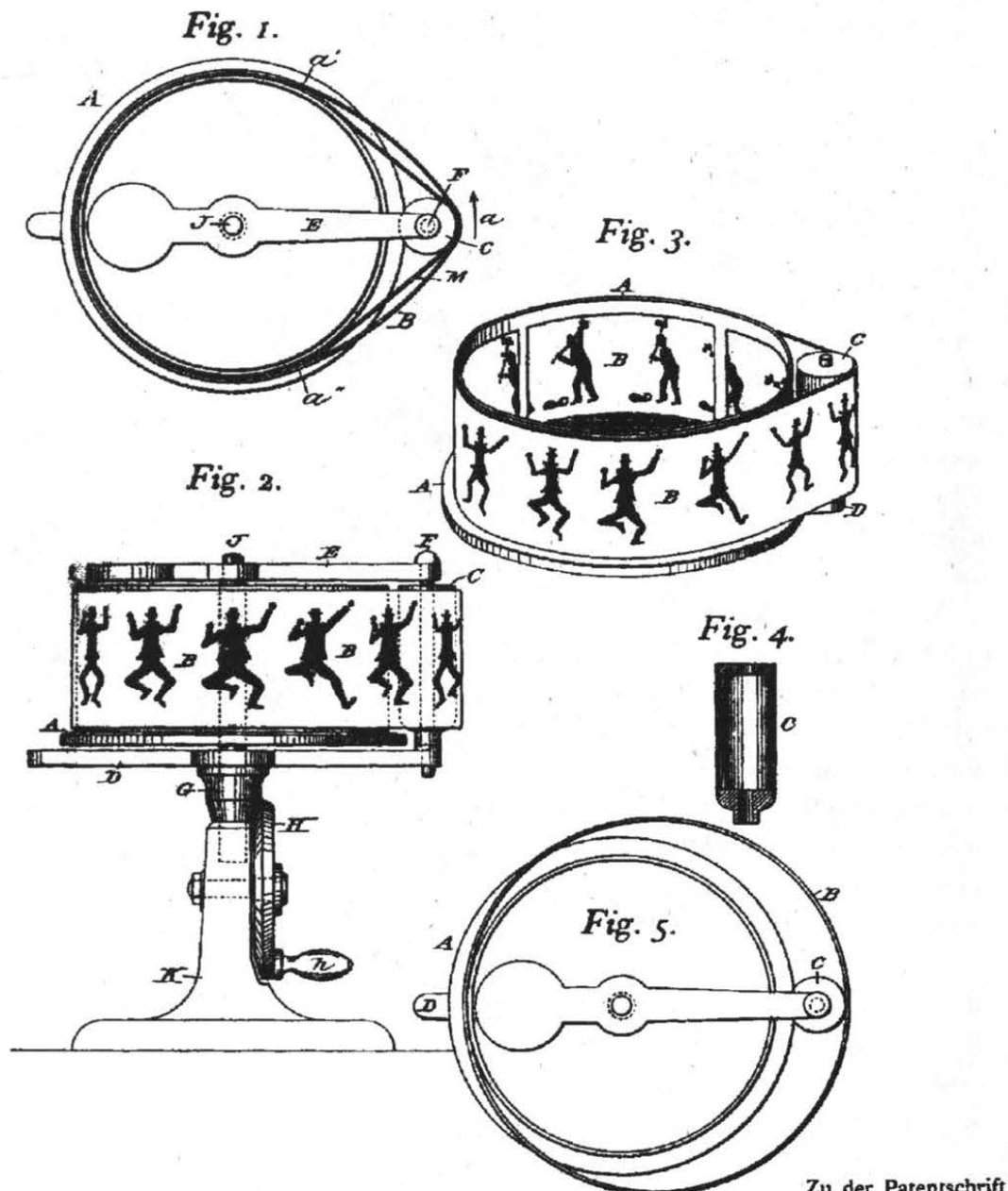
34) Viz např. Ladislav Fiedler, O telegrafii domácí. *Světobzor* 20, 1886, č. 10 (12. 2.), s. 154–155.

35) Humóry, Neocenitelný vynález. *Humoristické listy* 22, 1880, č. 24 (12. 6.), s. 186.

36) Josef Rosický, Když jsem jel na výstavu. *Veselé listy* 1, 1891, č. 3 (5. 8.), s. 18.

WILLIAM CARLTON FARNUM IN ARLINGTON
(COUNTY OF BENNINGTON, STATE OF VERMONT, V. ST. A.).

Stroboskop mit endlosem Bilderträger.



Zu der Patentschrift

№ 90839.

PHOTOGR. DRUCK DER REICHSDRUCKEREI.

Obrazová dokumentace doprovázející patentní spis stroboskopu s nekonečným nosičem obrazů. Patent, který vyzdvihuje potenciální nekonečnost pásu stroboskopu, a tedy nekonečnost promítání, může relativizovat názor na dobovou zkušenost s představeními s proměnlivými obrazy.

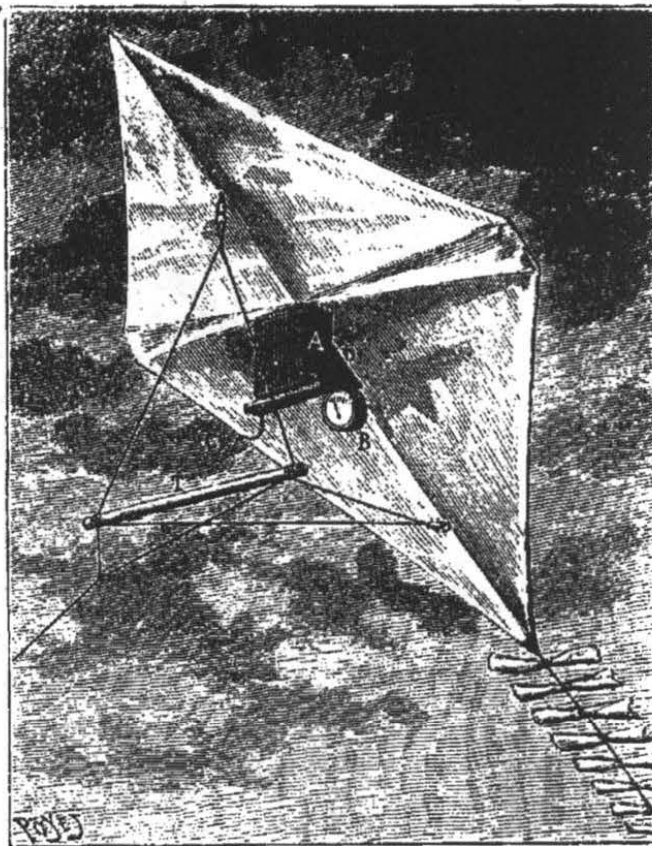
William Carlton Farnum, Stroboskop mit endlosem Bilderträger.

KPDR, Kl. 57a34/02, No 90839, patentiert 16. 10. 1895

Hrou proti nedůvěře v nástroj či produkt

Koncepce přístrojů vycházely požadavku hry vstříc formou aparátů umístěných do hraček a podle záměru vynálezců měly kompenzovat možné překvapivé a nepříjemné účinky strojovosti.

Na počátku devadesátých let 19. století byl na stránkách časopisů oslavován přístroj spojující kameru fotografického objektivu s dětskou hračkou létajícím drakem. Fotografujícím drakem se snímaly obrazy krajiny z ptačí perspektivy,³⁷⁾ obsluhoval se ze země během pouštění draka a proměňoval dosud známou metodu fotografování, když odděloval hledisko operátora od hlediska objektivu. Vynést objektiv nad zem bylo na konci 19. století možné mnohými jinými způsoby, známo bylo například fotografování z balonů či vzducholodí, u fotografujícího draka však forma hry jako způsob praktického využití stroje zásadně proměňovala interpretaci fotografického aparátu. Technická koncepce provedla podobný krok směrem k nenáročnému příjetí nástroje již u fonografu.



*Fotografující drak spojoval kameru fotografického aparátu s dětskou hračkou – létajícím drakem.
Z říše vědy a práce 1, 1893, s. 29*

Kus ráje, jak o něm sní děvčátka. Představte si obrovskou síň, naplněnou loutkami všech velikostí a všech vzorů, loutkami zpívajícími, volajícími různými tóny zvuku jasného i obestřeného, hlasem hlubokým i fistulí, vyprávějících o překot v úryvcích trhaných.³⁸⁾

Edisonovy loutky, které popisoval autor anonymní časopisecké zprávy, podle Toma Gunninga odpovídaly na dobovou potřebu volající po zahlazení překvapivého a nepřirozeného oddělení hlasu od těla, k němuž při přehrávání záznamu fonografem docházelo, byly projevem humanizace fonografu.³⁹⁾ V českém prostředí se ujalo poněkud

37) Fotografující drak. *Z říše vědy a práce* 1, 1893, s. 29.

38) Edisonovy mluvící loutky. *Světobzor* 24, 1890, č. 32/1201, s. 381.

39) Srov. Tom Gunning, Doing for Eye What the Phonograph Does for Ear. In: Richard Abel – Rick Altman (eds.), *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington : Indiana University Press 2001, s. 13–29.

prvoplánovější vysvětlení ukrytí fonografu do panenky, přesto však český referent intuitivně tušil i potenciál fonografu sloužit jako technologický dvojník⁴⁰⁾, když ztotožňoval mluvící panenky s výřečnými ženami:

Edison? Že spí jen tři hodiny za noc? I dobře mu tak! Proč vynalezl mluvící ženu? To přece musel dobře vědět, že když začne žena mluvit, že nemůže člověk dlouho usnout.⁴¹⁾

Na škále možných využití mluvící panenky byla zvládnutelná také role hračky:

Jaká to radost pro děti! Hra a rozmluva s pannou se napříště rozdělí a nebude už monologem ve dvou, při němž dítě musí zastávat oba hovořící samotno, ale skutečným dialogem, který bude moci zapřísti se zamilovanou hračkou.⁴²⁾

Hravá společenská imaginace si Edisonovy loutky přivlastňovala jako upovídáné partnerky nebo jako společníky, jako druhy ve hře, dvojnické hračky nahrazující potřebu projektovat ve hře vlastní já do imaginárních promluv panny. Přehodnocení podstaty vynálezu metodou hry napomáhalo k společenskému přisvojování si fonografu či fotoaparátu jako materiálních objektů, obdobnou úlohu sehrál zábavní prvek v procesu vyrovnávání se s pochybnostmi o kvalitách technologických produktů, zejména fotografie.

Ačkoli mnohé dobové reakce na fotografické obrázky upozorňovaly na to, že fotografie nemístně manipuluje s realitou, stalo se druhem zábavy v osmdesátých a devadesátých letech 19. století také chybné zacházení s fotografií, po jejímž předvedení volal referent výstavy amatérských fotografií.

Tohle není můj nos, tohle nejsem já. – Já tam měl šest nosů, jeden větší než druhý. Kýchnutím se obrázek rozšmidloval a retoucher si myslel, že jsem takový ve skutečnosti.⁴³⁾

Na obavy z nevěrohodnosti zobrazovaných jevů či přímou zkušenost s nemožností ztotožnění sebe sama s vlastním portrétem, na pocit nedůvěry k totožnosti jedince na fotografii byli fotografové nuceni reagovat oznámeními o garanci věrnosti skutečné podoby fotografované osoby na snímku:



Edisonovy mluvící loutky byly v českém prostředí interpretované v rámci logiky hry a zábavy a pojmenovávaly se spíše jako mluvící panenky. Světozor 24, 1890, č. 32/1201, s. 381

40) Tamtéž, s. 22.

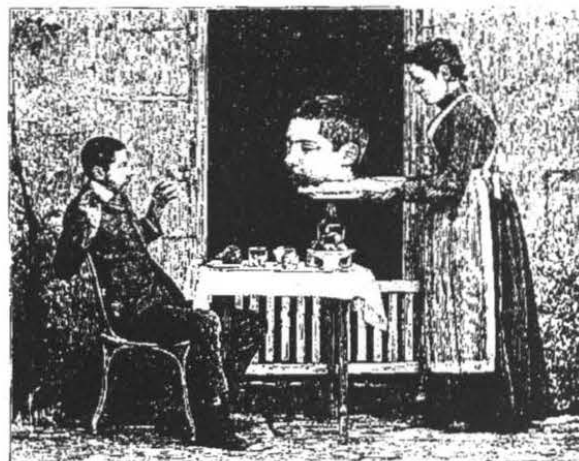
41) Edison. *Humoristické listy* 31, 1889, č. 46 (15. 11.), s. 414.

42) Edisonovy mluvící loutky. *Světozor* 24, 1890, č. 32/1201, s. 381.

43) Eduard Liebich, Chřípka. In: *Švábova knihovna*, č. 15, s. 5.

Jak každý, každý fotograf
ach chytře mrška lže nám!
Nám nadšení dá, jemný mrav
a věčné mládí ženám.
A děti, jimž rve kantor vlas,
že mizerně se učí:
jak moudré vkouzlí na obraz,
ač „za podobu ručí“⁴⁴⁾

Zkušenost s idealizující i pohoršující fotografií překvapivě znamenala odhalení a nové propracování možností uplatnění tvůrčí invence ve fotografickém procesu. Odhlédnutím od zkreslení, odpoutáním se od dojmu nevěrohodnosti došlo k devalvací produktů fotografie a současnému zhodnocení, docenění procesu výroby jako pole realizace zručnosti, nápaditosti a vynalézavosti.



Složená fotografie muže, jemuž je servírována jeho vlastní hlava. Praxe složených fotografií rozvíjela manipulaci s realitou, kterou dobové hodnocení např. portrétních fotografií odsuzovalo.

Z říše vědy a práce 3, 1895, s. 39



Doprovodný obrázek ke Quidově povídce První fotografický výkon páně Žežulkův.

Fotograf náhodně vytvořil složenou fotografii dívky nesoucí v náručí opilce.

Světobzor 26, 1892, č. 1, s. 12

Dokladem takového kreativního přístupu k fotografické praxi se stalo zhotovování tzv. složených či složitých fotografií, v jehož případě samotné obrázky sloužily spíše k doprovodné ilustraci postupu samotného, protože jejich výroba „tu zábavě, onde účelu praktickému slouží – i laik nabývá technické dovednosti“⁴⁵⁾. Záměrem autorů složených fotografií bylo dosáhnout křížením dvou podařených autonomních obrázků co největší originality obrázku výsledného. Vtip samotných fotografií obvykle spočíval na nečekané kombinaci nesrovnatelných jevů, často odlišných rozměrů či časoprostorových souvislostí. Předváděli se malí lovci s gigantickými úlovky, muž setkávající se se sebou samým, muž, jemuž je servírována jeho vlastní hlava, povídková tematizace složené fotografie nazvaná *První fotografický výkon páně Žežulkův* ukazovala Žežulkovu milou třímající v náručí odrbaného opilce.⁴⁶⁾ Povídka

44) B. K., Fotografie a život. *Humoristické listy* 22, 1880, č. 36 (4. 7.), s. 282. O dojmu pokřiveného obrazu skutečnosti v souvislosti s fotografií viz též: Věrná podobizna pro tento svět. *Humoristické listy* 28, 1896, č. 21 (22. 5.), s. 157; U fotografa. *Veselé listy* 2, 1892, č. 1 (5. 10.), s. 2.

45) Složitě fotografie. *Světobzor* 26, 1892, č. 36/1309 (22. 7.), s. 429–30.

46) Q u i d o, První fotografický výkon páně Žežulkův. *Světobzor* 26, 1892, č. 1, s. 11–12.

i běžné zprávy o složených fotografiích se však více věnovaly rozboru vzniku efektu než efektu samotnému. Stržením pozornosti na proces výroby samotný byla lživost složené fotografie zapomenuta, klamnost přestala být důležitou vlastností obrázku. Takový přesun těžiště od produktu k technickému zpracování byl ovšem nutně podmíněn již zmiňovanou skutečností, že povědomí o základních technologických postupech mělo koncem 19. století patřit k všeobecným znalostem.⁴⁷⁾ Nová média se ve fázi svého bezprostředního představení publiku musela vyrovnávat se sklonem ke skeptičnosti a pověřivosti, popularizace nástrojů samotných i přiblížení způsobů jejich ovládání byly obranou proti pohádkovým fabulacím, které oblast vědy a techniky mytizovaly.

Popis mechaniky vs. pohádková metaforika

Dobová představivost si libovala v odhalování zákonitostí nástrojů s takřka stejnou důkladností, s jakou si vymýšlela pohádkové příběhy o technice jako oblasti ovládané tajemnými silami, démonickými mocnostmi, v nichž ztotožňovala nové technické pomůcky s kouzelnými prostředky. Nezvyklé kapacity nových vynálezů byly české společnosti druhé poloviny 19. století známé spíše ze smyšlených pohádkových příběhů, z bájí, pro jejich pochopení nemohla uplatnit dosavadní znalost reálného světa. Mezi běžné způsoby referování o technice tak patřila přirovnání ke skřítkům či bohům:

Skřítko, elektrinu, do obydlí možno přilákati, aby se zde pouhým stisknutím knoflíku veškerými místnostmi v domě proháněl, aby pohyb jemné ručinky do vzdálené místnosti ve pronikavé cinkání elektrických zvonků proměnil.⁴⁸⁾

Skřítki byli podle básnických textů konce století neposednými všudybyly, pošetilci, bytostmi pitvornými,⁴⁹⁾ dávala se jim vina či zodpovědnost za změny, k nimž došlo v nepřítomnosti nebo spánku postav, o nichž se vyprávělo.⁵⁰⁾ Z této neviditelnosti působení také vzniklo srovnání skřítků s elektrickou energií či technickým procesem, jemuž interpret nerozumí. Skřítki obklopovali fotografický aparát na reklamním obrázku obchodu Augusta Suchánka a o elektrickém osvětlení František Hromádka do *Světlozoru* napsal: „noc je proměněna v pravém smyslu v den, takže si člověk připadá jako v říši čar a pohádek, kterým v útlém mládí svém se zatajeným dechem naslouchal.“⁵¹⁾ Svět pohádky původně vykládal nevysvětlitelné záhady a odrážel touhy a přání lidí, reálná zkušenost s přístroji naplňujícími tyto sny pak zpětně produkovala pohádkovou obraznost.

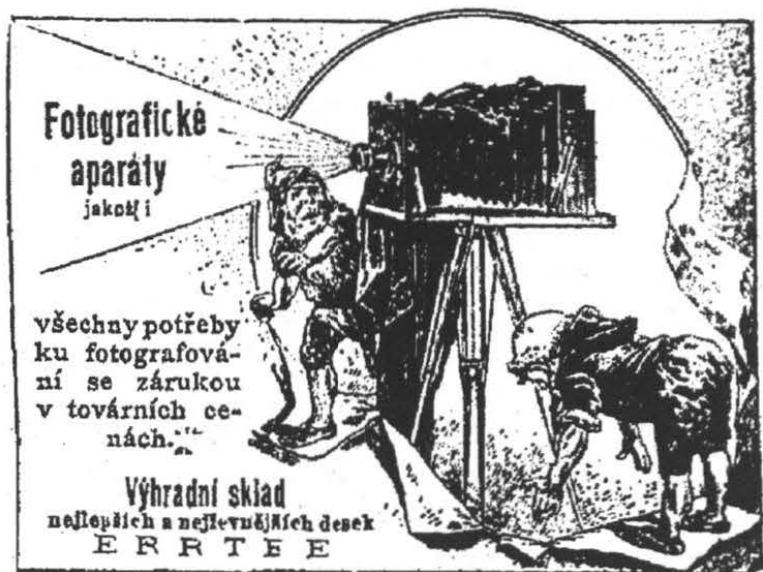
47) Viz např. „Předpokládáme, že každý dnes zná postup fotografování, jak se deska připravuje, do aparátu před předmět se staví a jak konečně chemikáliemi stíny a světla negativu se vyvolávají.“ Složitě fotografie. *Světlozor* 26, 1892, č. 36/1309 (22. 7.), s. 429–30.

48) Ladislav Fiedler, O telegrafii domácí. *Světlozor* 20, 1886, č. 10 (12. 2.), s. 154–155. O přirovnání k božstvům viz nejlépe: Fš, O moderní fotografii. *Český svět* 1, 1904, č. 3 (24. 11.), s. 118–120.

49) Např. Svatopluk Čech, *Dagmar*. Praha: F. Šimáček 1886.

50) Např. Jaroslav Vrchlický, *Na domácí půdě*. Praha: Eduard Valečka 1888.

51) František Hromádka, Elektrotechnická výstava v Paříži. *Světlozor* 15, 1881, č. 48 (25. 11.), s. 571–574.



*Reklamní obrázek obchodu s fotografickými přístroji
Augusta Suchánka v Praze na Ferdinandově třídě, č. p. 10.
„Neviditelné síly“, jejichž působením vznikaly fotografie,
byly vysvětlovány jako pohádkové zázraky, jako kousky skřítků.
Humoristické listy 38, 1896, č. 20, s. 8*

S odstupem, v době, kdy již bylo možné metaforicky vztahovat nové skutečnosti k dostatečně širokému okruhu zažitých technických vynálezů, vykládal jeden z dobových publicistů příčiny pohádkové metaforiky takto:

Člověk z nevědomosti tvoří si bělbohy a zlobohy, rusalkami a vílami, vodníky a skřítky zalidňuje si svět a vtěliv nadpřirozené síly v jednotlivce vlastní specíe, vnikající sem nahoru nebo směrem dolů, činí si proroky a čaroděje. Na těchto výtvo-rech fantasmie své uspokojuje se, v nich nalézá rozuzlení všech záhad světových.⁵²⁾

Anonymní pisatel považuje nové vynálezy za náhradu nadpřirozených mocností, raduje se nad tím, že proměňují blud ve skutečnost, domnívá se, že každý vynález a nové objasnění neznámého přijde vždy v pravý čas, na rubu vědeckého zisku však shledává ztrátu ilusí, které člověk nutně potřebuje. Nedůvěra v nové vynálezy podle něj vyplývá z neinformovanosti, z nedostatečné osvěty, z nepatrného povědomí o vlastnostech přístrojů. Neznalost totiž plodí obavu, že pod zdánlivě stabilní konstrukcí „může být propast“.⁵³⁾ Hrůznost představ o nových vynálezech a médiích vyplývala z nejistoty budoucích následků jejich rozšíření. Nová média či vynálezy představovaly narušení sféry harmonické jistoty, dobovému publiku se jevily cizí, jakoby vytržené z reality, ze zažitého světa. Pro účely plynulejšího začlenění nových vynálezů do prostoru každodenní zkušenosti si tak dobová imaginace vytvářela jakýsi meziprostor, v němž se s novinkou seznamovala, formovala si pomyslnou konstrukci světa mýtu či pohádky, pro kterou používám metaforu zahrady na skleněném vršku.

52) Fotografie dalekozraká. *Květy* 22, 1900, s. 490–495.

53) Tamtéž, s. 492.

K zahradě na skleněném vršku přirovnával Jaroslav Balák v roce 1902 laboratoř českého vynálezce Otakara Červenky.⁵⁴⁾ Červenková laboratoř byla plná nejrůznějších strojů, modelů či aparatur, pro jejichž popis zvolil Balák rostlinnou metaforiku:

Světlé, křehké květy plynových žárovek do set jdoucích připomínají na pohádkové záhony růží a hyacintů se štěpy démantových jabloní [...] podstavec útlý a zprohýbaný tiše se sklání jako uvadající květ liliový.⁵⁵⁾

Motivy, kterými technické vynálezy demytizovali Balákovi předchůdci či současníci, do prostoru zahrady na skleněném vršku snadno zapadnou. Prostor, jenž v dobové představitosti zrcadlil vědu a techniku, odpovídal dobové architektonické koncepci budovy jako botanické zahrady-skleníku, byl prostorem kouzelné idylické zahrady, zábavním parkem, který se rozprostíral na podloží křehkém a nestabilním, ale průhledným, umožňujícím jednotlivá zákoutí zahrady dobře poznat. Ve své idyličnosti byla zahrada na skleněném vršku útěšná, ale svou skelněnou základnou zároveň udržovala ve vědomí představu možného ohrožení, zhroucení.

Jedním ze způsobů obrany proti znepokojujícím efektům nových médií byly různé druhy redefinice nástroje v rámci stávajících kulturních a společenských zvyklostí. Společenské funkce nástroje mohly být někdy přehodnoceny s ohledem na úlohy, které plnily pomůcky, jež mu byly blízké technologicky nebo druhem zprostředkované zkušenosti, jindy mohly být například původní role upozaděny ve prospěch nových vnějškovým přepracováním vynálezu. Přehodnocení mohlo být iniciováno nezvyklým druhem zprostředkované zkušenosti, rušivým působením výsledků reprezentace i nepříjemnými pocity ze setkání s aparátem samotným. Každá odchylka od prototypických rysů, každá anomálie modifikované verze odráží dobové zvyklosti, přesvědčení či kulturní normy a upozorňuje také na dilemata, která setkání s novými médii vyprovokovala. Ať už docházelo k novému ocenění nástroje jakkoli, bylo každé nové čtení identity přístroje, každé jeho přepracování hybridní, neboť inovativní představitivost vždy vycházela ze zevrubné obeznamnosti s mechanikou starých i nových přístrojů.

Na přetváření totožnosti nových médií se tak na konci 19. století podílela širší skupina společnosti než v současné „éře technických obrazů“⁵⁶⁾, v níž chvála stroje a záliba ve vysvětlování technik ustoupila chvále povrchovosti a pohrdání vzhledem do mechanismu aparátů. Ačkoli se v současnosti objasňování principů nových technologií nejeví jako dostatečně zábavné a dobrodružné, byly to právě tyto vlastnosti, které česká společnost konce 19. století shledávala na vědě zajímavými a které formovaly její kreativní přístup k technice.

Lucie Česálková (1983)

Studentka Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně.

(Adresa: Spořilská 598, 530 03 Pardubice; lucie.cesalkova@seznam.cz)

54) Jaroslav B a l á k, Fotografie zdokonalitelkou reprodukce zvuku a přístrojů fonografických. *Fotografický obzor* 10, 1902, č. 7, s. 97–100.

55) Tamtéž, s. 97–98.

56) Vilém F l u s s e r, Do univerza technických obrazů. *Biograph* 1998, č. 3–4, s. 43–46.

SUMMARY

GARDEN ON THE GLASS HILL

Czech Modernity and the Hybrid Relationship with New Media

Lucie Česálková

For the reception and treatment of new media, Czech culture of the 1880s and 1890s adopted the practices of analogical method through which, according to Jay D. Bolter and Richard Grusin, media itself is related to earlier and established media. Czech period discourse and social practice shared in the creation of the identity of new media and inventions in the form of descriptive accounts, the use of metaphor and the resourceful, improvised redrafting of their prototypical variants. Unrealised patents, curious projects and visions of technological conceptions, fictional stories thematising the atypical use of new apparatus, witticisms, or concocted stories feigning updates of objective reports, are always modified by known media and instruments, with the distortion of the original substance of the apparatus itself, the experience it mediates, or of the results of representation. I understand the hybrid relationship with new media, represented by invariants of the instruments or deviations from the designer's intentions for their use, in a positive sense, as the creative treatment of technological potential which, at the same time, points indirectly to the various period reflections on technology and the exchange of experience which new media brings, reflecting the convictions and customs of the time.

Translated by Linda Paukertová

Články

FRANTIŠEK KALIVODA –
ORGANIZÁTOR BRNĚNSKÉ
AVANTGARDY

Zuzana Marhoulová

František Kalivoda (1913–1971) se na počátku třicátých let aktivně zapojil do brněnského kulturního života a zanechal stopy v řadě oborů a profesí: ve filmové kritice, typografii, architektuře a urbanismu. Vynikl však zejména jako redaktor, editor a organizátor výstav, přednášek a projekcí. Zásadním omezením při mapování Kalivodových aktivit spjatých s brněnským avantgardním hnutím třicátých let je nedostatek literatury a pramenů: Kalivodova pozůstalost je dosud nezpracována a neexistuje žádné souhrnnější pojednání o jeho činnosti. Nedostatek informací doprovází zkoumání všech oborů, jimiž se Kalivoda zabýval (zejména o období od konce třicátých let do počátku let šedesátých), v tomto smyslu nejproblematictější je však aktivita film-foto skupiny Levé fronty (1931–1933).

Cenné údaje jsou obsaženy v dobovém tisku, ve vzpomínkovém sborníku *Index* a v brněnských archivech: v Moravském zemském archivu a zejména v archivu Muzea města Brna, kde je uložena Kalivoda pozůstalost. Na základě útržkovité korespondence, obsažené v pozůstalosti, je možné sestavit obraz činnosti film-foto skupiny a aktivit na ni navazujících.

Kalivodův přínos pro meziválečnou avantgardu spočívá také v četných kontaktech, které navázal s představiteli evropských avantgard. Kalivoda si s mnohými z nich dopisoval, organizoval v Brně jejich přednášky a propagoval jejich dílo v českém tisku. Tato oblast jeho činnosti zůstává bohužel z velké části nezpracována. Výjimku představuje osobnost László Moholy-Nagye,¹⁾ nevyjasněny však zůstaly např. podrobnosti o Kalivodově stycích s Theo van Doesburgem. Stejně tak nemůžeme plně zhodnotit Kalivodovu teoretickou činnost, kterou by osvětlily obsahy jeho přednášek nebo textů. Při čerpání informací z více zdrojů (korespondence, letáky, tisk) se vyskytly různé nejasnosti a protichůdné varianty jednotlivých faktů a událostí, z nichž většinu nelze přesně doložit. Často jsme se tedy museli spolehnout na svědectví pamětníků obsažená v různých publikacích.

* * *

1) Kalivoda vydal jediné monotematické číslo časopisu *Telehor* (1936) zaměřené na tvorbu Moholy-Nagye, máme také k dispozici katalog výstavy jeho děl (viz František Kalivoda (ed.), *Výstava László Moholy-Nagy*. Brno : Dům umění 1965) a několik dopisů ze 30. a 40. let.

Představme nejprve rozmanitou kulturní činnost Františka Kalivody, kterou můžeme stopovat již od jeho osmnácti let. Jádrem brněnské i pražské avantgardy se na počátku třicátých let sdružovalo v Levé frontě. Většina Kalivodových aktivit se odvíjí od členství v tomto spolku, výrazně se angažoval v architektonické sekci a byl vedoucím tzv. film-foto skupiny. K nejvýznamnějším akcím v rámci Levé fronty patří Výstava sociální fotografie, jejíž brněnskou organizaci zaštiťoval Kalivoda. S odstupem třiceti let pak uspořádal retrospektivu výstavy a pokusil se oblast sociální fotografie teoreticky zpracovat. Zůstalo však jen u nevydaného rukopisu, který se zachoval v jeho pozůstalosti.

Na propagaci avantgardního umění se Kalivoda podílel jednak svou publikační činností jako autor filmových rubrik významných levicových časopisů *Středisko* a *Index* a také jako autor různorodých projektů (Aliance brněnských filmových kritiků, avantgardní kino Studio, anketa o filmové cenze, přednášky o avantgardním filmu, projekce, výstavy). V této oblasti se i přes Kalivodovy výjimečné organizační schopnosti projevuje utopický charakter některých jeho plánů, které ve své době nebylo možné realizovat. Dokladem toho jsou zejména dva mezinárodně orientované časopisy o filmu a fotografii *Ekran* a *Telehor*, jejichž úvodní a jediná čísla vydal Kalivoda vlastním nákladem a které patří k nejvýraznějším projevům naší avantgardy třicátých let.

Nefilmové aktivity Františka Kalivody jsou také úzce spjaty s činností Levé fronty a avantgardního hnutí. Jedná se zejména o jeho propagaci české moderní architektury v rámci mezinárodních kongresů CIAM. Kalivoda nedokončil studium architektury na ČVUT v Brně, ale vytvořil řadu architektonických a urbanistických návrhů, z nichž některé realizoval. Jeho typografická práce, v níž se řídil nejnovějšími evropskými trendy, doprovázela řadu publikací. V neposlední řadě můžeme zmínit i oblast užitého umění, v níž se Kalivoda angažoval jako pedagog na Škole uměleckých řemesel a v rámci společnosti Magazin Aka.

František Kalivoda a film-foto skupina Levé fronty

Levá fronta vznikla v roce 1929 částečně jako náhrada za Devětsil, který v této době ztratil svou vůdčí úlohu na poli české moderní kultury. Přestože se podle stanov jednalo o spolek nepolitický, hlavní náplní bylo prosazování komunistických idejí a Sovětského svazu. Levá fronta výrazněji rozvinula svou činnost koncem roku 1930, kdy začaly vznikat odborné sekce. Nejdříve to byla sekce studentská, divadelní a literární, později i sociologická, filozofická a lékařská. K neaktivnější a nejvýznamnější patřily architektonická sekce a film-foto skupina.

František Kalivoda vstoupil do Levé fronty pravděpodobně v roce 1931, kdy se ujal typografické úpravy letáků spolku a stal se vedoucím film-foto sekce. Náplní její činnosti bylo pořádání filmových představení, přednášek, výstav, diskusí, vydávání literatury, dodávání fotografií časopisům a ideologická výchova členů. Řada aktivit film-foto skupiny byla pro svůj politický ráz v rozporu se stanovami spolku, obsah korespondence a interních letáků vypovídá o přísném utajování řady informací a ilegální činnosti (tajné schůzky, krycí jména atp.). Největší ohlas měla představení avant-

dům umění města brna
filmová sekce československé společnosti pro šíření politických a vědeckých znalostí v brně

pořádají přednášku architekta františka kalivody na téma

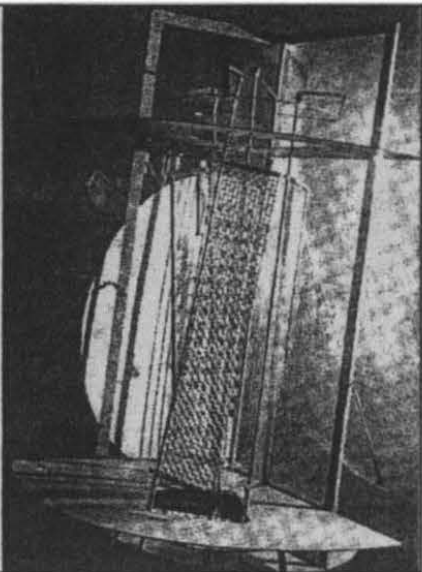
lászló moholy-nagy a jeho cesta k reflektorické barevné světelné hře

s předvedením tří krátkých experimentálních filmů lászló moholy-nagye „marseille – vieux port“ (1929), asi 300 m 10 minut, „černá–žlutá–bílá“ (1931) asi 160 m 6 minut, „cikáni ve velkoměstě“ (1932) asi 340 m 12 minut

přednáška s doprovodem filmů se koná v pondělí 1. listopadu 1965 a opakuje se v pondělí 8. listopadu 1965 vždy v 19 hodin v projekčním sále muzea dělnického hnutí brněnska, brno, náměstí rudé armády 1

režijní vstupné kčs 3.– (předprodej v domě umění města brna, v domě pánů z kunštátu a v muzeu dělnického hnutí brněnska)

typo [1], „tisk“ brno, provedl 1: q-20'52/24



Pozvánka na přednášku a promítání krátkometrážních filmů Moholy-Nagye, která se konala v Brně 1. a 8. 11. 1965 (typografie F. Kalivoda)

Foto archiv

gardních filmů (1931–1933), kde se průměrná návštěvnost údajně pohybovala kolem 800 diváků.²⁾

Ke zmapování činnosti brněnské sekce výrazně přispěly informace obsažené v korespondenci Františka Kalivody s Lubomírem Linhartem, vedoucím pražské film-foto skupiny. Linhart hodnotí ve svých dopisech práci obou sekcí a uděluje úkoly a rady. Text dopisu ze 14. 12. 1932, který byl zabaven úřady, vypovídá dostatečně o záměrech Levé fronty:

Pokuste se o organisování Ligy pro nezávislý film. Upozorňuji jen na jedno. Před úřady ji musejí zakládat zcela „neproskribovaní“ lidé. De facto ji ovšem povedeme my, respektive vy. Pracujte také v Brně o založení Spolku fotografů. A zase: před úřady jsou zakladateli zcela obyčejní lidé, ovšem jen jako figurky, které zase nemusejí mít o věc vnitřního zájmu, ale aby to bylo lehce povoleno musejí figurovat jako zakladatelé.³⁾

Kalivoda pak v dopise z 9. 6. 1933 vyzývá Richarda Fleischnera, předsedu brněnské Levé fronty, aby co nejrychleji realizoval stanovy Ligy pro nezávislý film, než ligu uskutěční jiná skupina v Praze. V srpnu jsou dle Fleischnera stanovy přichystány a čeká se jen na výzvu ke vstupu.⁴⁾ O tom, zda byly tyto záměry realizovány a zda některý z plánovaných spolků vyvíjel činnost, nemáme žádné informace.

2) Viz Levá fronta v Brně. *Levá fronta* 2, 1931, č. 4, s. 127.

3) Josef H a r n a, Výběr dokumentů k zákazu činnosti Levé fronty v Brně. In: František K a l i v o d a (ed.), *Pokroková inteligence na Brněnsku mezi dvěma válkami*. Brno : Muzeum dělnického hnutí Brněnska 1966, s. 46.

4) Viz František Kalivoda Richardu Fleischnerovi, 9. 6. 1933, Brno; Fond František Kalivoda – pracoviště architektury Muzea města Brna (dále jako MMB).

Na konci roku 1932 se také řešila otázka vnitřní činnosti Filmklubu, klubu filmových novinářů a publicistů, který byl založen v roce 1930 v Praze. František Kalivoda se stal členem Filmklubu zřejmě už v roce 1931 a získal v roce 1932 novinářský průkaz. Lubomír Linhart jej informuje o problémech uvnitř Filmklubu a zdůrazňuje, že jde o tajné informace, které jsou určeny pouze jemu a Bedřichu Václavkovi. V dopise z 21. 10. 1932 žádá o podpisy brněnských členů Filmklubu, kteří by měli podpořit svolání mimořádné valné hromady z důvodu nečinnosti tehdejšího výboru.⁵⁾ Popisuje průběh schůze:

Na poslední schůzi bylo fašistickým a docela podvodným nebo při nejmenším falešným způsobem znemožněno odhlasování dopisu sovětským filmařům, který přikládám s prosbou předati jej příslušným organisacím [...].⁶⁾

Žádá také, aby se svými podpisy film-foto skupina a brněnští členové Filmklubu k akci kolektivně připojili.

V dalším dopise ze 7. 11. 1932 navrhuje, aby byl Václavek ve výboru Filmklubu jako místopředseda a zástupce Brna. A konečně v dopise ze 14. 12. 1932 vysvětluje tento návrh:

Zástupce filmového klubu brněnského bude de iure Václavek, což fakticky by znamenalo, abys jím byl de facto Ty sám. Václavek de iure proto, že v očích filmového klubu pražského znamená osobu, která až dosud byla bez debat přijata a z taktických příčin by bylo prozatím nevhodno rozvinout tuto otázku, aby nepřišli na to, že jsme chtěli a máme ve výboru většinu.⁷⁾

Opět je tu patrná snaha obsadit funkcionářské posty v organizacích členy Levé fronty, kteří by prosazovali její zájmy.

Dne 17. 11. 1932 Linhart informuje, že se nakonec museli Filmklubu zmocnit pučem a nadále probíhají střety zájmových skupin.⁸⁾ Václavek se na lednové valné hromadě opravdu stal prvním místopředsedou Filmklubu, jednateli byli Linhart, Hackenschmied a Lehovec. Linhart dále navrhuje zřídit pobočku Filmklubu v Brně, jednak kvůli volným vstupenkám, které měli k dispozici členové, ale hlavně s cílem ovlivňovat filmové organizace v Brně. Policejní ředitelství však datuje zřízení brněnské pobočky pod názvem Filmový klub Brno již k 20. 1. 1931, spolek byl rozpuštěn 20. 5. 1939.⁹⁾ Jaroslav Brož ve svém článku o filmové kritice zmiňuje, že již v roce 1934 se pražský Filmklub organizačně rozpadl.¹⁰⁾

5) Lubomír Linhart Františku Kalivodovi, 21. 10. 1932, Brno; MMB.

6) Tamtéž.

7) J. H a r n a, c. d., s. 46.

8) Lubomír Linhart Františku Kalivodovi, 17. 11. 1932, Brno; MMB.

9) Viz Moravský zemský archiv, fond B 26.

10) Píše, že to byl důsledek „vylučovací akce provedené svévolně několika reakčními členy vedení proti většině, která odhlasovala poslání pozdravné adresy sovětským filmařům k 15. výročí vydání Leninova dekretu o znárodnění filmu“. Jaroslav B r o ž, Filmová kritika v předmnichovské republice. *Film a doba* 7, 1961, č. 4, s. 267.

Linhart se snažil posílit spolupráci pražské a brněnské skupiny, jejich vzájemnou informovanost a také přislíbil výpomoc brněnské skupině. Očekával od Kalivody zprávy o rozvoji činnosti jednou měsíčně, podle dalších dopisů je zřejmé, že si vzájemně posílali zápisy ze schůzí a ty pak četli svým členům. Po zastavení činnosti Levé fronty v září 1933 pokračovala film-foto skupina v činnosti částečně v klubu Ars, ale zejména v rámci brněnské pobočky Československé společnosti pro vědeckou kinematografii, kde se také výrazně angažoval František Kalivoda. Založení klubu Ars jako náhradní organizace za Levou frontu bylo plánováno již dlouho před zákazem spolku. Tento záměr, stejně jako řada dalších ilegálních plánů, z nichž jsme některé zmínili (tzv. frakční činnost měly jednotlivé sekce v popisu práce), přímo odrážejí stoupající vliv komunistické strany ve spolku. O převládajících politických cílech Levé fronty svědčí i fakt, že její členové byli po zastavení činnosti spolku vyzváni k masovému vstupu do KSČ.¹¹⁾

Podle dostupných pramenů spadá Kalivodův zájem o film zejména do třicátých let a po válce se k této činnosti vrací několika akcemi na konci padesátých a v šedesátých letech. Nepodařilo se nám zjistit, zda došlo k realizaci některých plánovaných projektů, většina se však neuskutečnila. V roce 1957 Kalivoda inicioval vydání vzpomínkového sborníku *Index*, kde uveřejnil vzpomínky na film-foto skupinu a soupis jejích filmových akcí.¹²⁾ Zajímal se také o scénáře, které vznikly v rámci Levé fronty ve třicátých letech, a chtěl na ně znovu upozornit. Ve sborníku *Index* otiskl scénář Otakara Vávry a Františka Piláta *Topičovy oči* podle Jiřího Wolker¹³⁾ a na počátku šedesátých let plánoval vydání scénáře Jiřího Lehovce *Botič, potok chudých* z roku 1935 ve vlastní typografické úpravě.

Dalším neuskutečněným projektem v šedesátých letech je plánovaný sborník o vývoji české filmové teorie, který inicioval Linhart.¹⁴⁾ Žádá Kalivodu, aby pomáhal vybírat materiál, vyhledával staré články a zhodnocoval je. Nemáme doklady o tom, zda práce na sborníku byla vůbec zahájena.

Sociální fotografie

Zájem avantgardy o fotografii pozorujeme již od počátku dvacátých let, po celou dekádu však byla fotografie omezena na úzkou zájmovou sféru. Výraznou inspirací pro další tvorbu a také pro název film-foto skupiny se stala výstava Film und foto ve Stuttgartu v roce 1929, o níž informoval Alexander Hackenschmied. Jaroslav Anděl konstatuje bezprostřední vztah nebo dokonce totožnost české fotografické a filmové avantgardy ve stavu jejího zrodu a těsnou organizační a názorovou součinnost avantgardního filmu a fotografie i v průběhu třicátých let. Toto sepětí se projevilo zejména v činnosti brněnské

11) To potvrzují i zprávy policejního ředitelství, které shromažďovalo podklady k zákazu činnosti spolku. V jedné ze svých zpráv z roku 1932 konstatovalo, že komunistická strana „počítá tento spolek za svou okrajovou složku, za dobrý nástroj pro získání inteligence pro idee komunismu a pak pro stranu samu“. Viz Moravský zemský archiv, fond B 26.

12) Viz Otakar Franěk a kol., *Index. Vzpomínkový sborník Bedřicha Václavka*. Brno: Muzeum dělnického hnutí Brněnska 1957.

13) Viz Otakar Vávra – František Pilát, *Topičovy oči*. In: O. Franěk a kol., c. d.

14) Lubomír Linhart Františku Kalivodovi, nedatováno, Brno; MMB.

výstava sociální fotografie ausstellung der sozialen fotografie

YWCA,
dominikánské náměstí

denně od 8 do 20 hod.
täglich von 8 bis 20 uhr

zahájení:
eröffnung:

ve středu 31 května o 16 hod. odpo.
mittwoch 31 mai um 16 uhr nachm.

úvodní slovo: fr. kalivoda
einführungswort:

instalace: arch. beneš — kurial
installierung:

vstupné Kč 3.—,
studenti a dělníci Kč 1.50, nezaměstnaní zdarma

eintritt Kč 3.—,
studenten und arbeiter Kč 1.50, arbeitslose
eintritt frei.

katalog Kč 1.—



cliché: „index“

sekce pro mechanická umění, filmfotokupina levé fronty v brně
sektion für mechanische künste, filmfotogruppe der linksfront in brunn

nákladem dr. r. fleischnera, brno — vytiskla novina, brno.

*Leták k brněnské repríze Výstavy sociální fotografie z roku 1933
(typografie F. Kalivoda)
Foto archiv*

a pražské film-foto skupiny: Linhart jako filmový kritik a nejaktivnější organizátor fotografických akcí, Kalivoda jako tvůrce dvou významných avantgardních časopisů o filmu a fotografii.¹⁵⁾

Inspirátorem pro vznik hnutí sociální fotografie byla sovětská avantgarda, která spojila umění a sociální skutečnost a ovlivnila Linhartem formulovaný program, zaměřený na politicko-agitační roli fotografie. Kromě vztahu k sovětskému umění dvacátých let je také významná souvislost s mezinárodní avantgardou: vztah k Bauhausu nebo Kalivodovy kontakty s evropskou avantgardou, zejména s Moholy-Nagyem.¹⁶⁾ Hnutí vzniklo v rámci Levé fronty a organizace výstav sociální fotografie je nejvýznamnějším počinem film-foto skupiny Levé fronty. V Československu se výrazněji než jinde podíleli na hnutí avantgardní tvůrci.¹⁷⁾ V brněnské skupině fotografovali manželé Rossmannovi, František Píšek nebo František Kalivoda, ale nevyskytovaly se tu tak výrazné fotografické osobnosti jako v Praze.

První výstava sociální fotografie pořádaná Levou frontou se konala 22. 4.–7. 5. 1933 v Praze a v Brně 2. 6.–15. 6. 1933 v paláci YWCA na Dominikánském náměstí. Vystaveno bylo asi 300 fotografií, z nichž 200 bylo od českých autorů a českých Němců a ne celá stovka z Francie, USA a SSSR. Výstava shromáždila přední české moderní fotografy, amatéry i profesionály: členové film-foto sekce Rudolf Kohn, Jiří Lehovec, Karel Poličanský, František Čermák, Alexander Hackenschmied, brněnská Fotoskupina pěti,¹⁸⁾ Jaromír Funke, Josef Sudek, Eugen Wiškovský, Ladislav Berka, Alexandr Paul a řada dalších. Na výstavě se podíleli i mnozí levicoví architekti (v Brně např. Zdeněk Rossmann a František Kalivoda), kteří ji svou činností už svým způsobem předešli v souvislosti s Výstavou proletářského bydlení (1931) a Sociologickým fragmentem bydlení (1933), kde byla fotografie využita v hojně míře.¹⁹⁾

Z Prahy byla výstava přesunuta do Brna, kde organizaci zajišťoval právě František Kalivoda. Připravil druhý, česko-německý katalog²⁰⁾, což způsobilo neshody s pražskou skupinou. Také typograficky upravil letáky na výstavu a měl mít úvodní slovo na zahájení. Podle vlastních slov se podílel i na instalaci výstavy spolu s architekty Antonínem Kuriálem a Vladimírem Benešem, který působil v ateliéru Le Corbusiera. V přípravné fázi výstavy vyzývají Lubomír Linhart a Rudolf Kohn Kalivodu, aby se výstavy zúčastnil i svými fotografiemi: „Nepodceňujte své fotografie, neostýchejte se je poslat, neboť my nepřeceňujeme technickou stránku fotografie, při čemž se však samozřejmě snažíme o technické a kompoziční zlepšení.“²¹⁾ V katalogu však Kalivodovo jméno nefiguruje.

* * *

15) Srov. Jaroslav A n d ě l, *Fotografie a filmová avantgarda*. In: Antonín D u f e k (ed.), *Česká fotografie 1918 – 1948*. Brno : Moravská galerie 1981, s. 104–105.

16) Srov. Jaroslav A n d ě l, *Vybrané kapitoly z dějin fotografie*. Praha : Ústav pro kulturně výchovnou činnost 1978, s. 57.

17) Srov. Vladimír B i r g u s, *Česká fotografická avantgarda 1918 – 1948*. Praha : KANT 1999, s. 175.

18) Členy Fotoskupiny pěti, zkráceně f5, byli absolventi Školy uměleckých řemesel Josef Kamenický, Bohumil Němec, Jaroslav Nohel, František Povolný a Hugo Tábořský.

19) Srov. Antonín D u f e k, *Fotografie a společenská kritika*. In: A. D u f e k (ed.), c. d., s. 115.

20) Viz František K a l i v o d a (ed.), *Výstava sociální fotografie*. Brno : Sekce pro mechanická umění 1933.

21) Rudolf Kohn a Lubomír Linhart F. Kalivodovi, nedatováno, Brno; MMB.

Po válce se projevila snaha veškeré sociální fotografie shromáždit (v Brně zejména fotografie zaměřené na proletářské bydlení), ale většina z nich se ztratila za okupace. František Kalivoda uspořádal výstavu Komunistická fotografická avantgarda a sociální fotografie, která se konala od 6. do 28. 5. 1961 a byla instalována v kabinetu Jaromíra Funkeho v Domě pánů z Kunštátu. Kalivoda ji koncipoval jako rekonstrukci mezinárodních výstav sociální fotografie pořádaných film-foto skupinou a doplnil je dalšími fotografiemi Rudolfa Kohna, Jiřího Lehovce, Viléma Reichmana, Josefa Sudka a dalších. Výstava byla reprízována na Staroměstské radnici v Praze a v Alšově jihočeské galerii v Hluboké nad Vltavou.²²⁾ Kalivoda zmiňuje i reprízy výstavy ve Zlíně a v Bratislavě a měl také v úmyslu ji uvést jako průvodní akci plánované výstavy Levá fronta.²³⁾ Expozice byla sestavena z reprodukcí publikovaných v časopisech, částečně také ze zachovaných původních negativů a pozitivů. Problém nastal při určování autorství neoznačených fotografií, které mohli rozpoznat jen organizátoři výstav sociální fotografie ze třicátých let. Šlo zejména o práce Rudolfa Kohna, nejvýznamnějšího sociálního fotografa třicátých let. Linhart i Kalivoda měli v plánu vydat o něm samostatnou knihu, Kalivodův záměr ztroskotat na nedostatku prokazatelně identifikovatelných fotografií.²⁴⁾ Kalivoda ve svém rukopise o sociální fotografii tvrdí, že se nezachoval jediný negativ ani pozitiv Kohnových prací ani jeho pozůstalost. To je jedna z věcí, které mu v posudku vytýká Linhart: podle něj pozůstalost existuje a navíc Kalivoda ve své publikaci nedostatečně určoval Kohnovo autorství.²⁵⁾ I Linhart však přiznává nedostatek zachovaných informací o Kohnovi: neví se ani, kdy se narodil a kdy zemřel. Ve svém článku v *Tvorbě* vyzývá čtenáře k poskytnutí jakýchkoliv informací o Kohnově životě.²⁶⁾

Linhartova a Kalivodova publikace o sociální fotografii

Lubomír Linhart napsal v roce 1934 publikaci s názvem *Sociální fotografie*, kterou vydala Levá fronta. Sám autor dílo charakterizuje jako „jeden z prvních pokusů o aplikaci dialektického materialismu na obor, jeho metodou téměř nedotčený“.²⁷⁾ Jiří Macků považuje Linhartovu publikaci dokonce za vůbec první teoretickou práci tohoto zaměření na světě.²⁸⁾ Podrobněji tu rozpracovává názory, obsažené již v katalogu k Výstavě sociální fotografie, je tu patrný výrazný sovětský vliv. Oblast sociální fotografie dělí Linhart na tzv. revoluční, vědeckou a intelektuální fotografii.

V kapitole „Socialistický realismus uměleckou metodou sociální fotografie“ Linhart odmítá formalismus a „všechny ty naduřelé pigmenty, impresionistické zkresleniny, libovolně deformovanou skutečnost atd. jako titěrné hračkářství Man Rayů, Moholy-Nagyů

22) Srov. Vladimír Birgus – Pavel Scheufler, *Fotografie v českých zemích 1839 – 1999*. Praha : Grada 1999, s. 97.

23) Viz Zápis z porady libretistů plánované výstavy Levá fronta, 1961; MMB.

24) František Kalivoda Zdeňku Pilařovi, 23. 12. 1963, Brno; MMB.

25) Viz Posudek L. Linharta na rukopis F. Kalivody pro nakladatelství SNKLU, 17. 3. 1964; MMB.

26) Lubomír Linhart, *Fotograf proletář. Tvorba* 22, 1957, č. 21, s. 8.

27) Cit. dle J. Anděla, *Vybrané kapitoly z dějin fotografie*, s. 55.

28) Jiří Macků, *Sto let sociální fotografie. Revue fotografie* 19, 1975, č. 2, s. 10.

apod.“, které podle něj „jen vzdalují fotografii její nejpřirozenější přirozenosti“. ²⁹⁾ Antonín Dufek však uvádí, že Linhartův vztah k experimentální fotografii ³⁰⁾ se pod Kalivodovým vlivem změnil, jak ukazuje např. Mezinárodní výstava fotografií v Mánesu roku 1936, na níž se Linhart podílel. ³¹⁾ K tomu se vztahuje dopis Františka Kalivody publikovaný v *Linii* roku 1936: „Včera tu byl Linhart z Prahy a rozuměl mi, což je úspěch, protože Linhart byl vždy proti Moholyemu a jiným nazýváje je formalisty.“ ³²⁾

* * *

František Kalivoda pracoval na počátku šedesátých let na knize *Sociální fotografie*, jejíž souběžný název byl *Československá proletářská fotografie 30. let*. Publikace měla vyjít v edici Umělecká fotografie, jejímž iniciátorem byl Linhart a kde vyšla např. jeho kniha o Alexandru Rodčenkovi. Kalivoda podepsal se Státním nakladatelstvím krásné literatury a umění již v roce 1961 smlouvu na knihu, podle které mělo být dílo vydáno nejpozději v roce 1962. K vydání však nikdy nedošlo. V letech 1962 a 1963 Kalivoda nedodržel několik posunutých termínů a rukopis odevzdal až v prosinci 1963. Po nepříznivém Linhartově posudku rukopisu se jeho přepracování protahovalo až do roku 1965, pak už o osudu publikace nemáme žádné informace. ³³⁾

V reklamě na publikaci je avizován souhrnný pohled na tuto oblast fotografie. Kniha měla být uspořádána podle témat a obsahovat přes šedesát reprodukcí. Kalivodův rukopis se dělí na dvě hlavní části: první obsahuje nástin vzniku a vývoje sociální fotografie s podrobnějšími poznámkami k některým údajům (26 stran strojopisu), druhou část tvoří seznam použitých fotografií a komentáře k reprodukcím. V technických poznámkách k publikaci Kalivoda doporučuje odchylku od standardní úpravy edice použitím typografie třicátých let.

Ráz Kalivodova textu je určen patetickým stylem podobným revolučním textům třicátých let, který však v šedesátých letech nese jiné konotace. Linhart ve své publikaci spatřuje hlavní úkol sociální fotografie v kritice kapitalismu a oslavě komunismu, což zapadá do levicového smýšlení třicátých let. Kalivoda však stejné myšlenky představil o třicet let později v ještě vyhrcořenější formě, což by jej řadilo spíše ke křídlu protireformních komunistů.

Staví proti sobě dva póly tehdejšího umění, dobro ve formě proletářské fotografie, pozorující svět „pohledem skutečně lidským“, a proti tomu buržoazní fotografy unesené „obrazem idealizované krásy světa“. ³⁴⁾ Rozděluje sociální fotografy dle námětových okruhů: pohledy na pracujícího člověka, prostředí lidské práce a života nebo psí život. Linhart Kalivodovi oprávněně vytýká nepřesnost údajů a dat, např. v souvislosti s film-foto skupinou Levé fronty. ³⁵⁾ Problematická je také nahodilost některých informací, třeba

29) Cit. dle Marek V o n d r a, *František Kalivoda – sociální fotografie*. Bakalářská práce. Opava 1996, s. 10.

30) Tvorba těchto umělců byla levicovými kritiky nazývána „měšťáckou avantgardou“.

31) Viz Antonín D u f e k, Přehled událostí. In: A. D u f e k (ed.), c. d., s. 17.

32) Tamtéž, s. 148.

33) Viz korespondence F. Kalivody a nakladatelství SNKLU z let 1961 – 1965, MMB.

34) Rukopis F. Kalivody *Sociální fotografie*, s. 2.; MMB.

35) Kalivoda tvrdí, že v Brně se skupině říkalo zkráceně „fi-fo“, tato zkratka však přešla do Brna z Prahy. Tamtéž, s. 7.

zmínka o filmu RUCE Albrechta Viktora Bluma, aniž by byla zařazena jediná jeho fotografie.³⁶⁾

V kapitole, kde Kalivoda pojednává o významu spojení fotografií s názvem, jsou obsaženy i tři jeho fotografie: *Soutěska bídy*, *Veselé dětství* a *Jejich hřiště*. Tyto i další Kalivodovy fotografie pocházejí z první poloviny třicátých let a většina vznikla v prostředí barákové kolonie Na rybníčku.³⁷⁾ Tato pasáž končí patetickým odstavcem, který je typickou ukázkou Kalivodova stylu: „Sociální fotografie je svědectvím bestiality měšťácké třídy. Kamera proletářského fotografa volala k protestu, komunistický tisk volal k protestu, i naše srdce se svírala protestem [...]“.³⁸⁾ Linhart odpovídá ostrou kritikou: „Především celý ten bombastický, frázovitý, rádobyrevoluční tón je něco doslova odporného.“³⁹⁾ Ve stejném duchu je napsán i samotný závěr rukopisu:

Z velkého souboru sociální fotografie hledáme poučení o tom, kde čerpal proletariát ve své mizerii 30. let sílu a vůli k tomu, aby vydržel hlad, aby pozvedal pěst, aby vzdoroval zatracení a hledal východisko [...].⁴⁰⁾

Již jsme naznačili některé výhrady Lubomíra Linharta k tomuto textu. Hned na začátku oficiálního posudku pro nakladatelství ze 17. 3. 1964 Linhart píše: „Je vyloučeno, aby o tak závažném období československé fotografie, jako byla tzv. sociální fotografie, vyšla kniha s předloženým textem Fr. Kalivody [...]“.⁴¹⁾ Cílem bylo podat souhrnný pohled na oblast sociální fotografie, čemuž se však Kalivoda vůbec nepřiblížil. Celkově se jeví jako nejproblematictější chybějící zpracování kořenů a vývoje sociální fotografie, zrod hnutí Kalivoda odůvodňuje v jediné větě hospodářskou krizí a stoupajícím politickým uvědoměním.⁴²⁾ Dalším nedostatkem je úplné vytržení z kontextu ostatní fotografické tvorby třicátých let (pro většinu fotografů zúčastněných na výstavách byl zájem o tuto oblast jen aktuální potřebou reflektovat sociální problémy, neztotožňovali se s propagandistickými cíli hnutí). Kalivoda také opomenul zmínit některé významné osobnosti a skupiny (např. Koblík, Čermák, Hošek, Fotoskupina pěti, bratislavské hnutí Sociofoto). Tyto nedostatky jsou ještě umocněny „pocitovým“ přístupem autora k látce na úkor historické přesnosti faktů. Některé z těchto výhrad uvedl i Lubomír Linhart, který jako použitelnou hodnotí pouze obrazovou přílohu.

Své stanovisko potvrzuje Linhart i v osobním dopise Kalivodovi, který obsahuje stejné připomínky jako posudek. K tomu ještě dodává: „To, cos napsal, je nejen nevědecké, neodborné, ale dokonce něčím, s čím Fi-fo neměla nic společného. Tam jsme přece nenáviděli frázi a bombast.“⁴³⁾ Kalivoda ve své krátké odpovědi děkuje za Linhartovy vážné připomínky a je odhodlán k přepsání.⁴⁴⁾

36) Viz tamtéž, s. 13.

37) V tehdejší Brně existovaly dvě ulice „Na Rybníčku“, v tomto případě se jedná o dnešní ulici Rybníček nacházející se ve čtvrti Ponava.

38) Rukopis F. Kalivody *Sociální fotografie*, s. 20.; MMB.

39) Posudek L. Linharta na rukopis F. Kalivody pro nakladatelství SNKLU, 17. 3. 1964; MMB.

40) Rukopis F. Kalivody *Sociální fotografie*, s. 26.; MMB.

41) Posudek L. Linharta, viz pozn. 39.

42) Rukopis F. Kalivody *Sociální fotografie*, s. 2.; MMB.

43) Lubomír Linhart F. Kalivodovi, 18. 3. 1964, Brno; MMB.

44) F. Kalivoda Lubomíru Linhartovi, 21.3.1964, Brno; MMB.

ekran

periodika pro moderní film a kinematografii
rediguje fr. kalivoda

spolupracovníci:

béla balázs moskva, albrecht viktor blum praha, jaro-
slav bouček brno, jára brož praha, a. cavalcanti paris,
helene van dongen paris, hans feld praha, oskar fischin-
ger berlin, richard fleischner brno, rené fülöp-miller wien,
alexandr hackenschmied praha, marcel l'herbier paris,
hannah höch berlin, jan hulske den haag, joris ivens
moskva, franta kocourek praha, lubomír linhart praha,
l. moholy-nagy berlin, rudolf pfenninger münchen, fran-
tišek pilát praha, karel plicka praha, jaroslav kopa brno,
otto rádl praha, hans sahl amsterdam, mr. h. scholte am-
sterdam, karel smrž praha, bedřich václavěk olomouc,
otakar vávra praha a mnoho jiných



čím rychleji se přihlásíte,
tím dříve vyjde první číslo!

přihlašuji se za odběratele

periodiky pro moderní film a kinematografii
rediguje fr. kalivoda

ekran

předplatné na 12 čísel Kč 30— vyrovám najednou nebo ve dvou splátkách po Kč 16—
po zaslání 1. čísla a složky (12 čísel ročně o 32 stranách, formátu čsn B5 176x250, ilustro-
váno, jednotlivě po Kč 3—)

jméno:

povolání:

bydliště:

Propagační leták časopisu Ekran z roku 1934
(typografie F. Kalivoda)

Foto archiv

Praha, 22. října 1934

Milý Kalivodo,

dostávám se teprve dnes k tomu, abych Ti odpověděl. Přijímám členství v redakční radě Ekranu v předpokladu, že to bude časopis, který zná funkci filmu v dnešní době, který nebude sloužit obchodním zájmům produkce a kin, nýbrž modernímu filmu formálních a ideových objevů a hledání nového výrazu. Moje mlčení nebylo nijakým odmítáním, ani vyhýbavostí, nýbrž důsledek strašně mrzuté věci – nedostatku času, který mne utiskuje tak, že jsem se ještě nedostal k napsání ani jedné řádky o SSSR, o svých poznatcích, ani k odpovědi na Jeníčkův článek v Pestr. Týdnu, kterážumám umluvenu s redakcí. Pochop tuhle mrzutou věc, komplikovanou ještě mnoha jinými příčinami. Jsem teď tajemníkem Společnosti pro kult. sblížení s SSSR, která vzhledem k stavu, v jakém byla, prozatím bere všechny moje síly a energii. Také bych rád pro Ekran časem něco napsal. Doufám, že se k tomu také dostanu. Napsal bych o rozhovoru s Věrtovem, nebo o nových sov. filmech nebo pod. Jakmile jen budu mít čas a hlavně možnost soustředit si k tomu myšlenky. Nevíš, jak

Ing. Lubomír Linhart,
Praha XII. Korunní 87

bych mohl dostávat Středisko
sko? Napíši jim nabídku vy-
měňovat si S. s Zemí sově-
tů. Mám prozatím první dvě
čísla.

Pozdravuje Tě

Lubomír Linhart


Pan Frant. Kalivoda,

Brno, Plotní 37

Korespondenční lístek pro F. Kalivodu zaslaný L. Linhartem 22. 10. 1934

Foto archiv

Kalivoda jako kritik a redaktor

Kromě frakční činnosti Levé fronty v jiných organizacích se její členové snažili prosadit levicové názory i v tisku. Podniky Levé fronty byly kromě komunistického tisku ignorovány, jediným řešením tedy bylo obsadit redakce svými členy. Kalivoda kromě svých dalších četných činností přispíval v první polovině třicátých let do filmových rubrik několika brněnských deníků a časopisů.

V roce 1932 vytvářel filmovou rubriku v týdeníku *Moravská tribuna*, kde se stejně jako později v jiných časopisech soustředil na propagaci avantgardních filmů, k nimž projevoval bezmezný obdiv. Naopak ostře kritizoval soudobou hranou produkci. Inovací, kterou rozvinul v *Indexu* a nejvíce ve *Středisku*, bylo referování o nové filmové literatuře. Kalivoda pravidelně podával přehled o domácích i zahraničních filmových časopisech a všímal si i jiných oborů (časopisy *Typografia*, *Veraikon*). Z běžného referování o filmech vybočily příspěvky o dvou významných plánovaných událostech, jejichž iniciátorem byl sám Kalivoda. Jednak informoval o publikaci zaměřené na český avantgardní film, která měla vyjít ve čtyřjazyčné úpravě a předmluvou Karla Teigeho.⁴⁵⁾ Tato kniha by byla v kontextu skromné původní české i překladové filmové literatury velmi přínosná. Šlo o odvážný projekt, o kterém již existovala jasná představa a který měl výrazné mezinárodní ambice. Dalším velkolepým plánem byla Aliance brněnských filmových kritiků, o níž Kalivoda referoval v *Moravské tribuně* 20. 8. 1932.⁴⁶⁾ Měla být organizována v intencích Filmklubu Františkem Kalivodou a komunistickým novinářem Waltrem Deutschem. Akce směřovala ke zlepšení filmového zpravodajství, k výchově filmového obecnstva a k osvobození filmových novinářů od závislosti na obchodních zájmech tisku a kin.⁴⁷⁾ Ani jeden ze zmíněných projektů však nebyl realizován.

Nejvýznamnější a nejsoustavnější publicistickou práci vykonal Kalivoda jako vedoucí filmových rubrik brněnských časopisů *Středisko* a *Index*. Budoucnost filmu spatřoval v avantgardním filmu, jehož úkolem je odloučit film od literatury a ostatních umění. Velkým přínosem bylo uveřejňování překladů textů zahraničních autorů, se kterými byl Kalivoda v kontaktu, a anketa o filmové cenze uspořádaná v *Indexu* na přelomu let 1932 a 1933.

Ve třicátých letech na sebe Kalivoda také výrazně upozornil jako vedoucí redaktor několika časopisů, v nichž uskutečnil alespoň část svých plánů. Kromě časopisu *Měsíc*, kde se Kalivoda zasloužil mj. o vydání specializovaného filmového čísla (1933, č. 9), je to zejména jediné číslo *Ekranu*, ve kterém uveřejnil texty soudobých českých i zahraničních teoretiků a tvůrců.

Vyvrcholením Kalivodovy redaktorské práce třicátých let je časopis *Telehor*, který vydal, stejně jako *Ekran*, ve vlastním nákladu. Podobně jako avantgardní *Pásmo*, *Fronta* nebo *Ekran* měl i *Telehor* mezinárodní ambice, veškeré texty byly otisknuty také ve francouzském, anglickém a německém jazyce. Do českého textu jsou zařazeny reprodukce. Reklamní letáky opět naznačovaly velkolepou vizi: vydávání na křídovém papíře, více

45) Viz F. Kalivoda, Nová kniha o českém filmu. *Moravská tribuna* 2, 1932, č. 23, s. 5; F. Kalivoda, Nová kniha o československém filmu. *Moravská tribuna* 2, 1932, č. 26, s. 5.

46) Viz F. Kalivoda, Aliance brněnských filmových kritiků. *Moravská tribuna* 2, č. 33, s. 5.

47) Tamtéž.

ILUMINACE

Zuzana Marhoulová: František Kalivoda – organizátor brněnské avantgardy



l. moholy-nagy: akt (fotonegativ)

in den nächsten tagen erscheint

telehor

internationale zeitschrift für optische kultur

geleitet von architekt franz kalivoda

jährlich vier hefte und eine programmnummer, je 64 seiten, format a4
(210 × 279 mm), bestes kunstdruckpapier, spiralheftung, reichlich illustriert,
zum teil mehrfarbige abbildungen

administration 37 plotní, brno-brünn, tschechoslowakei

Propagační leták časopisu Telehor z roku 1934

(typografie F. Kalivoda)

Foto archiv

než 200 ilustrací a přes 300 (!) spolupracovníků.⁴⁸⁾ Časopis měl vycházet čtvrtletně, podle jiného letáku šestkrát do roka.

Dne 28. 2. 1936 vyšlo jediné monotematické dvojčíslo zaměřené na dílo malíře, fotografa, filmaře, typografa a teoretika László Moholy-Nagye, s nímž se Kalivoda přátelil. *Telehor* představuje spojovací článek mezi publikační činností Moholy-Nagye během jeho působení v Bauhausu a jeho chicagskou tvorbou. Jaroslav Anděl konstatuje, že i když se podařilo vydat pouze jediné číslo *Ekranu* i *Telehoru*, patří oba „svou koncepcí k nejzajímavějším příkladům evropských avantgardních časopisů třicátých let, věnovaných fotografii a filmu“.⁴⁹⁾

Kalivodův zájem o dílo Moholy-Nagye se datuje již od počátku třicátých let a můžeme říct, že se výrazně zasloužil o jeho představení české veřejnosti. To započalo již *Pásmo* ve dvacátých letech uveřejněním jeho textů v němčině, na které navázal sborník *Fronta* v češtině. Ve třicátých letech už přebírá aktivitu Kalivoda, který organizuje postupně 3 přednášky o Moholy-Nagyovi (1933, 1934) a výstavy jeho děl (1935, 1965).

Časopis vyšel ve dvou mutacích, jedna s černou titulní stranou a nápisem „l. moholy-nagy“ a druhá s reprodukcí na přední straně a nápisem „telehor“. Podle Kalivody měly texty v *Telehoru* světovou premiéru, s výjimkou „Problémů nového filmu“, který vyšel už v berlínském časopise *Die Form* v roce 1932.⁵⁰⁾ Také text „Fotografie, objektivní forma vidění naší doby“ byl však již v roce 1935 uveřejněn v českobudějovickém časopise *Linie* a sám Kalivoda jej plánoval do *Ekranu*.

Propagační čtyřstránkový leták, který vyšel později než časopis, nabádá čtenáře k předplacení „nejkrásnějšího soudobého uměleckého časopisu“.⁵¹⁾ Kalivoda nastiňuje orientaci *Telehoru*, který se má zabývat moderními uměleckými formami a vztahy mezi jednotlivými uměleckými obory, zejména dokazovat spojitost mezi malířstvím, fotografií a filmem. Zásadní je problém světla, dalšími tématy ke zkoumání jsou abstraktní film, fotogram nebo světelné experimenty.⁵²⁾

Tento program je zcela v souladu s tématy, jimiž se zabývá Moholy-Nagy, který výrazně ovlivnil Kalivodův náhled na budoucnost vizuálního umění. Kalivoda zcela sdílí Moholy-Nagyův názor na přežitost tradičního malířství, které by mělo fungovat jen jako pedagogický prostředek, od něž se musí fotografie odpoutat. Tyto teze shrnuje Kalivoda v doslovu k *Telehoru* a všechny nové umělecké formy, o nichž se Moholy-Nagy zmiňoval, staví do centra uměleckého zájmu.⁵³⁾

48) F. Kalivoda, *Z programu časopisu Telehor*. Brno : nákl. vl. 1936, s. 3.

49) J. Anděl, *Fotografie a filmová avantgarda*, s. 105.

50) Srov. F. Kalivoda (ed.), *Výstava László Moholy-Nagy*, s. 9.

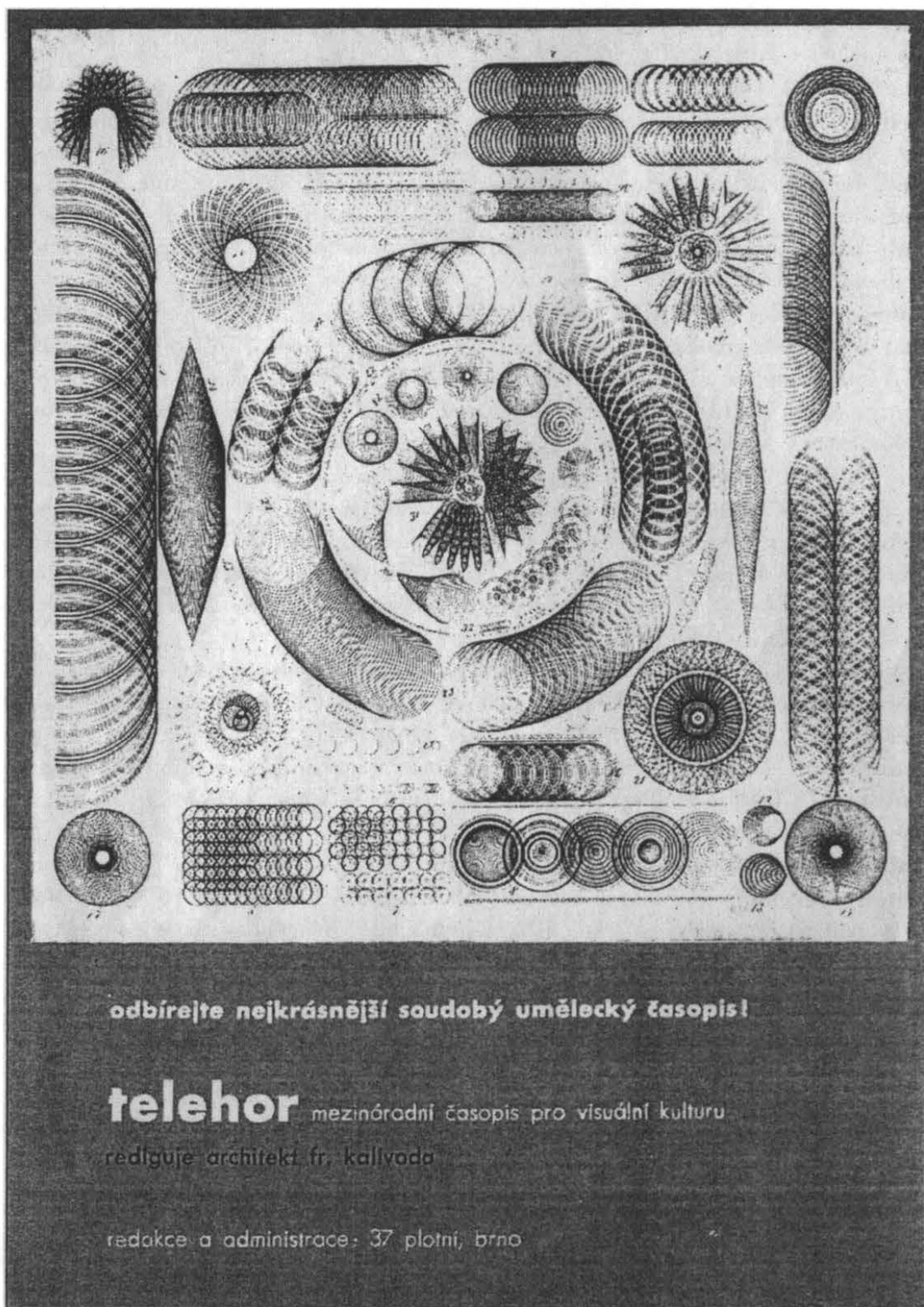
51) F. Kalivoda, *Z programu časopisu Telehor*, s. 2.

52) Tamtéž, s. 2.

53) Budoucnost reflektorických světelných her dokládá Kalivoda historkou Marta Stama z projektování Magnitogorsku (viz F. Kalivoda, *Doslov. Telehor* 1, 1936, č. 1, s. 111). Tento příklad použije i Zdeněk Pešánek, který také usiloval o propojení různých oblastí umění, ve své knize *Kinetismus* (kapitola o světelné reklamě; viz Zdeněk Pešánek, *Kinetismus*. Praha : Česká grafická unie 1941, s. 53). Kalivoda byl velkým Pešánkovým obdivovatelem a opatřil jeho knihu nadšeneckou revoluční předmluvou. Stejně jak hovoří o budoucnosti objevů Moholy-Nagye, prorokuje budoucnost Pešánkovým teoriím: „V této chvíli cítím, že se tato kniha stává proklamací nového umění blízké budoucnosti“ (F. Kalivoda, *Předmluva*. In: Z. Pešánek, c. d., s. 5).

ILUMINACE

Zuzana Marhoulová: František Kalivoda – organizátor brněnské avantgardy



*Propagační leták časopisu Telehor z roku 1935
(typografie F. Kalivoda)
Foto archiv*

z programu časopisu „telehor“:

v redakčním uspořádání časopisu *telehor* pokusil jsem se naznačiti vývojovou cestu vizuálního umění. To jest také zásadním programem *telehoru*: má vyjasňovat problematiku moderních uměleckých forem, věsti přesné vztahy mezi všemi uměleckými odrudami a zejména vykazovat spojitost, která je mezi malířstvím, fotografií a filmem. jde o problém světla, který bude nepochybně tvořit dominující umělecký problém příštích desetiletí, pravděpodobně století. jednoznačně objevuje se tato tendence v malířství devatenáctého a počínajícího dvacátého století a bylo by neúplné, kdybychom chtěli hovořit jen o prostorové problematice nového malířství. zaměstnávání se světem vůbec vyjasnilo i jeho časoprostorovou funkci. našim cílem musí být poznání světa v jeho syntetických souvislostech. celé abstraktní malířství je jen prvním krokem k těmto cílům a jen stálý pochod kupředu ve světelné tvorbě ospravedlní tyto výsledky.

domnívám se, že manuální malířství představuje jen důležitý pedagogický moment — výchovné stadium umělcovo i jako také divákovo — bez něhož by byl další vývoj budoucích forem optické tvorby nesnadno představitelný; na příklad: nadvláda současných tematických filmů pozbude svého významu, jakmile v nich pojednávají úkoly živoucí organizace dojdou rozhodného vyřešení. pak dojde — vedle jiných odrůd abstraktního umění — také abstraktní film ke slovu. přes to, že nám již dnes byla dána příležitost, abychom viděli realizované výjimečné výkony prvních razitelů cesty abstraktního filmu, je pravděpodobné, že se abstraktní film bude vyvíjet novými cestami.

abstraktní malby a kresby představují studii velké řady abstraktních filmů. ano, můžeme je považovat za návrhy statických fází abstraktních filmů (i když je malíř tvořil jako samostatné tabulové obrazy). zůstává otevřenou otázkou, jejíž zodpovězení závisí na technickém vývoji, bude-li se abstraktní film budoucnosti vyvíjet na původní cestě kresleného filmu, nebo bude-li abstraktní filmová tvorba podnícena řadou nových umělecko-technických vymožeností, také snímek bez kamery, fotogram, vede k nové formě abstraktního filmu. i zde lze posuzovat četné fotogramy jako části přímo světem vytvářených abstraktních filmů. v této spojitosti objevuje se také myšlenka reflektorických světelných her ve volném a uzavřeném prostoru.

žel je problémům abstraktního umění ještě dnes převážně špatně rozuměno. abstraktní bezpředmětné umění bylo položeno na zkušební váhu sociologie. nelze vůbec popírat správnost, že se aktivní revoluční umění postavilo do služeb kulturního boje za nové životní formy (za nový společenský a hospodářský řád). ale musíme jasně vidět: toto aktivní umění stane se důležitou, ale vůči uměleckému vývoji izolovanou periodou umělecké historie. nepřivede samo o sobě vývoj umění daleko (naneivš svým prostřednictvím tím, že usiluje o společenskou přeměnu). řešení této otázky převezme v budoucnu trvalá perioda abstraktu nebo již dnes avantgarda, která je připravena k boji za nové umělecké formy, a zahájí jejich realizaci na experimentální cestě přes nesmírné technické obtíže.

požadavek světelných sensací, světelných frések, stupňovaných forem reflektorických světelných her, nutnost dalšího rozvoje techniky světloemých děl, projekce na mračna, světelné hry v uzavřeném prostoru a konečně i abstraktního absolutního filmu, stojí ve středu uměleckého zájmu nejbližší budoucnosti.

fr. kalivoda

*Propagační leták časopisu Telehor z roku 1935 – vnitřní strana
(typografie F. Kalivoda)*

Foto archiv

Výběr tvorby Moholy-Nagye jako tématu prvního čísla *Telehoru* schvaluje i Siegfried Giedion v úvodním slovu z roku 1935. Stručně pojednává o hlavních etapách tvorby svého přítele Moholy-Nagye, který se po expresionistických začátcích inspiroval zejména ruským konstruktivismem. Dále následují jeho texty, které vznikaly během více než deseti let a nejsou chronologicky řazené.⁵⁴⁾ Za texty následuje Moholy-Nagyův dodatek z roku 1935 a jeho scénář „Kuře zůstane kuřetem“, který vznikl v letech 1925 až 1930. *Telehor* zaznamenal ve své době velmi kladné ohlasy, oceňována byla jeho modernost, revoluční obsah, typografická úprava a zejména mezinárodní kvalita celku.⁵⁵⁾ Na linii započatou *Telehorem* navázal Kalivoda ve svém článku „Nové podněty pro opto-fonetickou tvorbu“ z roku 1937.⁵⁶⁾ Sleduje tu vývoj experimentální tvorby a podobně jako ve svých předchozích textech zdůrazňuje význam boje za nové umělecké formy.

Architektura, typografie a užité umění

Brno se již ve dvacátých letech stalo nejvýznamnějším střediskem moderní architektury u nás, po první světové válce se řada levicových architektů orientovala na světovou architektonickou avantgardu. Brno svými aktivitami, styky i realizovanými projekty zejména na přelomu dvacátých a třicátých let předčilo i pražskou činnost. Vznikl tu silný proud levicových architektů, který se od roku 1929 semknul hlavně kolem časopisu *Index* a v architektonické sekci Levé fronty. Patřili sem Bohuslav Fuchs, Zdeněk Rossmann, Jiří Kroha, Josef Polášek, Jindřich Kumpošt, Bedřich Rozehnal a mnohé další významné osobnosti. V Brně vznikaly ojedinělé projekty jako Krohův Sociologický fragment bydlení, kolonie Nový dům a konala se tu v roce 1928 přelomová Výstava soudobé kultury. Od počátku třicátých let se na propagaci moderní architektury významnou měrou podílel také František Kalivoda.

Avantgardní architektura byla určována konstruktivistickými a funkcionalistickými tendencemi, návrhy se řídily požadavky na střízlivou formu, maximální účelnost a funkční tvar zbavený dekorativních detailů.⁵⁷⁾ K tomu se s nastupující hospodářskou krizí prosazuje do architektury a urbanismu čím dál naléhavěji sociální hledisko. Moderní architektura se prosadila přímo do městské stavební politiky, kde působili Fuchs, Kumpošt nebo Polášek a mohli tak ovlivnit architektonické a urbanistické řešení města Brna.

Hospodářská krize zbrzdila a potom válka definitivně ukončila stavební konjunkturu a pozornost se upřela na přípravu konceptů, teorií a na územní plánování. Kalivoda se více než teorii věnoval organizaci a propagaci, kterou před ním v Brně zajišťoval Zdeněk Rossmann. Kalivoda přispěl zejména snahou o prosazení Československa v rámci

54) „Milý Kalivodo“ (1934), „Od pigmentu ke světlu“ (1923–1926), „Fotografie, objektivní forma vidění naší doby“ (1932), „Problémy nového filmu“ (1928–1930).

55) Viz korespondence F. Kalivody a László Moholy-Nagye z roku 1937, Brno; MMB.

56) F. Kalivoda, Nové podněty pro optofonetickou tvorbu. *Výtvarná výchova* 4, 1937, č. 2, s. 1–45. Podtitul článku je „Informační souhrn nových výtvarných možností pro orientaci moderní pedagogiky“.

57) Srov. Bronislava Gabrielová – Bohumil Marčák, *Kapitoly z dějin brněnských časopisů*. Brno – Georgetown : Masarykova univerzita 1999, s. 49.

kongresů CIAM⁵⁸⁾, s Fuchsem vydal o těchto akcích speciální architektonické číslo *Indexu* a udržoval mezinárodní kontakty.

V této době existovala řada architektonických skupin v různých spolecích, nejvlivnější byla architektonická sekce Levé fronty, v jejímž vedení stáli Fuchs, Kroha a Polášek, členem byl i Kalivoda. Sekce byla založena 30. 9. 1930 a kromě organizování přednášek se soustředila na projekční a regulační otázky, otázky bydlení, výstavní činnost a mezinárodní styky.⁵⁹⁾ Jaroslav Anděl konstatuje, že program sekce byl paralelou programové náplně film-foto skupiny a „v některých ohledech se s ní dokonce překvapivě ztotožňoval“.⁶⁰⁾ Šlo o problematiku kolektivního bydlení a sociálně kritickou činnost, v rámci níž vznikl Krohův Sociologický fragment bydlení nebo Výstava proletářského bydlení. Výstava organizovaná v roce 1931 byla jak v Praze, tak v Brně hned po zahájení policej- ně zakázána, proti čemuž pak architekti protestovali v časopise *Levá fronta*.⁶¹⁾

Na Sjezdu levých architektů v roce 1932 byla uveřejněna výzva k architektonické levi- ci zacílená na otázku revoluční architektury.⁶²⁾ Jednotlivé příspěvky kritizovaly stávající „kapitalistickou“ stavební politiku, zhoršenou ještě hospodářskou krizí.

Ve třicátých letech se v Československu rozvinulo několik podob spolupráce se zahra- niční architektonickou avantgardou. Karel Teige v tisku informoval o zahraničním dění a rozesílal české články do zahraničních časopisů, architekti a teoretici z různých zemí mezi sebou udržovali osobní kontakty (Teige, Kalivoda) a špičková zahraniční architek- tura tu přímo zanechala stopy (vila Tugendhat, Loosova vila atd.).

Z hlediska styků se zahraničím byla nejdůležitější spolupráce se sdružením mezinárod- ních kongresů CIAM, které bylo založeno roku 1928 a mělo za úkol propagovat moderní architekturu. Na kongresech se řešila témata zaměřená na nejvážnější problémy doby, důraz byl kladen na urbanismus. Nejznámější je kongres čtvrtý⁶³⁾ z roku 1933 – právě z tohoto kongresu vzešla Athénská charta, která na dlouhou dobu určila směrnice pro urbanismus a kulturu bydlení. Tohoto kongresu se poprvé zúčastnil v roli soukromého pozorovatele i František Kalivoda, který se později významně podílel na prosazení čes- ké skupiny.

V letech 1930–1932 byl sekretářem československé skupiny Karel Teige, který spolu s dalšími členy pražské Levé fronty na kongresech participoval i teoretickými příspěv- ky.⁶⁴⁾ Tato činnost však netrvala dlouho: „Z důvodů, které nejsou doposud zcela objas- něny (pravděpodobně přílišný levicový radikalismus), ztratila koncem roku 1932 česko- slovenská skupina s vedením CIAM kontakt.“⁶⁵⁾ V dalších letech Kalivoda, nejmladší

58) CIAM – Congrès internationaux d'architecture moderne (Mezinárodní kongresy moderní architektury).

59) Srov. Jaroslav A n d ě l, *Umění pro všechny smysly: meziválečná avantgarda v Československu*. Praha : Národní galerie 1993, s. 222.

60) J. A n d ě l, *Vybrané kapitoly z dějin fotografie*, s. 57.

61) Viz Protest architektů proti zákazu výstavy proletářského bydlení. *Levá fronta* 2, 1931, č. 3, s. 87.

62) Přednesené projevy i s rezolucí jsou obsaženy ve sborníku *Za socialistickou architekturu*, který redigo- val Karel Teige. Viz Karel T e i g e (ed.), *Za socialistickou architekturu*. Praha : Levá fronta 1933.

63) Během tohoto kongresu, za plavby z Marseille do Athén, pořídil László Moholy-Nagy kongresový film.

64) Srov. J. A n d ě l, *Umění pro všechny smysly: meziválečná avantgarda v Československu*, s. 223.

65) Vladimír Š l a p e t a, Česká meziválečná architektura z hlediska mezinárodních vztahů. *Umění* 29, 1981, č. 4, s. 313.

účastník kongresů, přislíbil vedení CIAM reorganizaci nebo nové vytvoření československé skupiny. V roce 1935, kdy už byla původní čs. skupina z kongresů vyřazena, se Kalivoda a Fuchs zasadili o její znovuvytvoření.⁶⁶⁾ Kalivoda se stal jejím oficiálním sekretářem a její administraci přesunul do Brna. Tato brněnská iniciativa zřejmě způsobila roztržku Mezi Prahou a Brnem, což negativně ovlivnilo stanovisko ústředí CIAM, které naši skupinu oficiálně neuznávalo.⁶⁷⁾ Členy skupiny byla asi desítka architektů, z nichž většina působila v Brně (Fuchs, Kalivoda, Kumpošt, Polášek, Víšek, Grunt).

Za spolupráce Kalivody a Fuchse vzniklo i speciální číslo časopisu *Index* (1935, č. 5), věnované historii a činnosti CIAM. Kalivoda použil informace z oficiálních kongresových zpráv a podrobně popsal směrnice, témata a závěry jednotlivých kongresů. Na přípravném kongresu v La Sarraz roku 1928 byly vytvořeny základní body dalšího programu, důraz byl položen na spojení architektury s ekonomikou. Na dalších kongresech se potom řešily otázky bytu pro existenční minimum (1929), problémy racionálních způsobů zastavění (1930) nebo funkčního města (1933).

Z podnětu Františka Kalivody byl v roce 1935 ustaven Blok východoevropských skupin CIAM, který sdružoval československou, jugoslávskou, maďarskou, polskou, rakouskou a řeckou skupinu. V letech 1936–1938 uskutečnil tři konference, z nichž jedna se v roce 1937 konala v Brně a ve Zlíně a byla zaměřena na regionální plánování. Fuchs i Kalivoda byli stálými delegáty v letech 1935 až 1948, Kalivoda se účastnil i poradních setkání v La Sarraz v letech 1936 a 1937.

V roce 1947 se oba společně s dalšími architekty zúčastnili šestého kongresu v Bridgewateru, kde naše skupina představila strategii poválečné urbanizace týkající se zejména moravskoslezského regionu.⁶⁸⁾ Naše skupina tu prosazovala zejména dílo Bedřicha Rozehnala, autora návrhů nemocničních komplexů.⁶⁹⁾ Politické změny v roce 1948 nejenže neumožnily realizaci tohoto projektu, ale ani účast českých delegátů na sedmém kongresu v Bergamu,⁷⁰⁾ kde proběhlo i poslední setkání východních skupin. V následujících

66) Vladimír Šlapeta se jako jediný z autorů, kteří se zmiňují o mezinárodních kongresech CIAM, pokouší objasnit ztrátu kontaktu české skupiny s vedením: „Na mimořádném kongresu CIAM v Berlíně v červnu 1931 zastupoval československou skupinu Nusim Necis, který poté tvrdil, že tato skupina tam sehrála „významnou ideologickou roli“ zejména v tom smyslu, že zastávala nesmiřitelně třídně revoluční stanoviska, která vedla vzápětí k rozkolu mezi československou skupinou a CIAM.“ Viz V. Šlapeta, *Architektura 30. let v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*. In: Alena Adlerová - Kudělková (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění (IV/2) 1890/1938*. Praha: Academia 1998, s. 390. K tomu dodává, že nové spojení československé skupiny s vedením CIAM iniciovali brněnští architekti „nadaní v této době větším realismem a pociťující patrně silněji nedostatek mezinárodních souvislostí“ (tamtéž, s. 401). Kalivoda přisuzuje zásluhy za obnovení kontaktu svým soukromým kontaktům s výborem mezinárodních kongresů. Viz F. Kalivoda, *Mezinárodní kongresy architektury. Index 7, č. 9*, s. 97.

67) Viz tamtéž, s. 401–402.

68) Viz Vladimír Šlapeta, *První absolventi české školy architektury v Brně*. In: Petr Pelčák – Ivan Waha (eds.), *Generace 1901–1910*. Brno: Obecní dům 2001, s. 13.

69) V roce 1949 jsou ještě vydány jeho plány dětské klinické nemocnice v publikaci *Cesta k řešení nemocniční otázky města Brna* s předmluvou Bohuslava Fuchse a typografickou úpravou Františka Kalivody. Viz Bedřich Rozeňal, *Cesta k řešení nemocniční otázky města Brna*. Brno: nákl. vl. 1949.

70) Jiří Kroha, ve 30. letech jeden z hlavních propagátorů architektonické avantgardy, kritizoval v roce 1948 závěry bergamského kongresu a „odsoudil kosmopolitní, lidu nepřátelský charakter funkcionalistické architektury“ (Vladimír Šlapeta, *Funkcionalismus na Moravě*. Brno: EXPO DATA 2003, s. 137).

letech byly zrušeny soukromé architektonické ateliéry a architekti byli umístěni do státních projektových ústavů Stavoprojekt, což je také případ Františka Kalivody.

Na propagaci moderní architektury se Kalivoda podílel také přispíváním do *Střediska*, kde vedl od druhého ročníku architektonickou rubriku, a do *Indexu*. Referuje o přednáškách, výstavách, nejpřínosnější jsou jeho obsáhlé přehledy české i zahraniční architektonické literatury. K praktické architektonické činnosti se Kalivoda dostal v polovině třicátých let a nejvíce návrhů vytvořil během války. Z několika desítek projektů bylo realizováno jen několik, jejich seznam je velice rozmanitý. Kalivoda navrhoval také interiéry, nábytek, osvětlovací tělesa, náhrobky (např. náhrobek Jiřího Mahena), kina, haly atd. V publikaci o generaci prvních absolventů brněnské školy architektury je uvedeno,⁷¹⁾ že Kalivoda „při své činnorodé aktivitě nestačil školu absolvovat“, nicméně „svou neumdlévající činností právě tuto vrstvu architektů silně ovlivnil“.⁷²⁾ První státní zkoušku složil v roce 1935 a na škole zřejmě setrval až do roku 1939.⁷³⁾

K jeho nejznámějším realizacím patří funkcionalistická vila v Kaplanově ulici v Brně, která je součástí moderní obytné osady Pod vodojemem na Žlutém kopci. Osada byla vybudována v letech 1935–1936 podle návrhů Jindřicha Kumpošta, Jiřího Krohy, Evžena Škardy, Otakara Oplatka a Františka Kalivody. V rámci osady byla předepsána jednotná výška domů a úprava střech, které sjednotily odlišně pojaté návrhy domů.

Dalším realizovaným projektem je rodinný dům na Arbesově náměstí v Prostějově z roku 1938, kde stejně jako v dalších návrzích Kalivoda sleduje trend prosazující spojování obydlí se zahradou. Zmíníme ještě realizaci letního estrádního divadla na výstavišti (1953), do nějž však bylo později necitlivě zasáhnuto výměnou dřevěného hlediště za betonové.

V této době vznikala řada urbanistických studií a regulačních plánů, na nichž se podílel i Kalivoda (Chotěboř, Pardubice, Banská Bystrica). Těsně před zákazem stavební činnosti byl v roce 1939 realizován jeho projekt zahradní kolonie v Drozdovicích u Prostějova, který byl vytvořen jako osada pro uprchlíky z obsazených zemí a je typickým příkladem funkcionalistického zahradního města v zeleni. V letech 1939–1942 byl Kalivoda členem redakce časopisu *Architektura*, do kterého také přispíval urbanistickými texty. Ty se týkaly buď jeho konkrétních projektů, nebo v obecné rovině prosazovaly funkcionalistické zásady.

Kalivoda na sebe v šedesátých letech upozornil také četnými publikacemi a články propagujícími město Brno jako průmyslové centrum, ale také jako město moderní architektury. Ve dvacetiletí po válce je jedním z mála autorů, kteří se této činnosti věnovali. Většina knih však vznikla na objednávku a odráží tehdejší budovatelské nadšení z výstavby sídlišť a rozvíjejícího se strojírenského průmyslu.⁷⁴⁾ Z brněnské architektury oceňuje zejména areál výstaviště a další stavby vzniklé během avantgardních dvacátých

71) Jedná se o „Odbor architektury a pozemního stavitelství“ na tehdejší České vysoké škole technické. Příslušníci této generace se narodili v letech 1901–1910, Kalivoda byl mezi nimi nejmladší.

72) V. Šlapeta, První absolventi české školy architektury v Brně, s. 10.

73) P. Pelčák – I. Wähla (eds.), *Generace 1901–1910*, s. 13.

74) Viz např. F. Kalivoda, *Budujeme Brno, město mezinárodních veletrhů*. Brno: Svaz architektů ČSSR a MNV v Brně 1958.

ILUMINACE

Zuzana Marhoulová: František Kalivoda – organizátor brněnské avantgardy



*Titulní strana časopisu pro průmyslové umění Aka z roku 1937
(typografie F. Kalivoda)*

Foto archiv

a třicátých let. Nejznámějšími knihami jsou *Brno, město práce a pokroku* (1966) nebo *Brno, vůně jednoho města* (1959).

Kalivoda se také zabýval problematikou ochrany památek moderní architektury, zaměřil se zejména na vilu Tugendhat. Velkorysé plány rekonstrukce i nového poslání této památky, k jejíž podpoře měla přispět i výstava díla Ludwiga Miese van der Rohe, se však neuskutečnily. Kalivoda byl jeho velký obdivovatel a cítil povinnost chránit tak významné dílo avantgardní architektury.

Brněnská výstava, konaná od prosince 1968, byla první evropskou reprízou berlínské výstavy a měla velký ohlas. Pojilo se k ní několik doprovodných akcí, které souvisely s propagací vily Tugendhat. Výstavu zahájil Bohuslav Fuchs a František Kalivoda pronesl úvodní slovo o díle Miese van der Rohe. V rámci výstavy byla svolána na 17. 1. 1969 pracovní konference k otázce vily Tugendhat, které se účastnila také Grete Tugendhat a Dirk Lohan, vedoucí architekt ateliéru Miese van der Rohe. Závěrem bylo usnesení, podle kterého město Brno od 6. 2. 1969 přejímá vilu do svého vlastnictví a může být zahájena práce na projektu restituace domu. O rok později se konal vzpomínkový večer na Miese van der Rohe, který zemřel v srpnu 1969. Kalivoda přednášel o jeho díle a vyslovil i svůj názor na stav vily Tugendhat, jak dokládá Ludvík Kundera: „Kalivoda vylekal početné publikum otevřeností, která v té době už byla neslýchaná. Líčil např., jak se v květnu 1945 z architektonického skvostu stala „stáj pro kozácké koně““.⁷⁵⁾

Otázka restituace byla otevřena již od roku 1963, kdy Svaz architektů pověřil Františka Kalivodu a Jana Dvořáka jednáním s nadřízenými orgány o přeměně funkce vily Tugendhat a o její úpravě. Kalivoda se stal odpůrcem dosavadního nevhodného zacházení s vilou a navrhoval několik způsobů jejího budoucího využití, např. jako exponátu moderní architektury.⁷⁶⁾ Na celostátní konferenci o ochraně památek moderní architektury v Brně v březnu 1970 se Kalivoda ve svém příspěvku opět zabývá budoucností vily a doufá v urychlení její restituace. Kalivoda však v roce 1971 umírá a stavební obnova je zahájena až v roce 1980.

Užité umění

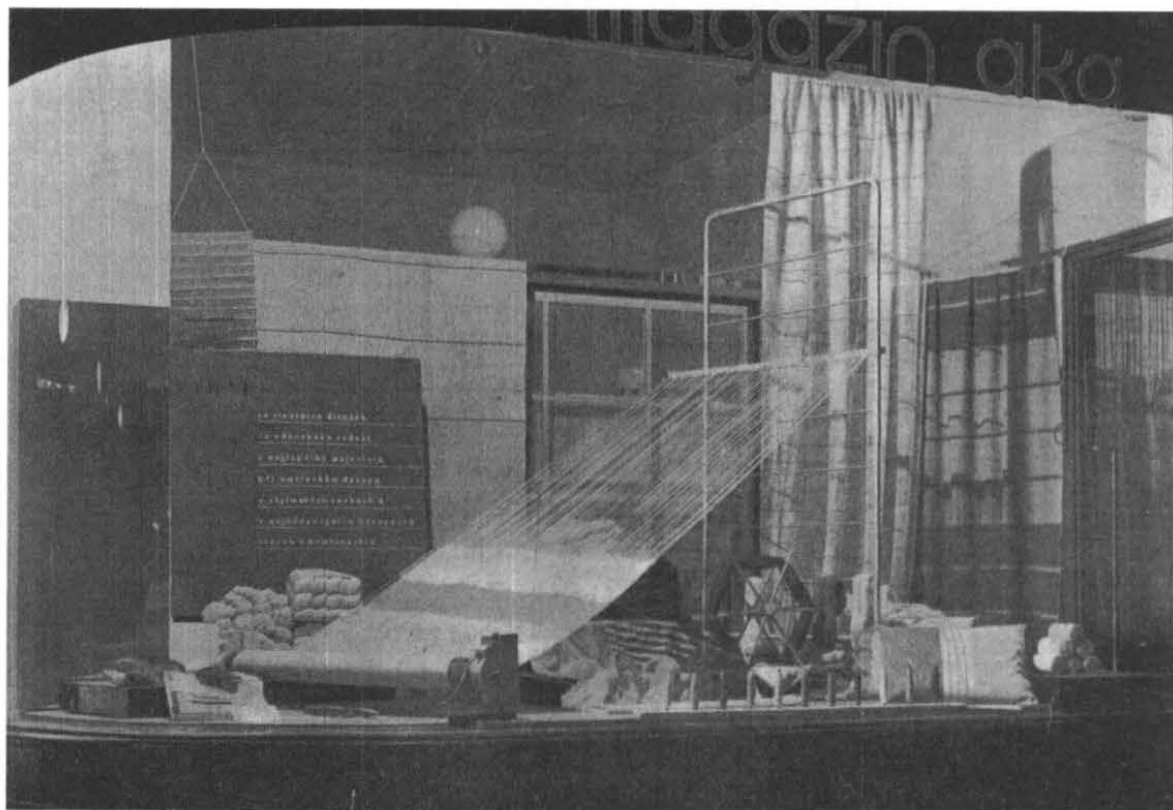
Ve třicátých letech se zásady nového bydlení, které propagovala moderní architektura, projevy i v nábytkářské tvorbě a v uměleckých řemeslech. Kalivoda se angažoval i v této činnosti v rámci společnosti *Magazin Aka*, která vyráběla bytové doplňky a umělecké předměty v souladu s nároky na současný moderní interiér. Zakladatelem společnosti byl Bohuslav Fuchs, spolu s ním se návrhářstvím zabývali Drahomíra Fuchsová, František Kaláb a František Kalivoda, specializovaný na design textilu. Kalivoda se také podílel na architektonické úpravě obchodů a výstav, propagoval *Magazin Aka* v tisku, navrhoval typografickou úpravu letáků a časopisu *Magazin Aka*. V letech 1937 a 1938 vyšla pouze dvě čísla tohoto časopisu pro průmyslové umění, v němž Kalivoda uveřejnil také aktuální informace z domácího i zahraničního dění týkající se nejrozličnějších oborů, kterými se on sám zabýval. Kalivoda a Fuchs tak kromě architektury přispěli i k vývoji uměleckého řemesla ve třicátých letech.

75) Ludvík Kundera, Náhoda opět zapracovala. *Rovnost* 4, 12. 2. 1994, s. 6.

76) F. Kalivoda, Otázka brněnské vily Tugendhat je vyřešena. *Architektura* 28, 1969, s. 241.

ILUMINACE

Zuzana Marhoulová: František Kalivoda – organizátor brněnské avantgardy



naše textilie, keramiku a sklo

jsme vystavovali

v expozici československého uměleckého průmyslu (Stedelijk Museum) Amsterdam 1934/5

v putovní výstavě uměleckého průmyslu ČSR ve Spoj. státech severoamerických

v samostatných výstavách v Brně 1935, 1936 a v Mor. Ostravě 1934, ve Zlíně 1935

vystavujeme

ve stálé expozici uměleckého průmyslového muzea v Praze
při otevření domu uměleckého průmyslu v Praze, Národní třída
v Simpson Studiu v Londýně

budeme vystavovali

v československém pavilonu na výstavě techniky a umění v Paříži 1937
v expozicích společnosti „Wohnbedarf“ v Curychu, Ženevě a v Basileji

magazin aka, brno, česká 31. tel. 14.128, praha II, riegrovo nábř. 28. tel. 455.36

*Zadní strana obálky časopisu Aka z roku 1937
(typografie F. Kalivoda)*

Foto archiv

V této oblasti se Kalivoda zapsal i jako externí pedagog na brněnské i bratislavské Škole uměleckých řemesel. O jeho činnosti na tomto poli se ví jen tolik, že byl pověřen vyučováním kompozice v materiálu a v prostoru.⁷⁷⁾ Sám Kalivoda se zmiňuje v souvislosti s kinetismem o svých pokusech v prostorové barevné kompozici, nic bližšího však neuvádí.⁷⁸⁾ V Bratislavě pravděpodobně působil v letech 1937–1938 a v Brně od roku 1939 do roku 1942, tyto informace ale nelze ověřit.⁷⁹⁾ V Bratislavě také přispíval do časopisu *Forum* a zajišťoval pro něj i zahraniční materiály, díky němu tady publikovali i Kroha a Fuchs. Obě školy patřily ve svém oboru ke špičkovým vzdělávacím střediskům, které podporovaly avantgardní aktivity a udržovaly styky s Bauhausem (zejména bratislavský ředitel Josef Vydra).

Typografie

Typografie je jedním z předních oborů, které prošly ve dvacátých a třicátých letech v souvislosti s avantgardním hnutím značnými proměnami. Stejně jako architektura i typografie se podřídila konstruktivistickým a později funkcionalistickým zásadám, které stávající principy zjednodušily. Tzv. nová typografie (nebo také funkční typografie) byla průvodním znakem avantgardních časopisů a publikací dvacátých a třicátých let, některé její rysy se prosadily i do běžného užívání. Nejvýznamnějšími představiteli tohoto proudu u nás byli Zdeněk Rossmann, Ladislav Sutnar a František Kalivoda.

Nová typografie se vyznačuje prosazováním účelovosti, funkčnosti, což se projevuje přehledným geometrickým řešením, používáním malopisu, čistých znaků a linií. Preferována byla bezpatková písma, jež prosadili umělci z Bauhausu, do běžného písma přešel nejčastěji používaný grotesk.⁸⁰⁾

Prosazení malopisu bylo velkým tématem na stránkách časopisu *Levá fronta*, kde Karel Teige uveřejnil rozsáhlý text, v němž zdůvodňuje nutnost zrušení velkých písmen. Argumentuje zjednodušením pravopisu, úsporou práce, času a peněz apod. a vyzývá čtenáře k vyjádření stanoviska.⁸¹⁾ Prosazuje grotesk, který „výborně odpovídá potřebě jasnosti a čistoty tvaru a má maximální čitelnost“.⁸²⁾

V roce 1968 vyšel v časopise *Typografia* Kalivodův text mapující vývoj brněnské avantgardní typografie dvacátých a třicátých let, jednalo se o úryvek z jeho chystané „faktografické studie“.⁸³⁾ Kdyby se tento záměr vydařil, jednalo by se o první souhrnné pojednání o této oblasti, i dílčí text je však přínosný. Kalivoda velmi podrobně analyzuje typografii *Pásma*, *Disku*, *Fronty* a *Indexu*, z nichž byly nejdůsledněji aplikovány zásady nové typografie ve *Frontě*. Jako důležitý znak uvádí Kalivoda kromě

77) Srov. Igor Zhoř (ed.), *Škola uměleckých řemesel v Brně*. Brno : Moravská galerie 1999, s. 20.

78) F. Kalivoda, Předmluva. In: Z. Pešánek, c. d., s. 8.

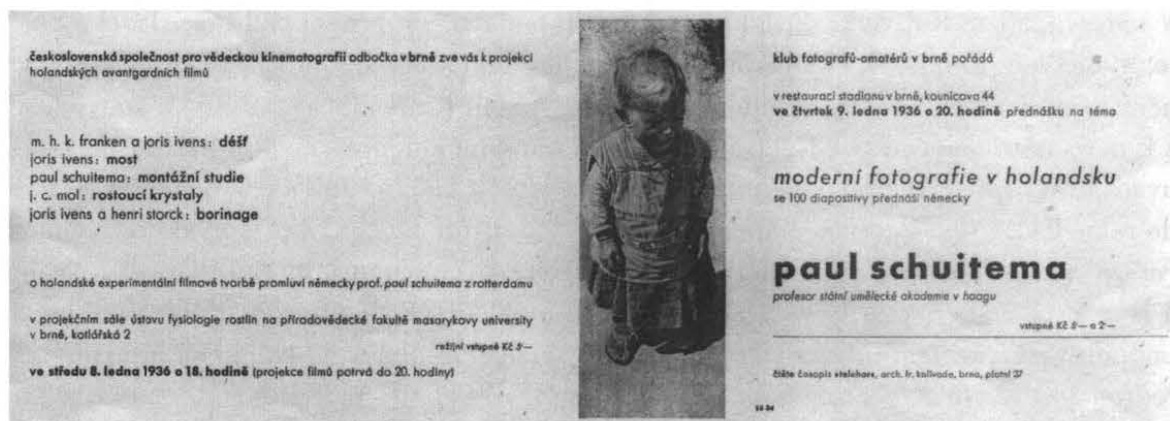
79) Srov. Jindřich Chatrný (ed.): *O nové Brno. Brněnská architektura 1919–1939*. Brno : Muzeum města Brna 2000, s. 83.

80) Grotesk je typ bezpatkového písma se stejnou tloušťkou všech písmových tahů (srov. Vladimír Pistorius, *Jak se dělá kniha*. Praha – Litomyšl : Paseka 2003, s. 78).

81) Karel Teige, Vyřadit velká písmena? *Levá fronta* 1, 1930, č. 2, s. 4–5.

82) Tamtéž, s. 3.

83) F. Kalivoda, Brněnská avantgardní typografie 20. a 30. let. *Typografia* 71, 1968, č. 6, s. 161.



*Pozvánka na projekci holandských avantgardních filmů
a přednášku Paula Schuitemy o holandské fotografii
(typografie F. Kalivoda)
Foto archiv*

malopisu také upuštění od používání střední osy obrazu sazby a zářezek pro vyznačení odstavců.⁸⁴⁾

Kalivoda ve své tvorbě všechny hlavní zásady moderní typografie striktně dodržuje. Jako typograf začal pracovat v roce 1931 na úpravě letáků pro Levou frontu, kde navázal na Zdeňka Rossmanna. Václavěk vyžadoval pokrokový a funkční vzhled letáku, který měl manifestovat „nejkrajnější levost Levé fronty“ a „naplnit sál tisíci posluchači, tisíci diváky“.⁸⁵⁾ Levá fronta spolupracovala s tiskárnou Typia, která byla již od dob *Fronty* spjata s levicovými aktivitami.

V tomto období se také zaváděl zvyk uvádět jméno autora typografické úpravy v tiráži knihy nebo přímo na letácích či plakátech, což Kalivoda ve svém případě dodržoval, někdy i častěji než bylo obvyklé. Jeho typografie se vyznačovala střízlivostí obálek a maximální účelností zařazení informací, nejčastěji používal písmo grotesk střídavě v několika velikostech. Ve své tvorbě byl ovlivněn jak zahraničními avantgardními časopisy, tak naším *Pásmem* nebo *Frontou*.

V časopisech, kde vytvářel ve třicátých letech typografickou úpravu, zanechal Kalivoda svůj osobitý rukopis. Ve *Středisku* (1933–1934) a *Měsíci* (1933), stejně jako po válce v časopise *Host do domu* (1959–1960) prosadil dokumentární fotografie na obálky. Zejména v *Měsíci* měl také prostor pro práci s kompozicí, využitím nepotištěných ploch a nejrůznějších typů písma. Na rozdíl od toho typografie *Indexu*, jejímž autorem byl Zdeněk Rossmann, musela být z finančních důvodů podřízena snaze o co největší informativnost.

Kalivodovy časopisy *Ekran* a *Telehor* představují vrchol jeho typografické práce, pro níž je charakteristická střídmost, jednoduchost a důsledné využití malopisu. V publikaci o brněnských kulturních časopisech je *Telehor* nazván uměleckým dílem, k jehož

84) Tamtéž, s. 167.

85) F. Kalivoda, Tak pracoval. In: Otakar Franěk a kol., *Index. Vzpomínkový sborník Bedřicha Václavka*, s. 39.

exkluzivní funkcionalistické typografii přispívá kontrast tmavé blokovitě uzavřené sazby Bauerova malopisu a bílé plochy křídového papíru, funkčnost i elegance všech tiskařských detailů včetně neobvyklého spirálového spojení stránek a geometricky přehledné řazení dokonale vytištěných černobílých a barevných reprodukcí.⁸⁶⁾

Kalivoda se typografické a ediční činnosti věnoval i po válce, zejména ve vlastních publikacích o Brně a ve dvou ročnících časopisu *Host do domu*. Kromě toho upravil např. publikaci o Bohuslavu Fuchsovi v netradičním čtvercovém formátu (1970), která měla vyjít už ve třicátých letech, ale okupace zabránila realizaci. I v šedesátých letech se ve své typografii snažil uplatnit co nejvíce prvků z předválečné tvorby.

* * *

Představili jsme alespoň v základních bodech rozsáhlou činnost Františka Kalivody související s brněnským avantgardním hnutím. Zhodnocením všech materiálů se osobnost Kalivody ukázala jako klíčová pro většinu filmových, fotografických a architektonických aktivit brněnské levicové avantgardy. Jeho výjimečnost spočívá v mnohostrannosti, kterou projevoval již od svých osmnácti let, kdy se aktivně zapojil do kulturně-politického života. Na jedné straně se Kalivoda prosadil svou tvorbou jako architekt a typograf a na straně druhé vyniká mezi svými souputníky, často více teoreticky zaměřenými (Teige, Václavěk), jako organizátor a mediátor současně na poli mnoha oblastí.

Výrazným rysem meziválečné avantgardy, který ve své tvorbě naplňoval František Kalivoda více než kdo jiný v české kultuře té doby, je propojení moderních uměleckých tendencí v různých oborech se sociálními hledisky. Nejvíce se to projevilo v sociální fotografii, patrné je to však i v architektuře, typografii a uměleckořemeslné tvorbě, v nichž byl ovlivněn funkcionalistickými zásadami. Tady se odráží další typický rys avantgardy, která podporovala propojování tradičních uměleckých disciplín s užitkovou tvorbou (v Kalivodově případě urbanismus, propagace brněnského průmyslu, spolupráce s firmou *Magazin Aka*). Více než vlastní tvorbou se Kalivoda v avantgardním hnutí prosadil svou propagační činností, v níž zdůrazňoval vizuální charakter moderní éry (fotografie a film jako umění budoucnosti) a neúnavně prosazoval nové výrazové prostředky a nové umělecké formy, což dokazuje např. jeho náklonnost k tvorbě László Moholy-Nagye a časopis *Telehor* z roku 1936.

Pro celou Kalivodovu kariéru jsou příznačné velkolepé, většinou nerealizované projekty, které měly zviditelnit progresivní uměleckou tvorbu a povznést kulturní úroveň Brna, jež byla častým terčem jeho kritiky. Většinu Kalivodových snah můžeme zhodnotit stejně, jako to učinil Michal Bregant v souvislosti s *Ekranem* a *Telehorem*: „Koncepte Kalivodových časopisů působí takřka jako ozvuk avantgardistické utopie, jako velkorysý čin“.⁸⁷⁾

86) Bronislava Gabrielová – Bohumil Marčák, *Kapitoly z dějin brněnských časopisů*, s. 51.

87) Michal Bregant, Avantgardní tendence v českém filmu. In: *Filmový sborník historický* 3. Praha: Český filmový ústav 1992, s. 165.

I přes své rozsáhlé aktivity v mnoha oborech měl František Kalivoda nejbližší k filmu a po celá třicátá léta se snažil v rámci Levé fronty nebo Československé společnosti pro vědeckou kinematografii napravovat program brněnských kin. Řada tehdejších akcí není zapomenuta pouze proto, že Kalivoda v šedesátých letech usiloval o oživení avantgardního odkazu třicátých let. Zároveň však neopustil levicovou rétoriku 30. let a nedokázal z odstupu kriticky zhodnotit politické aspekty tehdejších uměleckých aktivit (viz rukopis o sociální fotografii nebo budovatelský ráz textů o Brně). Završením jeho činnosti byla snaha o restituci vily Tugendhat, jejíž osud je pro Kalivodovu tvorbu příznačný: slibně se rozvíjející plány již nestihl za svého života realizovat a tím na dlouhou dobu utichly. Přesto můžeme z dnešního hlediska vyzdvihnout několik Kalivodových počinů, které svým významem přesáhly hranice brněnského regionu a dokonce i naší republiky.

Mgr. Zuzana Marhoulová (1978)

Absolventka teorie a dějin filmu a audiovizuální kultury a francouzského jazyka a literatury
na FF MU v Brně.

(Adresa: zuzanamarhoulova@seznam.cz)

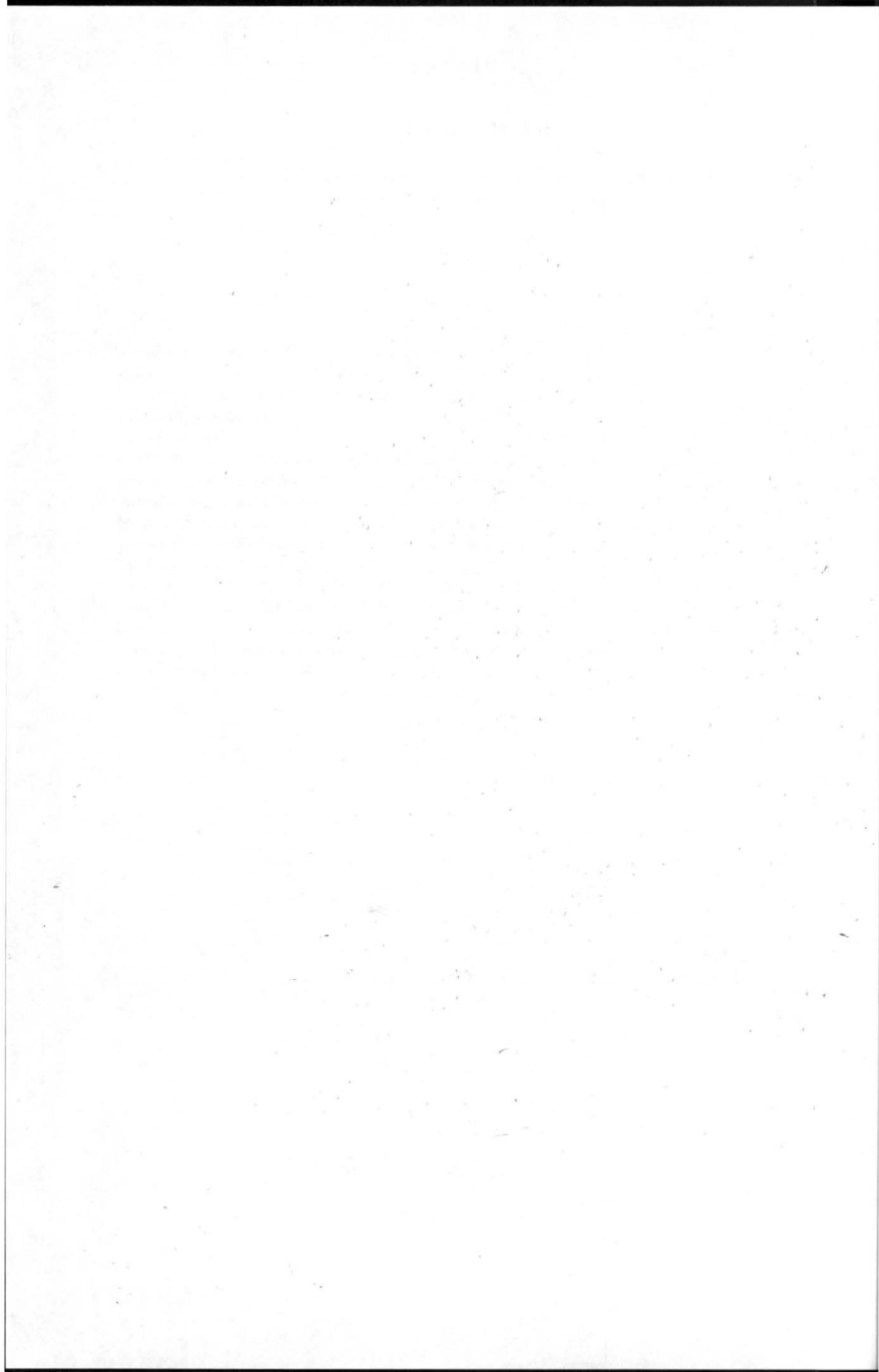
SUMMARY

FRANTIŠEK KALIVODA – ORGANISER OF
THE BRNO AVANTGARDE

Zuzana Marhoulová

This article deals with František Kalivoda (1913–1971), who was greatly involved with the Brno avantgarde movement of the 1930s. Kalivoda left his mark in a number of fields and professions: in film criticism, typography, architecture and urbanism, however, he is particularly remembered for his work as an editor and organiser of exhibitions, lectures and screenings. Back during the early 1930s, as an eighteen-year-old, he took an active share in the activities of the Levá fronta [Left Front] association, and became head of its film-photo section. Within this group, he organised the Brno Exhibition of Social Photography (1933) and promoted avantgarde film (particularly Soviet) in the magazines *Index* and *Středisko*. The survey on film censorship, which he initiated in the magazine *Index* (1932–1933), met with considerable response. Kalivoda's role in the inter-war avantgarde movement is also acknowledged in the numerous contacts he fostered with representatives of the European avantgarde, such as László Moholy-Nagy and Theo van Doesburg. Kalivoda's career was characterised by grand, largely unrealised projects, which were to raise the cultural standards of Brno. His most important magazines were *Ekran* (1934) and *Telehor* (1936) which, however, closed down after their first issue. Other plans which remained unfulfilled included, for example, the Alliance of Brno Film Critics (1932), the avantgarde film theatre Studio (1936) or his endeavours for the restitution of the Tugendhat villa at the end of the 1960s. A number of left-wing activities in which Kalivoda was involved are still remembered, simply for the fact that, during the 1960s, he made great efforts to revive the avantgarde legacy.

Translated by Linda Paukertová



Rozhovor

MEZI VĚDOU, MÉDII A UMĚNÍM:
PODZEMNÍ PROUD DĚJIN
VIZUÁLNÍ KULTURY

Rozhovor s Jaroslavem Andělem

Petr Szczepanik

PhDr. **Jaroslav Anděl** (*1949, Znojmo) vystudoval dějiny umění na Univerzitě Karlově (1969–1972) a fotografii na FAMU (1967–1973), doktorát z dějin umění získal na Univerzitě Karlově (1982). Autor četných publikací a výstav věnovaných modernímu umění, fotografii a filmu v Evropě a USA. Od roku 1982 působí v New Yorku jako nezávislý konzultant a kurátor. V roce 1993 Visiting Associate Professor na Kolumbijské univerzitě v New Yorku. Přednášky a účast na mezinárodních konferencích v USA, Evropě a Austrálii. V letech 1996–1998 ředitelem Sbírky moderního a současného umění Národní galerie. V současné době působí jako umělecký ředitel projektu mezinárodního centra současného umění DOX, které se otevře v Praze-Holešovicích na podzim 2005. Jeho poslední knižní publikací je *Avant-Garde Page Design 1900–1950*, která vyšla roku 2002 v New Yorku s textem v angličtině, němčině a francouzštině. V tisku je české a anglické vydání publikace věnované avantgardní architektuře v dobové fotografii v meziválečném Československu. Rozšířená kapitola z této knihy doprovází tento rozhovor v přítomném čísle *Illuminace*.

Výběr z dalších publikací (vesměs katalogů ke stejnojmenným výstavám): *Vybrané kapitoly z dějin fotografie*. Praha : Ústav pro kulturně výchovnou činnost 1978; *Sovětská filmová fotografie dvacátých let*. Praha : Odeon 1979; J. Anděl – Antonín Dufek – František Šmejkal, *Česká fotografie 1918–1938 ze sbírek Moravské galerie v Brně*. Brno : Moravská galerie 1981; *Česka filmska teorija 1908–1937*. Zvláštní číslo časopisu *Filmske sveske*. Beograd : Institut za film 1987; *Czech Modernism 1900–1945*. Houston Museum of Fine Arts 1990; *Artistic Avant-Garde in Czechoslovakia 1918–1938*. Valencia : IVAM Centre Julio Gonzalez 1993. *Umění pro všechny smysly: Meziválečná avantgarda v Československu*. Praha : Národní galerie 1993; *Očima Arcimboldovými*. Praha : Národní galerie 1997; *Proměny krajiny v českém malířství 20. století ze sbírek Národní galerie v Praze*. Praha : Národní galerie 1997; *Prague 1900–1938. Capitale secrète des avant-gardes*. Dijon : Musée des Beaux-Arts 1997; *Malíř kosmu: František Kupka, průkopník abstrakce*. (České, anglické a německé vydání.) Praha; Stuttgart; Dallas : Národní galerie; Gerd Hatje Verlag; Dallas Museum of Art 1998. *Alexander Hackenschmied*. Praha : Torst 2000; *Josef Sudek o sobě*. Praha : Torst 2001. *Příběh moderního média. Česká fotografie 1840–1950*. Praha : Galerie Rudolfinum 2003; *Avantgarda o mnoha médiích. Josef Bartuška a skupina Linie 1931–1939*. Praha : Obecní dům 2004.

* * *

Pro zájemce o českou meziválečnou filmovou avantgardu je klíčovým textem vaše studie z počátku osmdesátých let, uveřejněná v Programu Pražského filmového klubu.¹⁾ Jak jste se tehdy coby historik umění a absolvent katedry fotografie na FAMU dostal k českým avantgardním filmům a kde je tehdy bylo možné vidět?

Já jsem se o avantgardní film zajímal od mládí. V patnácti letech jsem zakládal filmový klub ve Znojmě. Pak jsem se snažil vidět, kde se co dalo, samozřejmě jsem mnoho filmů zhlédl během studií na FAMU od roku 1967. Koncem šedesátých let bylo možností docela hodně, pak se situace zhoršovala, ale když se člověk snažil, našly se příležitosti i pak.

Pro mě byl film, moderní umění a fotografie jedna věc, od začátku jsem je chápal jako součást jednoho celku. Bohužel jsem si v této pozici dlouho připadal jako osamocený běžec a vždy jsem měl pocit určité schizofrenie v tom smyslu, že když jsem mluvil s kolegy z jednoho z oněch tří oborů, tak jsem s nimi nemohl mluvit o dalších věcech, protože odborné komunity byly úplně oddělené.

Problém tehdy spočíval v tom, že každý z těchto tří oborů – dějiny fotografie, filmu a umění – se na jedné straně formoval ve vzájemné spojitosti s těmi ostatními, ale na druhé straně vývojem došlo k jejich institucionalizaci, oddělování a k přerušení vzájemných vztahů. Ty se ovšem pochopitelně v určitých zlomových periodách znovu oživovaly.

Kdybychom se na tuto otázku podívali z makrohistorického měřítka, můžeme říci, že v něčem koresponduje se známou teorií paradigmát Thomase Kuhna, podle níž se střídají období normální vědy se změnami paradigmát. Můžeme to vztáhnout na problém mezioborových vztahů a také intermediality. Obory a média se v určitých dějinných periodách protínají a znovu rekapitulují své vzájemné vztahy a rozvrhují je novým způsobem do budoucnosti. Pak jsou naproti tomu období tzv. normálního provozu, kdy je silnější institucionální stránka, která sice mezioborové vztahy zcela nepotlačí, ale odsune je do pozadí.

To, co jsem právě řekl, tvoří jakýsi obecnější rámec mého osobního příběhu, kterým jsme začali, protože šedesátá léta byla právě jednou z těchto period, která byla navíc spjata jistou paralelou s lety dvacátými. V šedesátých letech docházelo k ožívání avantgardních témat, což můžeme pozorovat například ve filmech nové vlny. Protože já jsem v té době vyrůstal, tak jsem to zřejmě nasál a bylo to pro mě samozřejmé, na rozdíl od pozdější generace, jak jsem posléze s překvapením zjišťoval. Takže zde myslím hraje důležitou roli čas a horizont osobní zkušenosti, zvláště ve vztahu k době dospívání a mládí.

Za jakých okolností jste odcházel z Prahy raných osmdesátých let do Spojených států a jak probíhal váš tamní vstup do odborného prostředí? Jak jste navázal kontakt s některými představiteli amerického experimentálního filmu jako Jonas Mekas nebo s historiky filmové avantgardy jako Tom Gunning?

1) J. A n d ě l, Česká meziválečná filmová avantgarda. In: *Program Pražského filmového klubu*. Praha 1982 (leden), s. 6–15.

To bylo celkem jednoduché, protože jsem určité věci dělal už v Československu, knížku o sovětské filmové avantgardě dvacátých let, antologii českých teoretických textů o filmu a přehlídku českých avantgardních filmů, takže bylo zcela logické, že jsem vyhledal lidi, kteří představovali autority v oblasti filmové avantgardy. Byla to pro mě úplně přirozená věc. Nakonec lidí, kteří by se tehdy v New Yorku zajímali o českou filmovou avantgardu, nebylo mnoho. V té době to bylo naprosto kuriózní téma, protože ani specialisté na moderní umění v USA neznali základní fakta o českém materiálu a my se jim samozřejmě nemůžeme divit. Je to kontrast dvou zkušeností, kdy na jedné straně jsou lidé uzavření v určité enklávě a předpokládají, že jejich svět budou všichni venku znát, ale skutečnost je zcela jiná. Tato situace mi usnadnila navazování kontaktů, a proto říkám, že to bylo snadné – lidé v Americe byli zvědaví a otevření. Brzy po počátečních kontaktech se zrodila dosud nerealizovaná myšlenka, že by Anthology Film Archives mohla vydat sborník českých textů o filmu z dvacátých a třicátých let. Tehdy už můj výběr textů vyšel ve zkrácené podobě v srbochorvatském překladu a když jsem Američanům řekl, o co jde, okamžitě pochopili, že to je důležitá věc.

Odcházel jste s Prahy už s nějakými vazbami na americké prostředí?

Ano, především přes Sašu Hammida, jako mnoho jiných, kteří přišli přede mnou i po mně, protože on byl takový záchytný bod a vůbec kmotr českých emigrantů v New Yorku. Předehrou byla má spolupráce na výstavě české fotografie v Moravské galerii, z dnešního odstupu myslím historicky docela významné výstavě, jejímž hlavním kurátorem byl Antonín Dufek. Projekt výstavy jsme pojali na tehdejší dobu velkoryse, zahrnoval některé přesahy do filmu, které jsem zpracovával já. Sám jsem tehdy strávil mnoho hodin nad montážním stolem studiem českých avantgardních filmů a na tomto základě jsem vybral záběry, které byly na výstavě formou zvětšenin prezentovány.

Ve stejné době jsem se podílel na několika dalších projektech, které se s výstavou doplňovaly, především na shromažďování historických reflexí fotografie a filmu. Historické úvahy, myšlenky o fotografii jsem začal zkoumat společně s Antonínem Dufkem, ale pak jsem se jim věnoval již sám. Projekt se tematicky rozrostl do rámce, který by se snad dal nazvat dějinami vizuálního myšlení či myšlení o technických obrazech, použijeme-li Flussserova termínu. Uvědomil jsem si, že jakmile do vizuální kultury vstoupí technický prvek, v tomto případě fotografie, mění se od základu reflexe o obraze jako takovém. Začal jsem tuto proměnu stopovat v dobových literárních pramenech. Dostal jsem se docela daleko, až do renesance, kde jsem sledoval principy, například v souvislosti s kamerou obscurou, které anticipovaly mechanickou tvorbu obrazů. Dnes se tyto principy staly součástí studia archeologie filmu a nových médií. Na základě mého někdy až detektivního pátrání vznikl v sedmdesátých letech 800stránkový rukopis, který dodnes nevyšel. Myslím si ale, že i po 25 letech je tento výbor stále zajímavý a aktuální, možná v dnešní době víc zapotřebí, než byl tehdy. Uvědomil jsem si to nedávno, když jsem připravoval výstavu české fotografie v Rudolfinu, kdy pro mě bylo velmi užitečné čerpat z něj inspiraci.

Práce na výstavě mě přivedla k výzkumu dobových časopisů, jako je např. *Studio*, a v nich jsem našel zmínky o avantgardním dění dvacátých a třicátých let. Byly tam ale

různé nesrovnalosti, oznamovaly se akce, které pak pravděpodobně neproběhly, a podobně. Neměl jsem dostatek pramenů, abych vše vysvětlil, a proto jsem potřeboval pamětníky. Nejlepší z nich byl pochopitelně Saša Hammid, takže jsem mu z Prahy napsal, ptal jsem se ho na konkrétní věci a on mi odpověděl. Pak jsme zůstali v kontaktu, mimo jiné i v souvislosti s výstavou samotnou, na níž byla zastoupena některá jeho díla, například BEZÚČELNÁ PROCHÁZKA. Tyto kontakty tedy tvořily předeheru mého odchodu do Ameriky.

Vaše výstava československé meziválečné avantgardy z roku 1993 nesla název „Umění pro všechny smysly“, vaše letošní výstava o skupině Linie se zase jmenovala „Avantgarda o mnoha médiích“. Z těchto výstav i z vašich studií je zřejmé, že máte kontinuální zájem o intermediální a mezismyslové problémy. Můžete obecně charakterizovat důvody a povahu těsných vztahů mezi médii, formami a smysly, které byly tak důležité a typické nejen pro českou meziválečnou avantgardu?

To je obtížná a obsáhlá otázka, a proto na ni mohu odpovědět jen nesystematicky. Začnu obecně. V základu stojí fundamentální problém: jaký je vztah mezi smysly a tím, jak chápeme svět a konstruujeme realitu. Jedná se o otevřenou otázku, kterou zkoumá filozofie a řada dalších oborů. Moderní umění a umělecká avantgarda se tímto problémem musely nutně zabývat, musely si tuto otázku v různé podobě klást a nějak ji řešit, od uměleckých programů až po intuitivní postoje, protože se snažily o nový rozvrh celku, o jeho nové pochopení.

U meziválečné avantgardy je tento problém silně přítomen, ačkoli takto avantgarda obvykle není vůbec chápána. Tradičně se avantgarda prezentuje v rámci jejích programových hledisek. Dějiny avantgardy se psaly z hlediska programů. Mezi programy a reálnou praxí byly však často obrovské rozdíly, což se příliš nereflektovalo, začalo se o tom přemýšlet až po příchodu pozdního modernismu a postmodernismu. Kromě toho byla avantgarda obvykle popisována v rámci oddělených oborů. Muzea mají tradičně oddělení malby a sochařství, případně oddělení architektury a designu, pak oddělení fotografie a dnes ještě nových médií.

Právě u české avantgardy ale může důraz na mezismyslové a intermediální vztahy odhalit její specifičnost. Bylo by zajímavé se například ptát, odkud pramení Teigeho program poezie pro všechny smysly. Tento program je totiž v rozporu s jinými jeho koncepcemi a on se tyto protiklady snažil různými způsoby řešit. U Teigeho se tato problematika tedy proměňovala, ale ne proto, že by byl oportunist a nebo že by jen kopíroval cizí vzory, jak mu bylo vyčítáno. V české avantgardě v tomto ohledu existovala mnohost přístupů i určitá kontinuita a myslím, že to tvoří její specifičnost, kterou nemůžeme ve stejné podobě najít jinde.

Obecně pro avantgardu platí, že její protagonisty nezajímaly jednotlivé obory osamocně, ale jako prostředky pro nové uchopení a rozvržení světa. Obvyklá muzejní a galerijní prezentace avantgardního umění rozkouskovaná na různé umělecké obory je proto v přímém rozporu s charakterem hnutí samotného. Od začátku jsem velmi výrazně pocíťoval, že instituce deformují a dezinterpretují jeho podstatu. Instituce jsou samozřejmě nezbytné, ale musí svou povahu reflektovat. Umělé oddělování oborů je zvláště pro

některá období dějin kultury nesmyslné, což platí pro meziválečnou avantgardu i pro dnešní situaci. Umělci používají jednotlivá média jako prostředky, nikoli jako cíl. Existují samozřejmě autoři, o nichž to neplatí, ale tito umělci podle mne nejsou příliš zajímaví.

Vy sám jste se zabýval jedním klíčovým pojmem, který stál v pozadí některých českých avantgardních představ a experimentů zkoumajících vztahy mezi smysly a médií, a sice synestezí. Myslíte si, že tento pojem a problém, který se za ním skrývá, dnes – na základě toho, co jste právě řekl, že současné umění se stává novým historickým momentem křížení médií a oborů – získává nějakou novou relevanci v umění a v kultuře?

Ano, zcela určitě. Ukazuje se to i v čistě vědeckých studiích. Synestezie byla horkým tématem ve vědách 30. let, pak zájem ochladl. V poslední době se ale znovu stává aktuálním tématem, což souvisí s možnostmi nových technologií a s novými výzkumy mozku a vědomí. Jedna ze současných teorií říká, že ve vývoji vědomí jedince je určité stadium, kdy ještě nejsou smysly diferencovány a kdy jsou nervové synapse odpovídající jednotlivým smyslům vzájemně propojeny. Teprve později dochází k jejich oddělování. Ze synestezie se takto stává klíčový problém pro pochopení toho, jak se vědomí formuje a jak funguje. Tato čistě vědecká rovina souvisí s novými technologickými možnostmi, které radikalizují uměleckou produkci i reflexi, protože otevírají nové možnosti uchopení tradičních témat.

V této souvislosti je důležité podívat se zpět do historie, kdy vznikala moderní věda, zvláště obory jako biologie, fyziologie a psychologie nebo to, čemu se někdy říká neurověda. Vracíme se tak do prvních desetiletí 19. století a vidíme, že tento problém tam byl přítomen ve velmi silné podobě. Nemohu zde nezmínit mou oblíbenou postavu Jana Evangelisty Purkyněho, který napsal řadu dodnes nedoceněných úvah a vykonal mnoho objevných experimentů přesně na toto téma. Nešlo mu jen o otázky vidění nebo slyšení, ale o vztahy mezi smysly a jejich úlohu při vytváření našeho obrazu skutečnosti: jak spolu smysly vzájemně souvisejí a jak se projevuje patologie nebo narušení jednoho smyslu u smyslů ostatních.

Včera jsem seděl ve společnosti, kde byli lidé z Berlína, Vídně a New Yorku, a někdo zmínil, že jeden z přítomných je Bernhard Leitner, průkopník hnutí zvaného *sound art*. Řekl jsem mu, že si myslím, že *sound art* není žádná nová věc, protože v literatuře 19. století máme popsány experimenty, které jsou sice dnes chápány jako vědecké pokusy, ale které jsou svou povahou velmi blízké tomu, co dnes dělají umělci pracující se smysly novým způsobem. Leitner na to reagoval velmi souhlasně a řekl, že také studuje vědu osmnáctého a devatenáctého století. Mluvil o tom, že žije ve Vídni a jak je ve městě s tak bohatou hudební tradicí obtížné přesvědčit lidi, že zvuk není jenom hudba. Vyvinula se zajímavá konverzace, během níž on pořád zdůrazňoval, že nežijeme jen ve vizuální kultuře, že důležitý je také sluch. Já jsem ho však upozorňoval na skutečnosti, že vedle sluchu jsou ještě další smysly, které byly v minulosti takovýmto způsobem zkoumány, a to nejen z čistě vědeckého hlediska. Zase se tak vracíme k otázce přerodových historických situací, ve kterých se propojují zdánlivě oddělené oblasti a v nichž je obsažena jistá totalita, celek. V těchto momentech byly popsány určité možnosti smyslů,

které dosud nejsou naplněny. V budoucnu budou umělci podobně pracovat i s čichem, chutí a hmatem, náznaky se objevují již dnes.

Pokud bychom se nyní zaměřili na vztah filmu a architektury, který je tématem tohoto čísla Iluminace, nabízí se nám několik možných úhlů pohledu, jak se na něj dívat. Jeden z nejexplicitnějších projevů tohoto vztahu je použití fotografie a filmu jako dokumentačního prostředku pro architekty nebo urbanisty, kteří chtěli propagovat své projekty nebo dokumentovat hotové stavby, případně průběh jejich vzniku. Jak se v případě architektů, kteří od 20. let 20. století používali současně fotografii a film, vyvíjel vztah k filmu, protože film přece nikdy nepřevládá nad fotografií, fotografie zůstala dominantním médiem architektů, kteří nicméně přesto v určitém období se vztahy k filmu experimentovali?

To bylo hodně podmíněno technickými možnostmi. Zejména ve 20. letech byl film hodně drahou záležitostí, na rozdíl od fotografie, která byla již zcela běžnou a dostupnou věcí. Dalším důvodem je praktické hledisko, musíme si uvědomit, že nešlo jen o dokumentační a archivační funkci, ale, jak jste to sám zmínil, i o důležité použití v propagaci nových architektonických myšlenek vůbec. To byla zcela zásadní věc. Proto nemůžeme fotografie, jak se to někdy naivním způsobem dělá, chápat jako objektivní dokumenty podoby staveb. Dobře se to ukáže, když si srovnáme různé fotografie stejného objektu – tyto fotografie často vypadají, jako by znázorňovaly úplně jiné budovy. Nešlo tedy jen o dokumentaci, ale také a zejména o komunikaci určitých idejí se záměrem přesvědčovat. Za použitím fotografií se skrývala velmi specifická agenda. U filmu byly tehdy možnosti značně omezené, a to nejen v produkci, ale i v distribuci. Proto si myslím, že příkladů je méně, ale najdou se. Vedle toho ovšem vznikaly filmy s obecnější tematikou moderního města, ať už hrané, nebo dokumentární.

V současných historických bádáních o použití filmu v architektuře a urbanismu 20. až 50. let se objevuje problém, proč vlastně avantgardní architekti, pokud použili film – jako že to v rozporu s očekáváními, které by mohly vyvolat teoretické texty nebylo příliš často –, nedospěli k avantgardní filmové formě. Avantgardní charakter mají spíše ony městské filmy, o kterých jste se zmínil. Architekti, například z Frankfurtu 20. let, používali film poměrně konvenčním způsobem. Na jednu stranu by se zdálo, že existuje určitá obecná korespondence mezi avantgardním filmem a funkcionalistickou architekturou, ale na druhé straně se architekti zdráhali angažovat avantgardní filmaře nebo se raději uchýlovali k fotografii...

S tím souvisí velmi specifická problematika autorství a zprostředkování architektonického díla, to jest otázka, jak chce architekt jako autor své dílo prezentovat. Myslím si, že u fotografie bylo pro architekty snazší kontrolovat, aby vyjadřovala, co chtěli dílem říci a jak o něm sami chtěli vypovídat. V případě filmu to bylo jiné. Mám hypotézu, kterou by bylo třeba ověřit, že jakmile se stane tématem avantgardního filmu stavba, může se dotyčný architekt snadno ocitnout v poloze, kdy se bude domnívat, že jeho dílo je použito pro cíle, které se neshodují s jeho vlastními záměry. Autor architektonického díla má méně možností vyznění filmu kontrolovat. Avantgardní film bude autorským dílem filmaře spíše než výpovědí o architektonickém díle.

Musíme vycházet především z praxe, ptát se, proč dané filmy vznikaly, s jakým záměrem a jakým účelům nakonec sloužily. Bylo by zajímavé v této souvislosti uvést i některé české příklady, hlavně nedochovaný film Jana Kučery STAVBA, při jehož natáčení spolupracoval s architekty Josefem Havlíčkem a Karlem Honzíkem, kteří byli autory snímáné stavby Všeobecného pensijního ústavu v Praze. Máme zachovány fragmenty filmu, Kučerův článek z *Volných směrů*²⁾ a narážky v Honzíkově vzpomínkové knize *Ze života avantgardy*.³⁾ Zde tedy pravděpodobně došlo ke vzájemné spolupráci, kdy architekti našli společné zájmy s avantgardním filmařem. I z hlediska média, například v použití časosběrného snímání, našli postupy, které pak měly vnitřní vztah k problematice architektury, přesněji stavby jako procesu. Při srovnání s mezinárodním kontextem, které jsem sám bohužel neprovedl, protože to přesahovalo rámec dané publikace, by se možná ukázalo, že jde o jedinečnou věc.

Dalším aspektem, jak se lze dívat na vztah mezi architekturou a filmem, by mohly být avantgardní snahy o překonání hranic mezi architekturou, filmem a sochařstvím. Pro konec dvacátých let a léta třicátá bylo v tomto ohledu typické tzv. kinetické umění. Vy sám jste se podílel na výstavě a publikaci věnované nejvýznamnějšímu českému tvůrci v této oblasti Zdeňku Pešánkovi.⁴⁾ Myslíte si, že jeho tvorba je jedinečná ve světovém měřítku? Domníváte se, že lze jeho dílo chápat jako součást genealogické linie multimediálního a interaktivního umění současnosti, které rovněž nese četné architektonické rysy? V poslední době se objevilo několik snah tyto linie vyhledávat v širším rámci dějin českého umění 20. století...

My jsme se skutečně v koncepci výstavy i publikace o něco takového pokoušeli. Při vytváření genealogií musíme ovšem být opatrní a ověřovat teoretické konstrukce nejen doklady, které dotýcnou konstrukci potvrzují, ale zejména těmi, které ji vyvracejí. Já sám jsem se snažil v úvodním textu katalogu Pešánkovy výstavy doložit, že v současnosti velmi sledovaná témata interaktivity, multimediálnosti a globální komunikace můžeme najít v Pešánkovi díle i v jeho teoretických reflexích. Pešánkovo dílo bylo dosud interpretováno v rámci kinetického umění, který byl omezený. Je třeba si položit otázku po širším rámci, protože samotný kinetismus odkazuje k obecnějšímu historickému kontextu modernity, jehož důležitou součástí je téma mobility. Když si Pešánkovu tvorbu zarámuji jiným způsobem, pak se mi jeho myšlenky a postupy, které byly dosud interpretovány ve vztahu k jednomu uměleckému směru, najednou objeví v nových aspektech, například se zviditelní principy multimediálnosti, interaktivity a globální komunikace, které jsou u něj explicitně vyjádřeny.

Nemůžeme ovšem dělat z Pešánka iniciátora interaktivního umění, protože on sám zůstal outsiderem, který neměl zásadnější vliv na mezinárodní scénu. Poukázali jsme spíše na to, že u Pešánka jsou obsažena určitá důležitá témata, která nebyla tak explicitně rozvíjena jeho současníky – jejich ztvárnění v Pešánkových dílech mělo velmi omezenou

2) Jan Kučera, Film a stavba. *Volné směry* 30, 1933, č. 2, s. 41–42.

3) Karel Honzík, *Ze života avantgardy*. Praha: Československý spisovatel 1958.

4) Jiří Zemánek (ed.), *Zdeňk Pešánek*. Praha: Národní galerie 1998.

receptci – o to výrazněji se však tato témata rozvinula na konci 20. století. Na rozdíl od jiných tvůrců avantgardy je Pešánek typický také tím, že se u něj vynořují jisté archetypální motivy, což jeho dílu dává až archaický charakter.

Taková debata o umění nových médií a naopak o starších tradicích, které se v Pešánkové díle protínají, by měla být vázána i na zohlednění specifické situace v zemi, na její postavy a instituce, které by diskusi daly rámec středoevropské nebo české zkušenosti. Pokud tato obeznámenost chybí, lze pak o Pešánkovi obtížně diskutovat na mezinárodní rovině. Místní instituce by měly napomáhat tomu, aby se odkaz postavy, jakou je Pešánek, mohl zapojit do mezinárodního diskursu. My jsme se o to pokoušeli v projektu výstavy a publikace a jednáními o jejich převzetí zahraničními institucemi včetně Guggenheimova muzea v New Yorku, která byla ovšem mým odchodem z Národní galerie přerušena.

Další téma, které se objevuje v současných výzkumech vztahů mezi filmem a nyní spíše urbanismem než architekturou, je skutečnost, že filmy, které vznikaly v tomto okruhu, na jedné straně nenesou explicitní rysy avantgardní formy, jak jsme o tom již mluvili, ale na druhé straně se stávají nástrojem šíření například určitých modernizačních urbanizačních projektů, které mají avantgardní charakter. Podobné vztahy je možné najít v případě tzv. průmyslových filmů, které se stávají zase nástrojem propagace a dokumentace modernizačních projektů v oblasti průmyslové výroby. V poslední době se objevila řada archivních fondů obsahujících tyto průmyslové filmy, donedávna zapomenuté, a historici jako např. Thomas Elsaesser uvažují o tom, jak tento druh filmů, které často nemají ani identifikovatelného režiséra a nebyly koncipovány jako jedinečná umělecká díla, charakterizovat ve vztahu k avantgardě, s níž přese všechno v řadě ohledů souvisejí. Nebyla to svým záměrem umělecká díla, ale spíše služebné, užitkové nástroje propagace, komunikace a dokumentace, které neobíhaly v běžných distribučních kanálech. Elsaesser uvažuje o tom, zda pro jejich potřebu není nutno definovat jiný typ filmové avantgardy, která již nestojí na jedinečných dílech a autorských jménech, ale je těsněji spojena s koncepcí užitkové tvorby, vzhledem k průmyslu, jenž realizuje nějaké projekty modernizace, racionalizace a aplikace nových technologií. Takže by šlo o avantgardu v průmyslovém smyslu, nikoli ve smyslu estetickém či uměleckém, a film by byl jejím zprostředkujícím činitelem. Vy sám jste se zabýval užitkovým uměním designu a typografie, jedna z kapitol vaší knihy na toto téma (Avant-Garde Page Design 1900–1950) se dokonce jmenuje „Cinematic Page“, a proto předpokládám, že tato otázka je pro vás důležitá také...

To je několik otázek najednou a týkají se zásadních věcí, které jdou k základům fenoménu modernity a modernizace. Proto odpovím spíše zkratkovitě. V první řadě se vracíme k tomu, o čem jsem už mluvil. Nové médium, nový prostředek, v sobě vždy nese nové možnosti, nové tematizace, nové rozvržení tradičních témat. Film ztělesňuje téma pohybu, mobility. Mobilita je něco, co je esenciální charakteristikou modernity a urbanizace jako jejího základního rámce. Mezi filmem a urbanismem tedy existuje vnitřní bytostný vztah, který také vysvětluje, proč film jako prostředek je spjat s urbanismem četnými praktickými souvislostmi a je součástí samopohybu technologické civilizace. Snad proto zde nejsou tak důležití autoři, jak upozorňuje Elsaesser.

Pak je zde jiná rovina, klasická avantgardní diskuse o vztahu mezi životem a uměním, kterou není třeba znovu popisovat. Hnutí, které tento vztah rozvinulo do extrému, je ruský produktivismus a konstruktivismus, v nichž se ukázaly meze a paradoxy umělecké avantgardy. Antiumělecký program, podle nějž je umělec inženýrem a umění produkcí, končil v gulagu, kde Rodčenko fotografuje Bělomořský kanál...

Takže jde o složitou problematiku, do níž se promítá mnoho věcí. Důležité je, že tyto otázky jsou stále aktuální, možná víc než kdy jindy, zejména pokud jde o úlohu technologie. Umělec potřebuje nové médium, nový prostředek nejprve poznávat, prozkoumat jeho hranice, a to trvá určitý čas. Tento čas se však neustále zkracuje, od fotografie k filmu, televizi, videu, k dnešním novým médiím. Umělec je postaven před vážný problém, jak bude tento neustále se zrychlující proces osvojování nových médií zvládat. Technický vývoj zde funguje jako jakýsi samopohyb, který stále výrazněji zasahuje do všech oblastí včetně umění. Proto je důležité reflektovat východiska nových médií a zabývat se jejich archeologií.

V souvislosti s tím, co jste právě řekl, bych se vás rád zeptal na vaši experimentální dílnu nazvanou „Archeologie nových médií“, kterou jste tento semestr vedl na FAMU a kde jste se pokusil použít objevy Purkyněho jako předlohu pro digitální rekonstrukce a variace jeho experimentů. Jaká obecná koncepce stála v pozadí tohoto pedagogického projektu a jakou zkušenost jste při výuce získal?

I když dílna byla proponována pro studenty všech oborů, nakonec se přihlásili především fotografové, kromě jednoho člověka, snad protože dílnu vypsala katedra fotografie. Byl to skutečně experiment, bez jistoty, jestli to neskončí úplným fiaskem. Nakonec pro mě bylo příjemným překvapením, že se tak nestalo. Sice chvíli trvalo, než se studenti zapojili do diskuse, ale pak se rozproudil zajímavý dialog o možnostech, které látka nabízí. Nejdříve jsem přednesl krátký obecný úvod a pak jsme mluvili o možném zpracování jednotlivých témat. Hodně studentů například pracuje na autoportrétu a ukázalo se, že mezi tímto žánrem a mezi zkoumanými otázkami existují četné souvislosti, a to i na rovině konkrétních motivů. Tyto souvislosti, kterým byla dílna věnována, jim měly pomoci jejich téma nově uchopit a nově mu porozumět – to byla hlavní myšlenka semináře. Po diskusi si studenti vybrali konkrétní námět k dalšímu zpracování, a to já dostanu koncem ledna jako výsledek semináře. Obecná myšlenka v pozadí je ale širší a seminář je jen jednou formou její možné realizace.

Mě na koncepci dílny zaujala myšlenka, že uměleckou tvorbou, uměleckou prací s médii, je možné realizovat určitý typ historického zkoumání dějin médií, že umělec se jakoby stává archeologem médií.

Ano, ono se to děje, ale umělec o tom obvykle neví. Můžu to doložit například svou zkušeností z nedávné přednášky Garyho Hilla na FAMU. Po přednášce proběhla diskuse, kde on tvrdil, že jeho filmy a videa nejsou primárně vizuální, že důležitější pro něj je například text. Já jsem v diskusi naopak tvrdil, že v jeho dílech je řada referencí, které se výslovně týkají charakteru, základních mezí a specifik vizuálního vnímání, jako jsou

oční pohyby nebo periferní vidění. Poukázal jsem na paralely mezi těmito motivy a počátky vědeckého zkoumání vizuálního vnímání v podobě experimentů z první poloviny 19. století, které vykazují často doslovnou podobu s pracemi současných umělců. Tento dotaz byl nejprve pochopen jako kritika, ačkoli jsem jej tak nemínil. Na Hillově reakci se ale ukázalo, že on sám, podobně jako řada dalších umělců nových médií, si těchto paralel není vědom, že jde, alespoň pokud jde o širší historický rámec, o intuitivní, nikoli reflektivní úsilí.

Vracíme se tak opět k mé tezi, že v historii jsou období, kdy se objeví určité možnosti, pak nastane jejich instrumentalizace, kdy se začnou používat a rozvíjet, řada možností přitom zůstane nevyužita, ale stále je nějak přítomna v zárodečné podobě, aby se probudily k životu v nějaké další fázi. Médium nese tato témata a možnosti v sobě, jsou v něm zakódovány jako jakési kulturní geny. V určitém momentu pak dojde k jejich oživení a to je pro mě zajímavý moment, kterému by měla být věnována větší pozornost. To je ta myšlenka, která stála za dílnou jako takovým malým dílčím experimentem.

*Edice a materiály***Filmaři a komunistická moc v Československu***Vzrušený rok 1959*

*„Naše strana a náš stát jsou zásadně proti
administrování a reglementaci umění.“*

Ministr František Kahuda na konferenci
v Banské Bystrici

Jestliže jsme v názvu obsáhlého souboru dokumentů týkajících se dění v československé kinematografii roku 1959 vyzdvihli jednu jedinou událost tohoto roku, totiž I. festival československého filmu v Banské Bystrici, vzdali jsme tím vlastně poctu symbolům. Neboť v dějinách československé kinematografie „Banská Bystrica 1959“ skutečně jako symbol vystupuje a je tak také oběma stranami onoho bytostně politického sváru – filmaři a filmovými publicisty na jedné straně a okruhem aparátu ÚV KSČ na straně druhé – v následujících letech i desetiletích vnímána.¹⁾ Pod historikovým drobnohledem se ovšem vlastní Banská Bystrica brzy zanoří do řetězce neméně důležitých událostí, v jejichž celku dostává teprve Banská Bystrica náležitý smysl a jež také umožňují pohlédnout na tento festival v rámci jiných než jen aktuálně politických, totiž dlouhodobějších procesů.

Primárními prameny podepřený obraz roku 1959 si samozřejmě vyžádá jisté oběti v řadách legend a mýtů. Už sám fenomén Banské Bystrici trochu utrpí, když se ukáže, že šlo do jisté míry pouze o platformu pro zveřejnění výsledků dějů dávno již probíhajících či naplánovaných, ale odborné i širší veřejnosti dosud skrytých. Pohasne rovněž „hrůznost“ legendárního vystoupení ministra školství a kultury Františka Kahudy, neboť v logice historického pohybu je tak trochu jedno, s jak velkou dávkou neomalenosti vykázal tento komunistický politik filmaře do patřičných mezí ze své mocenské pozice šéfa resortu a člena ideologické komise ÚV KSČ. I kdyby se držel textu připraveného týmem jeho spolupracovníků a nedopouštěl se – řečeno s Jaroslavem Bočkem – „hysterických extempore“²⁾, i kdyby jej jen uhlazeně a třeba s vlídnou nabádavostí přečetl, proběhlo by vše nejspíš úplně stejně. Dokonce ani atmosféra pobanskobystrického existenčního strachu ve filmových a novinářských kruzích by nebyla o mnoho řidší. To by Kahudův referát nesměla provázet série zcela konkrétních represivních opatření.

Držme nejprve kurz „symbolický“ a shrňme základní fakta o festivalu. V letních měsících roku 1958 rozhodlo vedení Čs. filmu pořádat každoročně výběrovou přehlídku české a slovenské

1) Třebaže banskobystrický střet filmařů s komunistickou mocí byl a je filmovou historiografií velmi často připomínán, existují, pokud vím, vlastně jen tři texty, které se mu věnují zevrubněji: Jaroslav Boček, *Banská Bystrica. Film a doba* 15, 1969, č. 7, s. 356–359; Václav Macek – Jelena Paštéková, *Dějiny slovenskej kinematografie*. Martin : Osveta 1997, s. 157–164; Tereza Binderová, *Zpráva o Banské Bystrici. I. festival čs. filmu a jeho stopa v kulturní politice*. Diplomová práce, Katedra filmových studií FF UK, Praha 2004 (autorka zde mj rekonstruovala průběh banskobystrické konference i besed tvůrců s diváky).

2) J. Boček, c. d., s. 358.

filmové tvorby. Svůj domácí precedens měla tato idea ve dvou ročnících Filmových žní uspořádaných v letech 1940 a 1941 ve Zlíně jako demonstrativně vyznívající manifestace české kulturní vyspělosti. Když německá okupační moc opustila hru na kulturní autonomii Čechů v protektorátu, organizaci dalšího ročníku zarazila. Festival československého filmu z konce padesátých let samozřejmě žádné demonstrativní cíle nesledoval, právě naopak – měl se stát platformou pro prezentaci úspěchů státního filmu. Statut festivalu tuto funkci formuloval trochu zastřeněji, když akcentoval pracovní charakter festivalu: „Hlavním úkolem festivalu je každoroční hodnocení úrovně československé filmové tvorby a uměleckého snažení jednotlivých umělců, vyjasnění názorů mezi různými tvůrčími obory a stanovení úkolů pro další práci naší kinematografie.“³⁾

Vzhledem k organizační struktuře Čs. filmu šlo vlastně o akci tak trochu „podnikovou“, kde vedení Čs. filmu a Slovenského filmu (a nikoliv třeba nějaký relativně nezávislý, z kompetentních osob *ad hoc* sestavený subjekt) rozhodovala o tom, které filmy se budou na festivalu uvádět,⁴⁾ kteří filmoví tvůrci festival navštíví⁵⁾ a také které filmy obdrží cenu, resp. čestné diplomy⁶⁾. Na strukturách státní kinematografie tak zůstaly relativně nezávislá pouze dvě ocenění, a to cena čs. filmové kritiky udělovaná Klubem filmových novinářů a vyhlášení výsledků ankety filmového diváka organizované Ústřední půjčovnou filmů.

Festival byl koncipován jako akce putovní – každý rok se měl konat v jiném městě, konkrétně v různých významných centrech republiky. Kromě pravidelného veřejného hodnocení filmové tvorby uplynulého roku měla tato akce posílit kontakty mezi českými a slovenskými pracovníky filmového oboru, dále umožnit stykání filmařů s dělníky a rolníky místních závodů a zemědělských družstev a konečně přispět k celkovému obohacení kulturního života daného kraje.⁷⁾

3) „Za užší sepětí filmové tvorby se životem lidu“. Statut Festivalu československého filmu. *Filmové informace* 10, 1959, č. 4 (28. 1.), s. 17 (viz dokument č. 8).

4) Článek III, odstavec 2 statutu: „Filmy, které se na festivalu uvedou, určují ředitelé Ústřední správy Československého a Slovenského filmu.“ Tamtéž.

5) Článek V, odstavec 1 statutu: „Ředitelé Ústřední správy Československého a Slovenského filmu schválí na návrh ředitelů příslušných filmových studií účast významných i některých začínajících filmových tvůrčích pracovníků a účast vybraných pracovníků z jiných úseků filmu.“ Tamtéž.

6) Článek IV, odstavec 1 statutu: „Hodnocení filmů provede předsednictvo festivalu určené jeho pořadatelem.“ Tamtéž. Předsednictvo festivalu jmenoval ředitel Ústřední správy ČSF po dohodě s ředitelem Ústřední správy Slovenského filmu. Podle zápisu z 1. zasedání tohoto předsednictva dne 22. 12. 1958 se jeho členy stali A. M. Brousil (předseda), Rudolf Mrlan (zástupce předsedy), Bořivoj Zeman, Otakar Vávra, Ludvík Aškenázy, František Vrba, Stanislav Zvoníček, Juraj Špitzer, František Kudláč, Ivan Jerábek, M. Gašpar (KNV Banská Bystrica), I. Bulla (KV KSS Banská Bystrica), dodatečně měl být ještě určen člen ÚV KSS. Na druhém zasedání organizačního štábu 7. 1. 1959 byl tlumočen návrh Jiřího Marka doplnit předsednictvo o Jiřího Sequense (vzhledem k předpokládané zaneprázdněnosti Otakara Vávry v průběhu festivalu). Na 3. zasedání organizačního štábu festivalu 16. 1. 1959 zazněla informace, že III. oddělení KV KSS navrhuje doplnit předsednictvo o vedoucího III. oddělení KV KSS O. Textorise, člena byra KV KSS Juraje Pobehu a vedoucího redaktora Smeny Jána Vrhu. V později vydaném sborníku z banskobystrické konference, kde jsou v úvodu členové předsednictva i organizačního štábu vyjmenováni, však k výchozí sestavě předsednictva žádné nové jméno nepřibýlo, naopak zde chybí Ludvík Aškenázy a namísto „B. Zemana“ tu figuruje „K. Zeman“. Zápisy ze zasedání předsednictva i organizačního štábu 1. festivalu československého filmu stejně jako cyklostylovaný sborník referátů z konference jsou uloženy ve Slovenském filmovém ústavu – Národním kinematografickém centru (dále jen SFÚ – NKC) v Bratislavě, v nezpracovaných fondech (složka Festivaly).

7) SFÚ – NKC, nezpracované fondy (složka Festivaly); návrh na pořádání Festivalu československého filmu, 31. 7. 1958 b. m. (viz dokument č. 23).

V počátečních fázích byly jako první místo konání festivalu ve hře Piešťany.⁸⁾ Lázeňské středisko však záhy vystřídal město, které posilovaly argumenty politické. Banská Bystrica si měla v roce 1959 připomenout 15. výročí Slovenského národního povstání a to byl kalibr, na který jiná slovenská města nedosahovala. Ideologický fundament festivalového projektu netvořila jen tato jubilejní symbolika místa, ale i volba posledních únorových dnů pro konání festivalu, jímž tak zestátněná kinematografie chtěla pravidelně vzdávat hold „únorovému vítězství pracujícího lidu“, jak zdůrazňuje návrh na pořádání festivalu z 31. července 1958.⁹⁾

Toto symbolické ideologické ukotvení celé akce je třeba brát vážněji než jen jako nějaké obligátní „rétorické figury“. Myšlenkou pravidelné, ideologicky koncipované přehlídky československého filmu totiž zareagovalo vedení kinematografie na závěry XI. sjezdu KSČ, který se konal 18.–21. června 1958, tedy zhruba měsíc předtím, než se zrodil oficiální návrh na pořádání festivalu. Tuto vazbu ostatně deklarují i obě hlavní hesla festivalu – jak ono navrhované ještě pro Piešťany („Za dovršení kulturní revoluce, za výstavbu socialismu!“), tak ono banskobystrické, konkretizující pro oblast filmu jednu z frází z projevu prvního tajemníka ÚV KSČ a prezidenta republiky Antonína Novotného („Za užší sepětí filmové tvorby se životem lidu“). XI. sjezd KSČ stanovil pro příští období pět základních úkolů, jež zazněly již v Novotného projevu a jež také vstoupily do usnesení sjezdu:

Soudruzi, soudružky! Úkol dovršit socialistickou výstavbu v naší vlasti dává jasný směr pro práci strany ve všech oblastech našeho života. Jeho základní obsah lze stručně vyjádřit pěti hlavními úkoly:

1. V oblasti výrobních vztahů – jelikož kapitalistický sektor byl již dříve, až na nepatrné zbytky likvidován – dosáhnout nyní rozhodujícího vítězství socialistických výrobních vztahů tam, kde má dosud určitou váhu malovýrobní způsob hospodaření. Jde tedy u nás o dosažení vítězství socialistické družstevní zemědělské velkovýroby na vesnici.

2. Odstranit zbytky antagonistických tříd, tj. postupně dospět k likvidaci kulactva jako třídy i zbytků soukromopodnikatelských živlů ve městech důsledným omezováním a zatlačováním.

3. Dále rozvíjet výrobní síly na podkladě nejvyšší techniky, zejména automatizace, mechanizace a chemizace, podstatným zvýšením společenské produktivity práce v průmyslu i rozhodným vzestupem intenzity zemědělské výroby zajistit další nepřetržitý růst životní úrovně lidu.

4. Ruku v ruce s tímto rozvojem společensko-ekonomické základny neustále všestranně prohlubovat a zdokonalovat naši socialistickou demokracii, zvyšovat aktivní účast pracujících na správě státu a řízení hospodářství.

5. Dále prohloubit morálně politickou jednotu lidu v duchu marxisticko-leninského učení a dovršit kulturní revoluci.¹⁰⁾

Výraz „dovršení“ socialistické výstavby a v jeho rámci i „dovršení“ kulturní revoluce implikuje, že cíl je již na dohled a lze k němu v krátké době jakýmsi finálními kroky dorazit. Jeho údajné dosažení také vlastně deklarovala nová ústava přijatá v červenci 1960 Národním shromážděním, což se obrazilo i v novém názvu státu – Československá **socialistická** republika. Československo s KSČ u kormidla moci se tedy na sklonku padesátých let chystalo – viděno optikou komunistické doktríny o zákonitém vývoji společnosti – završit jednu dílčí vývojovou

8) Tamtéž; návrh na uspořádání 1. festivalu československých filmů v Piešťanech, nedatováno (viz dokument č. 24).

9) Viz pozn. 7.

10) XI. sjezd Komunistické strany Československa. *Nová mysl* 1958, červen, zvláštní číslo, s. 20.

etapu na cestě ke komunismu. Následovalo tak ostatně svůj sovětský vzor: za dovršení prohlásil výstavbu socialismu v SSSR mimořádný XXI. sjezd KSSS, který se konal na přelomu ledna a února 1959 a konstatoval, že SSSR vstoupil do fáze výstavby rozvinuté komunistické společnosti. Aparát ÚV KSČ chtěl tedy nahlížet na tehdejší dění v československé kultuře jako na jakousi závěrečnou fázi kulturní revoluce, což kupříkladu odrážela i vysoká frekvence výrazů „zbytky“ či „přežitky“ v dobových projevech (např. „zbytky kapitalistického sektoru“, „zbytky antagonistických tříd“, „zbytky soukromopodnikatelských živlů“, „zbytky buržoazní ideologie“, „přežitky kapitalismu“, „individualistické přežitky“, „přežitky maloburžoazního myšlení“), jež tak lexikálními prostředky vyjadřovaly tezi o historickém dožívání starého, kapitalistického řádu. Projekt „dovršení výstavby socialismu“, tedy i „dovršení kulturní revoluce“ tvoří ideologický a politický rámec banskobystrického konfliktu.

Ovšem úkol „dovršit kulturní revoluci“ se ukázal být mimořádně neschůdný. Naivistickou představu komunistických propagandistů, že po několikaleté výchovné kúře (na níž měl mít film lví podíl) se jeden každý promění v „nového socialistického člověka“ – samozřejmě až na odepsané „zbytky“ třídních nepřátel –, se jaksi stále nedařilo naplnit. Vyjádřeno ústy „nejvyššího“, tj. Antonína Novotného: „Přerod od maloburžoazního demokratismu k socialistickým zásadám, který dnes u nás ve svém každodenním životě prodělávají dosti početné vrstvy obyvatelstva – hlavně maloburžoazie i značná část inteligence – je nesmírně složitý.“¹¹⁾ Aparát ÚV KSČ zorganizoval za účelem alespoň zdánlivého zvládnutí tohoto úkolu mohutnou kampaň spočívající zejména v sérii sjezdů, konferencí a aktivů různých kulturních organizací. Tak se například 1.–2. 12. 1958 konala v Praze konference o činoherní kritice; 17.–19. 12. 1958 následovala 1. celostátní konference o rozvoji operety v socialistické společnosti; 25.–28. 2. 1959 se sešel II. sjezd Svazu československých skladatelů; 1.–2. 3. 1959 se pak uskutečnila konference Čs. svazu spisovatelů a ve výčtu podobných akcí by se dalo pokračovat. Konference českých a slovenských filmových pracovníků probíhající po celou dobu konání banskobystrického festivalu československého filmu je z této řady. Celou kampaň pak završil okázalý Sjezd socialistické kultury, jenž se uskutečnil 9.–11. 6. 1959 v Praze za účasti velkého počtu zahraničních hostů z celého světa a nápadně připomínal obdobný Sjezd národní kultury z dubna roku 1948. Necelé dva měsíce po únorovém „vítězství pracujícího lidu“ vyzval tehdy onen sjezd kulturní frontu k vytvoření nové, socialistické kultury osvobozené od dřívějšího elitářství a k anarchii vedoucího individualismu.¹²⁾ Sjezd socialistické kultury pak měl v předvečer „dovršení“ výstavby socialismu demonstrovat, jak daleko na této cestě již kulturní fronta v Československu pokročila a jak pevně a cílevědomě je celá oblast kultury v tomto dějinném procesu stranou řízena. Ona pevnost vedení měla přirozeně i svou represivní tvář, a to nejen v oblasti filmu, ale i v jiných sférách resortu kultury (viz zastavení časopisu Květen, personální změny na vedoucích postech v nakladatelství Čs. spisovatel, v Národním divadle, v Literárních novinách atd.¹³⁾).

Od poloviny padesátých let začali funkcionáři aparátu ÚV KSČ – po XX. sjezdu KSSS značně znejistělí – registrovat v domácí umělecké tvorbě trendy, z nichž museli mít radost pramalou. Umělci projevovali velkou vůli dostat se z poúnorové kulturní izolace a vstřebat soudobé stylové i myšlenkové proudy západní kultury, což v rovině stylové provázela vlnitost k socialistickému realismu a v rovině tematické pak nezáměr o velká budovatelská témata v intencích stranických kulturních

11) Tamtéž, s. 49.

12) Srov. Sjezd národní kultury. Sbírka dokumentů. Praha : Orbis 1948 (srov. např. závěrečnou rezoluci, s. 259–261). K tomu srov.: Jiří Knapík, *Únor a kultura. Sovětizace české kultury 1948–1950*. Praha : Libri 2004, s. 62–66; Alexej Kušák, *Kultura a politika v Československu 1945–1956*. Praha : Torst 1998, s. 264–267.

13) J. Boček, c. d., s. 356.

politiků. V hraném filmu měl dramaturgicky tento trend podobu výrazného přesunu pozornosti od kolektivu k individualitě, k privátnímu životu jednotlivce. Mapování každodennosti namísto historické epochálnosti pak podstatně změnilo reprezentaci skutečnosti, vzdálenou a stále se vzdalující obrazu, jež o socialistickém Československu vytvářela komunistická propaganda.

V atmosféře po XX. sjezdu KSSS navíc tvůrci daleko více tíhli k angažovanosti v občanském smyslu toho slova, takže vznikla série filmů s výrazným kritickým nábojem, které přítomnost problematizovaly – ZÁŘÍJOVÉ NOCI, ŠTĚNATA, ŠKOLA OTCŮ, TOUHA, TŘI PŘÁNÍ, rozpracovány byly filmy VELKÁ SAMOTA, PROBUZENÍ aj. V editovaných dokumentech dávají aparátští funkcionáři ÚV KSČ opakovaně tento trend do souvislosti s II. sjezdem Svazu čs. spisovatelů, který proběhl v dubnu 1956 a stal se pro veřejně demonstrováný kritický postoj ke kulturní politice KSČ noční můrou komunistických aparátčků. Bylo stále zřejmější, že jejich výchozí představa socialistického umění jako pomocníka při komunistické výchově je pro velkou a vlivnou část umělecké obce prostě neakceptovatelná a stranické útoky na alternativní koncepty společenské funkce umění jako na falešné teorie na tom vůbec nic nezměnily.

Svou představu socialistického filmu vyjádřil ÚV KSČ ve svém usnesení z dubna 1950¹⁴⁾ a v listopadu 1959 na zasedání ideologické komise ÚV KSČ její člen Zdeněk Urban platnost tohoto dokumentu potvrdil (viz dokument č. 21). Pohlédneme-li ovšem na charakter filmové tvorby z počátku padesátých let a z konce dekády, je na první pohled jasné, že zatímco v poúnorových letech se na stranické požadavky adaptovala umělecká obec, ve druhé polovině desetiletí už to byli projektanti stranické kulturní politiky, kdo se adaptoval, a to navzdory všem jejich rezolutním postojům, zákazům i personálním postihům. Kampaň po XI. sjezdu KSČ, jejíž součástí tvořila i banskobystričská konference a celé to zvýšení tlaku na kinematografické struktury, byl pokus tento poměr obrátit.

Dosáhnout tohoto cíle chtěl aparát ÚV KSČ především energickým nadřazením ideologických aspektů otázkám uměleckým. To se projevilo hlavně v personální rekonstrukci Umělecké rady jako poradního orgánu ředitele FSB (odvolané umělce nahradili převážně straničtí funkcionáři) a v názorném přejmenování orgánu na Ideově uměleckou radu, dále v odvolání umělce Eduarda Hofmana z postu ředitele FSB a v jeho nahrazení politicky spolehlivým dosavadním ředitelem Filmových laboratorí Josefem Veselým i v odvolání ředitele Ústřední správy Čs. filmu spisovatele Jiřího Marka a jeho vystřídání osvědčeným svazáckým funkcionářem Aloisem Poledňákem.¹⁵⁾ Usnesením politického byra ÚV KSČ z konce dubna 1959 došlo rovněž ke zpřísnění směrnic pro cenzory HSTD, kteří měli napříště kromě vlastního obsahu díla přihlížet i k obsazení filmu a politickému profilu autora.¹⁶⁾ Dalším prostředkem byla vyžádaná ideová prověrka dramaturgického plánu na rok 1959 a koneckonců i politická prověrka pracovníků Filmového studia Barrandov, přičemž postih hlavních provinilců měl zapůsobit jako výstraha všem jejich případným následovníkům. Tvůrci filmu TŘI PŘÁNÍ Ján Kadár a Elmar Klos dostali dvouletou distanci a tvůrčí skupina Feix – Daniel, v níž tento film vznikl (a s ním i další kritizované filmy ZDE JSOU LVI

14) Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu. Usnesení předsednictva Ústředního výboru KSČ o tvůrčích úkolech československého filmu. *Rudé právo* 19. 4. 1950, č. 92, s. 1 a 3. Přetištěno in: Zdeněk Štábla – Pavel Tausig (eds.), *KSČ a československá kinematografie (výbor dokumentů z let 1945 – 1980)*. Praha: ČSFÚ 1981, s. 67–71.

15) Jiří Marek údajně hned několikrát nabízel v průběhu jara 1959 demisi, ale Jiří Hendrych jej odbyl v tom smyslu, že člověk, který se dopustil tak zavržených chyb, může být jedině odvolán. Srov. J. Boček, c. d., s. 359. Srov. též Otakar Vávra, *Podivný život režiséra. Obrazy vzpomínek*. Praha: Prostor 1995, s. 209.

16) AMV, 318-1-5; výpis z usnesení politického byra ÚV KSČ ke zprávě o činnosti HSTD, 29. 4. 1959. Srov. T. Binderová, c. d., s. 90.

a KONEC JASNOVIDCE), byla zcela zrušena s tím, že dramaturg František Daniel FSB dokonce opustil (nalezl azyl na FAMU). Čs. film rovněž pozbyl práva samostatně schvalovat hotové filmy do distribuce – po kolizi s filmem TŘI PŘÁNÍ přešla tato pravomoc na schvalovací komisi nově ustavenou při ministerstvu školství a kultury. Jde tedy o změnu, která se vlastně vrací k modelu z poúnorových let.¹⁷⁾

Tři nejvíce kritizované filmy – pohádková satira TŘI PŘÁNÍ Jána Kadára a Elmara Klose, psychologické drama ZDE JSOU LVI Václava Kršky a hudební komedie HVĚZDA JEDE NA JIH Oldřicha Lipského (spolu se středometrážní satirou Vladimíra Svitáčka a Jána Roháče KONEC JASNOVIDCE) – byly zakázány (řečeno dobovou terminologií: bylo rozhodnuto neuvést je do kin) anebo byly z kin staženy. Pro aparátní úředníky ÚV KSČ i cenzory HSTD byl první z nich jasným projevem revizionismu v umění, druhý nahrával maloburžoaznímu individualismu a třetí označovali za měšťácký kýč a umělecký zmetek. Tato hodnocení jsou v editovaných dokumentech vícekrát argumentována, netřeba tedy u nich prodlévat.

Za zvláštní rozvedení ale stojí jugoslávský motiv celé aféry. Film HVĚZDA JEDE NA JIH vznikl v česko-jugoslávské koprodukcii a hlavní manželský pár ve TŘECH PŘÁNÍCH ztělesnili jugoslávští herci. Oběma filmům to neobyčejně přitížilo. Projekty se rodily v době, kdy ještě doznívala etapa normalizace vztahů s Titovou Jugoslávií, ale v roce 1958 československo-jugoslávské vztahy silně ochladly, když Tito zavrhl integraci Jugoslávie do sovětského bloku po vedením Moskvy. Vůli jít vlastní cestou dal pak jasně najevo VII. sjezd Svazu komunistů Jugoslávie v Lublani v dubnu 1958, kam již také ostatní socialistické země stranické delegace nevyslaly a kde Československo jako jediné nemělo dokonce ani svého pozorovatele. Závěry VII. sjezdu SKJ označily strany a vlády SSSR a zemí sovětského bloku v koordinovaném postupu za revizionistické.¹⁸⁾ KSČ přitvrdila vůči Jugoslávii slovník a začala podnikat zcela konkrétní kroky včetně přípravy směrnice z března 1959 pro další postup vůči Jugoslávii. Ten spočíval hlavně v minimalizaci kontaktů s Jugoslávií včetně takových fines, jako bylo zamezení turistických zájezdů.¹⁹⁾

A do této atmosféry vstoupil Oldřich Lipský se svou oddechovou „jugoslávskou“ veselohrou HVĚZDA JEDE NA JIH. Třebaže se v interních stranických dokumentech politické pozadí zákazu tohoto filmu opakovaně zmiňuje, navenek představitelé ÚV KSČ i ministerstva školství a kultury argumentovali výlučně uměleckými důvody, jako by k zákazu filmu přikročili ve snaze ochránit diváky před kýčem. Z éry státní kinematografie v Československu neznám jediný případ zákazu filmu pro jeho nízkou uměleckou úroveň a že takovými filmy byla třeba sedmdesátá léta vydělávána. Kdyby Lipského Hvězda jela na sever, třeba k Baltu do NDR, docela jistě by na banskobystrickém pranýři neměla tak výsostné postavení a pravděpodobně by se na něm vůbec ocitla.

Vážnost jugoslávského motivu potvrzuje i chování cenzorů HSTD, kteří byli na obraz Jugoslávie i jakoukoliv zmínku o ní – nepochybně na základě stranických instrukcí – mimořádně citliví. Zákaz postihl kupříkladu také dokumentární filmy Emany Kaněry PÍSEŇ O JEDNÉ ZEMI a NA DVOU

17) Zpráva Lubomíra Štrougala a Jana Fojtíka pro předsednictvo ÚV KSČ o postupu konsolidace v kinematografii z března 1971 označuje represivní opatření po Banské Bystrici za neúměrná a konstatuje, že právě tato opatření „vyvolala mezi filmovými pracovníky negativní reakci a přivedla je na obranářské a opoziční pozice“. To svědčí o tom, že vedení KSČ sice o správnosti kurzu zastávaného v Banské Bystrici nepochybuje, ale použité metody k jeho prosazení zpětně hodnotí jako politicky chybné. Srov. Dokumenty z archivu ÚV KSČ. *Iluminace* 9, 1997, č. 1, s. 176.

18) Srov. *Jednotně proti soudobému revisionismu. Ohlas bratrských komunistických a dělnických stran na 7. sjezd Svazu komunistů Jugoslávie*. Praha: SNPL 1958.

19) Srov.: Karel Kaplan, *Kořeny československé reformy* [I]. Brno: Doplněk 2000, s. 45–50; Jože Pírejavec, *Jugoslávie 1918 – 1992. Vznik, vývoj a rozpad Karadjevičovy a Titovy Jugoslávie*. Praha: Argo 2000, s. 250–272. V roce 1959 neuspořádal Čedok do Jugoslávie ani jediný zájezd.

BŘEZÍCH VARDARU, které soudě dle cenzorova popisu autor natočil v dokumentaristických konvencích padesátých let.

[...] filmy „Píseň o jedné zemi“ a „Na dvou březích Vardaru“ jsou silně projugoslávské v tom, že naprosto nekriticky líčí nynější život v Jugoslávii. Filmy ukazují moderní bytovou výstavbu, růst průmyslových závodů, všude naprostý pořádek apod. Také mluvené slovo k oběma filmům je projugoslávsky obdivné a v některých částech politicky nesprávné.

Film „Píseň o jedné zemi“ (Makedonie) je širokoúhlý a byl natočen podle námětu s. E. Kaněry a Jugoslávce Slavko Janevského. Ve filmu je ukazována výstavba obytných budov, závodů aj., kterými je jednostranně a nekriticky komentován nový život v jugoslávské Makedonii.

V komentáři se mluví o svobodné republice Makedonii ve svazku Jugoslávie a o tom, jak lid jugoslávské Makedonie se nyní zbavil bídy a hladu apod.

Film „Na dvou březích Vardaru“ byl natočen také podle námětu Emany Kaněry a Slavko Janevského.

V prvé části filmu jsou zachyceny záběry staré části města Skopje v Makedonii, historické památky, budovy a život na ulicích a v dílnách. V druhé části, na pravém břehu Vardaru, je zachycena modernizující se Skopje. Novostavby činžáků, průmyslového závodu, karosárny autobusů se záběry odjezdu moderních autobusů, sklářský závod s automatizovaným provozem výroby sklenic, brusička skla aj. jsou ve filmu zachyceny tak, že jednostranně ukazují bohatý a spokojený život pracujícího lidu v Jugoslávii. Nikde ve filmech – až na jeden malý záběr, kdy vesničanky jdou bosi – není vidět špatné oblečení, nečistotu nebo otlučený dům apod. Naopak, filmy mají překrásnou barevnou fotografii, ukazují jen nejkrásnější místa; velmi působivě jsou ukazovány nové továrny, kluby, moderní činžové domy apod.

Oba filmy jsou v naprostém rozporu s tím, co o životě v Jugoslávii se píše u nás, v SSSR a ostatních státech.²⁰⁾

„Banská Bystrica“ otevřela staré rány a znovu exponovala velké téma státního filmu, jež se – vždy jako důsledek nějakého vážného politického otřesu – opakovaně vynořuje se zesílenou naléhavostí. Tím tématem je problém filmové dramaturgie, již komunistický stát jako monopolní výrobce přisuzoval zcela klíčovou roli, neboť od ní se z pohledu stranického i státního aparátu odvíjel charakter filmové tvorby. Skrže dramaturgii – zdálo se – lze řídit tvorbu. Odtud ta péče o dramaturgické orgány kinematografických struktur i dramaturgické ambice Filmové rady v poúnorovém období,²¹⁾ odtud to úsilí změnit kritéria dramaturgické práce a (nenaplněný) příslib směrnic pro tuto práci na sklonku padesátých let a odtud také ta rozsáhlá čistka, která na počátku tzv. „normalizace“ stihla především řady dramaturgů a scenáristů jakožto ideových původců „závadných“ děl (a nikoliv řady režisérů).²²⁾

Problém filmové dramaturgie jako otázka dobově reflektovaná se v dějinách české kinematografie vynořuje někdy v polovině třicátých let, kdy je výlučně spjata s ambicí kultivovat filmové řemeslo a stimulovat tak kvalitativní vzestup domácí produkce. Tehdy je spjat s působením nově

20) AMV, 318-126-2, DZ č. 1-70, 1959, denní zpráva č. 27, 6. února 1959, s. 1-2.

21) Srov.: Ivan Klimeš, Za vizí centrálního řízení filmové tvorby (Úvod k edici). *Iluminace* 12, 2000, č. 4, s. 135-139; Kulturní rada ÚV KSČ o filmové dramaturgii 1948 - 1949. *Iluminace* 12, 2000, č. 4, s. 140-165; J. Knápek, c. d.

22) Srov. Ivan Klimeš, Modely filmové dramaturgie. In: Jan Matonoň (ed.), *Život je jinde...? Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století*. Praha: ÚČLAV ČR 2002, s. 377-387.

založeného Filmového poradního sboru při ministerstvu průmyslu, obchodu a živností, tedy střešního oborového orgánu, který od roku 1935 rozhodoval na základě předložených scénářů o finanční podpoře jednotlivých projektů. Od roku 1937 s FPS lektorsky spolupracovalo sdružení filmumilovných intelektuálů Československá filmová společnost i zrekonstruované Filmové studio, organizační základna profesionálních filmařů. Na počátku protektorátu již Výbor plnomocníků, na bázi dobrovolnosti koncipovaná reprezentace české filmové branže, vyjednal s FPS, že od 1. ledna 1940 se o finanční podporu budou moci u FPS ucházet pouze ti výrobci, kteří budou mít ve svém výrobním oddělení stálé místo dramaturga.²³⁾ V listopadu 1940 pak ustaví ministr obchodu při svém ministerstvu ze státního rozpočtu financovaný čtyřlenný Sbor filmových lektorů v čele s Karlem Smržem za účelem zkvalitnění literární přípravy českých filmů. Sbor posuzoval scénáře, diskutoval s autory o potřebných změnách, organizoval soutěže na původní námět pro film, snažil se vyhledávat nové filmové autory v řadách literátů atd., tedy vše, co měli v popisu práce pozdější dramaturgové státního filmu.²⁴⁾

Zestátněná kinematografie si po roce 1945 kladla za úkol vrátit domácí produkci po jejím potlačení za protektorátu do čísel adekvátních tradici zdejšího filmového průmyslu a také od základu změnit charakter filmové tvorby. Oba tyto cíle vázly právě na literární přípravě filmů, což opět akcentovalo otázku dramaturgie a také samozřejmě scenáristiky. V prvních poválečných a zároveň předúnorových letech šlo z dramaturgického hlediska hlavně o nalezení nové tváře českého filmu, která by jednak korespondovala s proměněným poválečným světem a která by se zároveň odřekla toho, k čemu z meziválečné tradice se již projektanti zestátnění oboru v žádném případě nechtěli vracet.²⁵⁾ Teprve když se v únoru 1948 dostali k moci komunisté, proměnila se sféra filmové dramaturgie v nástroj k radikální ideologizaci filmové tvorby a stala se silně závislou na politickém vývoji komunistického státu, který v monopolní pozici kinematografii provozoval. Sestoupíme-li ovšem z modelové roviny systému do roviny dramaturgické každodennosti, otevře se před námi pohled na nepřeberné množství drobných dílčích zápasů, jimiž filmaři vlastně neustále sondažovali, kde právě leží hranice možného, a zda ji nelze zase trochu posunout. A že se neměli s cenzory z HSTD při ministerstvu vnitra, kteří schvalovali scénáře i hotové filmy, vůbec v lásce, o tom svědčí návrh náměstka Václava Pelíška z ministerství školství a kultury přednesený v listopadu 1959 na ideologické komisi ÚV KSČ, aby kinematografie byla z kompetence HSTD vyňata (viz dokument č. 22).

Za pozornost stojí i úvaha Jana Drdy prezentovaná na témž zasedání téže komise, zda by neměla být státní kinematografie nějakým způsobem decentralizována, což by vytvořilo alespoň částečně konkurenční prostředí a umožnilo jednotlivým samostatným subjektům se vůči sobě profilovat. Proti principu jediného monopolního státního podniku se stavěli již nekomunističtí ministři v roce 1945 při diskusi o zestátnovacím dekretu i později při neúspěšné přípravě prováděcího nařízení. (Mimochodem právě princip decentralizace tvořil jeden z pilířů pokusu o ekonomickou reformu z roku 1958.²⁶⁾ V kinematografii se do určité míry tato představa realizovala později v šedesátých letech, kdy každá barrandovská tvůrčí skupina měla vlastní uměleckou radu i svůj rozpočet.

A konečně ještě jedno pozoruhodné téma rozkrývají editované dokumenty – postoj stranického aparátu k jednotlivým filmařským generacím. A ten je svým způsobem překvapivý – z rozpravy ideologické komise vyplývá, že k filmařům starší generace, kteří za první republiky okusili život společenských elit, stranické vedení příliš politické důvěry nechová (snad s výjimkou Otakara

23) Srov. Ivan Klimeš, Stát a filmová kultura. *Iluminace* 11, 1999, č. 2, s. 125–136.

24) Tamtéž.

25) Srov. Jindřich Elbl, Patnáct let filmové politiky. 1933 – 1948. *Film a doba* 11, 1965, č. 8, s. 398.

26) Srov. K. Kaplan, c. d., s. 266–268.

Vávry), a že budoucnost spojuje především s mladou generací, jíž už nyní přičítá zásluhu, že po vlně poučovacího historismu obrátila pozornost k současným látkám. Patří k půvabným historickým paradoxům, že to byl právě aparát ÚV KSČ, který na sklonku padesátých let systematicky vytvářel příznivé podmínky pro nástup mladé, minulostí nezátížené generace, od níž si sliboval naplnění svého poučovacího ideálu socialistického filmu. Jednou z takovýchto slibných dramaturgických akvizic Filmového studia Barrandov z pobanskobystrického období se stal kupříkladu Pavel Juráček.

Ivan Klimeš

Archeografický úvod

Dokumenty shromážděné v naší edici pocházejí z Archivu ministerstva vnitra (fond 318 – HSTD, dokumenty č. 1, 4), z Národního filmového archivu (nezpracovaný fond ÚŘ ČSF, dokumenty č. 2, 3, 9, 10, 12, 13, 17), z Národního archivu (dříve Státní ústřední archiv, fond 02/2, dokument č. 5, a fond 10/5, dokumenty 21, 22), z Archivu Poslanecké sněmovny Parlamentu ČR (fond NS II, dokument č. 6 a 7), z Archivu AB Barrandov (nezpracované fondy, dokument č. 11), ze Slovenského filmového ústavu – Národního kinematografického centra (nezpracované fondy, složka Festivaly, dokument č. 15, 19, 23, 24). Dokumenty č. 8, 14 a 16 byly publikovány v interním cyklostylovaném periodiku Čs. filmu *Filmové informace*, dokument č. 18 vyšel Informačním bulletinu distribuovaném přesně vymezenému okruhu funkcionářů ÚV KSČ (uložen v NA, A ÚV KSČ) a dokument č. 20 vyšel knižně ve sborníku *Sjezd socialistické kultury* (Praha 1959). Dokumenty č. 1–5, 9–13, 17, 19, 21–24 jsou strojopisy na formátu A 4, ve zbylých případech jde s výjimkou knižně vydaného dokumentu č. 20 o cyklostyly vesměs ve formátu A 4. Dokumenty jsou řazeny chronologicky až na dokumenty č. 23 a 24 nalezené a připojené k edici až ve stadiu korektur.

Při textologickém zpracování dokumentů jsme vycházeli ze zásad pro vydávání novodobých historických pramenů. V původní podobě ponecháváme psaní cizích slov (píšeme např. *organisační* m. *organizační*, *epizoda* m. *epizoda*, *devotní* m. *devótní*, *censurní* m. *cenzurní*, *atelier* m. *ateliér* apod.), případně je, pokud v rámci téhož dokumentu kolísá, sjednocujeme (*téma*, resp. *thema*). Bez vyznačení opravujeme interpunkci, zjevné překlepy a prokazatelné pravopisné chyby (*scenárista* m. *scénárista*, *tematický* m. *tématický*) včetně chybného psaní velkých písmen (např. na *Plzeňský kraj* m. *plzeňský kraj*, *Ústřední správa Čs. filmu* m. *Ústřední správa čs. filmu*, *vedení čs. filmu* na *vedení Čs. filmu*). Podobně jsme opravovali také pravopisné chyby v psaní jmen (*Hoffmann* na *Hofman*, *Frýd* na *Fried*, *Vošmik* na *Vošmik*, *Bilák* na *Biľak*). Dle současného pravopisného úzu upravujeme ustálené zkratky (např. *apod.* m. *a pod.*, tj. m. *t. j.*). U prvního výskytu příjmení v daném dokumentu rozepisujeme iniciály či doplňujeme vlastní jméno, pokud se nám ho podařilo zjistit, v dalších výskytech již ponecháváme jméno jeho podobu uvedenou v dokumentu. V dokumentu č. 5 jsme ve vylíčení obsahu filmu TŘI PŘÁNÍ opravili mylně uvedené jméno postavy (v jedné větě se o Petrovi hovoří jako o Karlovi, což je postava Petrova přítele).

Edice je vybavena dvojím poznámkovým aparátem. Písmenné indexy odkazují na grafickou úpravu dokumentu, číselné na případné komentáře editora. U archivních dokumentů se snažíme respektovat grafické uspořádání editovaného dokumentu (odsazování, resp. neodsazování odstavců, oddělování odstavců širším rádkováním apod.), a to včetně nepravidelností ve smyslu nedůsledného uplatňování zvoleného principu.

I. K.

Zkratky:

AMU	Akademie múzických umění
AMV	Archiv ministerstva vnitra
CZV KSČ	celozávodní výbor KSČ
č.	číslo
Čs., čs.	československý
DZ	denní zpráva
FAB	Filmový ateliér Baťa
FAMU	Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění
FPS	Filmový poradní sbor
FSB	Filmové studio Barrandov
HSTD	Hlavní správa tiskového dohledu
JRD	jednotné rolnícké družstvo
JZD	jednotné zemědělské družstvo
j. ř.	jednací řád
KNV	krajský národní výbor
KSČ	Komunistická strana Československa
KSS	Komunistická strana Slovenska
KV KSS	krajský výbor Komunistické strany Slovenska
LD	lidově demokratické státy
MěNV	městský národní výbor
MěstV KSČ	městský výbor KSČ
MěV KSČ	městský výbor KSČ
MŠK	ministerstvo školství a kultury
MV KSČ	městský výbor KSČ
NA	Národní archiv v Praze
NS	Národní shromáždění
nám.	náměstek
odb.	odbor
OV KSČ	obvodní výbor KSČ
ROH	Revoluční odborové hnutí
řed.	ředitel
s., soudr.	soudruh
Sb.	Sbírka zákonů
SFÚ – NKC	Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum
ss.	soudruzi
SSSR	Svaz sovětských socialistických republik
ÚPF v Bratislavě	Ústředná půjčovna filmů v Bratislavě
ÚPF v Praze	Ústřední půjčovna filmů v Praze
ÚŘ ČSF	Ústřední ředitelství Československého filmu
ÚS ČSF	Ústřední správa Československého filmu
ÚS SF	Ústřední správa Slovenského filmu
ÚV KSČ	Ústřední výbor Komunistické strany Československa
ÚV KSS	Ústřední výbor Komunistické strany Slovenska
VK	výbor kulturní (Národního shromáždění)
VTR	vědecko-technická revoluce
VÚZORT	Výzkumný ústav zvukové, obrazové a reprodukční techniky
zák.	zákon
ZV	závodní výbor

BANSKÁ BYSTRICA 1959

Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu

OBSAH:

1. Zvláštní denní zpráva HSTD (31. 12. 1958)
2. Dopis ředitele ÚS ČSF Jiřího Marka ministru Františku Kahudovi (4. 1. 1959)
3. Dopis ředitele ÚS ČSF Jiřího Marka ministru Františku Kahudovi (15. 1. 1959)
4. Výňatek z denní zprávy cenzorů HSTD o filmu HVĚZDA JEDE NA JIH (17. 1. 1959)
 5. Zpráva o filmu TŘI PŘÁNÍ pro politické byro ÚV KSČ (20. 1. 1959)
 6. Výňatek ze zprávy poslance Olega Homoly pro kulturní výbor Národního shromáždění (26. 1. 1959)
 7. Vystoupení poslance Zdeňka Potužáka v rozpravě kulturního výboru Národního shromáždění (26. 1. 1959)
8. Statut Festivalu československého filmu (28. 1. 1959)
9. Dopis vedoucího sekretariátu ministra školství a kultury Petra Faifra vybraným pracovníkům MŠK, ÚS ČSF a ÚV KSČ (31. 1. 1959)
10. Dopis ředitele ÚS ČSF Jiřího Marka vedoucímu sekretariátu ministra školství a kultury Petru Faifrovi (5. 2. 1959)
11. Příkaz č. 9 ministra školství a kultury Františka Kahudy (16. 2. 1959)
 12. Zpráva o způsobu řízení filmové tvorby (18. 2. 1959)
13. Zpráva o prověření dramaturgického plánu Filmového studia Barrandov na rok 1959 (19. 2. 1959)
14. Program I. festivalu československého filmu v Banské Bystrici (18. 2. 1959)
 15. Referát ministra Františka Kahudy připravený pro konferenci v Banské Bystrici (23. 2. 1959)
 16. Závěrečná rezoluce účastníků banskobystrické konference (28. 2. 1959)
 17. Návrh na nové složení Ideově umělecké rady (17. 3. 1959)
18. Zpráva pracovníka sekretariátu ÚV KSČ Ludka Pulcmána o banskobystrickém festivalu pro Informační bulletin ÚV KSČ (1. 4. 1959)
19. Zpráva o festivalu čs. filmu v Banské Bystrici pro zasedání kolegia ÚS ČSF (2. 4. 1959)
20. Referát ředitele ÚS ČSF Jiřího Marka na Sjezdu socialistické kultury (9. 6. 1959)
 21. Zpráva pro ideologickou komisi ÚV KSČ o současné situaci v hraném filmu (12. 11. 1959)
 22. Zápis z jednání ideologické komise o současné situaci v hraném filmu (12. 11. 1959)
23. Návrh na pořádání Festivalu československého filmu (31. 7. 1958)
24. Návrh na uspořádání I. festivalu československého filmu v Piešťanech (nedatováno)

1.

1958, 31. prosince, Praha. – Zvláštní denní zpráva náčelníka Hlavní správy tiskového dohledu Františka Kohouta rekonstruuující genezi filmu Jána Kadára a Elmara Klose *Tři přání z hlediska cenzurních snah HSTD*.

MV – hlavní správa tiskového dohledu

V Praze 31. prosince 1958

[Přísně tajné]^a

Výtisk č. [8]^b

[Zvláštní denní zpráva]^c

1) ČS. STÁTNÍ FILM,
Praha.

Nebyl schválen k promítání celovečerní film [„Tři přání“]^d, který byl zpracován podle námětu a scénáře Vratislava Blažka a Jána Kadára.

Stručný obsah filmu:

Petr, doktor práv, bydlí s manželkou a děckem u rodičů a jsou nespokojeni, neboť i když oba pracují, stále se jim na mnoho věcí nedostává. Hlavně Věra, jeho manželka, by se ráda co nejlépe oblékala a to je příčina stálých nesvárů v rodině.

Petr jednoho dne nabídne místo v trolejbusu starému dědovi, který mu za to dá zvoneček. Zazvoní-li se na něj, děda přijde a splní Petrovi tři přání. Petr z nich dvě promarní. Poprvé si přeje, aby se ten den nedělalo, a podruhé, aby měl ve střelnici zásahy samé dvanáctky. Třetí přání však dobře rozváží, když se přesvědčil, že se jedná o skutečné kouzlo. Přeje si být spokojený. Děda se mu i toto přání snaží splnit, a tak Petr dostává na jednu přídělený byt, vyhrává v loterii Spartaka, ve Sportce 40.000, ale spokojený není, neboť vidí, že jeho „štěstí“ vyvolává nespokojenost, jde na úkor druhých, potřebnějších, je naprosto nezasloužené.

V závěru, když jeho přítele Karla vyhodí ze zaměstnání pro kritiku pronesenou při televizní soutěži, se rozhodne, že dědečkovi zvonek vrátí, jen aby Karlovi pomohl.

Základní myšlenka filmu je vcelku dobrá – že nelze získat vlastní spokojenost na úkor druhých. Avšak už v samotném technickém scénáři (předložen ke kontrole 14. května 1958) tato myšlenka zaniká a scénář vytváří zkreslenou představu o našem životě a ukazuje jej v křivém zrcadle, vyvolává nedůvěru a pochybnosti vůči našemu režimu, zesměšňuje rozsáhlé možnosti, které jsou nám poskytovány.

Obsah scénáře vyúsťuje v kverulantskou kritiku nedostatků, které jsou dědictvím kapitalismu a nikoli plodem našeho hospodářství. Nikdo, kromě Karla, nemá snahu tyto nedostatky odstraňovat. Když se Petr, přítel Karlův, odhodlává bojovat proti křivdě spáchané na Karlovi, působí to dojmem, jako by se odhodlával k boji proti samotnému režimu. Závěr je pesimistický a bezvýchodný. Petr se k boji odhodlává s vědomím, že i když má pravdu, neví jak to dopadne a může přijít o všechny problematicky získané výhody.

K projednání závad ve scénáři uskutečnila se dne 22. května 1958 schůzka s režiséry filmu s. [Elmarem] Klosem a [Jánem] Kadárem. Hned při zahájení jednání s. Klos prohlásil, že scénář schválil s. J[iří] Hendrych a soudruzi ze IV. oddělení ÚV KSČ. Bylo proto jednání přerušeno, abychom se dohodli se soudruhy ze IV. oddělení ÚV KSČ o dalším postupu.

Ukázalo se, že s. J. Hendrych scénář neschválil a scénář neschválili ani soudruzi ze IV. oddělení ÚV KSČ. Naopak soudruzi ze IV. oddělení ÚV KSČ několikrát scénář vrátili k přepracování. Přípravné práce byly již zahájeny 1. 3. 1958 bez schválení. Soudruzi [František] Todt a [Luděk] Pulcman ze IV. oddělení ÚV KSČ plně souhlasili s našimi připomínkami a doporučili, abychom je projednali se soudruhy režiséry znovu.

Za týden bylo jednání s režiséry s. Klosem a Kadárem obnoveno.

Tentokrát jsme jim sdělili všechny naše připomínky a zvláště jsme zdůrazňovali, že se ve scénáři objevuje přemíra negativních a nesprávně pojatých kritik, které je třeba upravit nebo vypustit, protože by překryly základní myšlenku a scénář by změnil svůj charakter. Uvedli jsme konkrétně, o které negativní příklady nám jde, a zdůraznili jsme, že s nimi nemůžeme souhlasit pro jejich nesprávný obsah.

S některými připomínkami režiséři při projednávání souhlasili. Proti většině našich připomínek namítali, že uměleckým ztvárněním vynikne pohádkovost námětu a tím budou naše připomínky bezpodstatné.

[Dále se při jednání ukázalo, že většina scén je již natočena, aniž by byl scénář schválen.]^e

Požádali jsme proto režiséry, zcela proti našim zvyklostem, aby nám byly předvedeny tzv. denní práce, zejména scény na bytovém úřadě, při jednání výboru ROH, v ředitelově pracovně, u vrátného a další.

Soudruh Klos slíbil, že nás pozve, předvedl nám však pouze jednu „postelovou“ scénu. Ostatní scény nám předvedeny nebyly. Když jsme nemohli dosáhnout toho, aby nám byly předváděny postupně denní práce, využili jsme návštěvy ředitele Čs. filmu s. [Jiřího] Marka dne 27. 6. 1958 na HSTD k tomu, abychom s ním naše požadavky znovu projednali. Na základě zkušeností, které jsme dosud měli, požádali jsme s. Marka, aby nám byly předkládány scénáře před zahájením prací na filmu. S tímto naším požadavkem souhlasil. Odmítl však, aby nám byly předváděny tzv. denní práce s odůvodněním, že bychom měli o filmu zkreslené představy.

Z mnoha závad, které jsou ve scénáři a ve filmovém zpracování scénáře, uvádím některé:

Tak např. scéna, ve které se střetne Věra s Petrem kvůli zamýšlené koupi kostkované sukně. Věra vyčítá Petrovi, že nemůže za to, že neberou ani dva tisíce dohromady. Petr oponuje tím, že dva tisíce jsou docela slušné peníze. Věra „vtipně“ odpovídá, že by musela být bourec morušový a soukat si na sukně sama. Na to jí odpovídá Petr, že by musel jít do hornictví, a by ji stačil ošatit. Věra se mu posmívá slovy: Chudáčku! A tomu říkáš socialismus? Na odpověď Petra, že nic takového neříkal, že pouze tvrdil, že socialismus [bude]^f (proloženo autory scénáře) a potom si bude [každý]^g žít šťastně a spokojeně, Věra sarkasticky se k tomu vyjádří: Potom! To už budu stará bába. Jenže já bych chtěla žít spokojeně [dnes]^h!

Tuto scénu ve scénáři obhajovali režiséři tím, že je v ní obsažen Věřin světový názor. Nelze ji proto prý vypustit a ostatně je již natočena. Ve filmu maloměšťácké názory vyniknou daleko více a převažují nad slabými argumenty Petra. Věra hovoří působivě a její vystoupení je naprosto přesvědčivé, hovíci maloměšťáckým názorům.

Dále scéna, kdy kouzelný dědeček „zařizuje“ přidělení bytu Petrovi. V dosavadním bytu se rodina myje na pavlači vodou přetékaající z okapové roury. Ve filmu je zachyceno jednání bytové komise. V úvodu hovoří referent o tom, jak v roce 1970 bude v Praze bydlet doslova každý. Vstupem dědečka do zasedací síně dostává jednání zcela jiný charakter. Petr stojící na chodbě je zavolán před komisi a každý z přísedících se snaží nějakým způsobem najít možnost zvýšit jeho bodové ohodnocení. Je zasypán otázkami: Jste laureát, máte reuma nebo alespoň tbc? atd. U Petra však nic takového nepřichází v úvahu. Přesto však je mu přidělen přepychový byt, který má komise „pro strýčka příhodu“ a který si našel „ten hubený člověk s pěti dětmi“. Toho pak Petr na chodbě potkává.

Celá scéna již ve scénáři karikovala a znevažovala přidělování bytů. Ve filmovém zpracování vyzní daleko hůře. Již od začátku je zasedání i proslov referenta znevažující. Vynikne to tím spíše, že referenta představuje známý komik L[ubomír] Lipský a členy komise jiní komičtí herci – jako např. B[ohumil] Bezouška. V interiéru zasedací síně nechybí ani 4 busty vousatých osobností, připomínají klasiky marx-leninismu. Jde prý o busty Svatopluka Čecha.

Po potížích, které měl Karel s kádrovým pracovníkem vyvolá dědeček v podniku u nadřízených dojem, že Petr je důvěrným přítelem ministra. Tím okamžitě se mění jejich vztah k němu a je povýšen na vedoucího oddělení. Ředitel ho počne zdravit jako první „Čest práci“. Vrátný mu na píchačkách píchá sám, jakmile ho vidí přijíždět před úřad atd. Poníženost ředitele je dokreslena scénou, kdy Petrovi dává beze všeho několik dní volna na odpočinek.

Ve filmu vyzní tyto epizody daleko důrazněji a daleko devotněji. Ředitel např. přímo vnutí Petrovi dovolenou apod.

Ve scéně, kdy Karel kritizuje nepořádky ve stavebnictví v televizní soutěži, jsme měli námitky proti tomu, že další kritické připomínky k jiným úsekům našeho hospodářství jsou kryty úmyslnou poruchou a oznámením na obrazovce „chyba není na vašem přijímači“.

Touto scénou je vyvoláván dojem, že poruchy v televizi nejsou jen rázu technického, ale mají svou politickou funkci – censurní.

„Úprava“ ve filmu byla provedena tak, že sice na obrazovce není uvedeno výše uvedené oznámení, ale říká to Petr své manželce o něco později. Tím naopak politický aspekt „poruchy“ ještě více vynikne.

S Karlem je po jeho kritice rozvázán pracovní poměr. Petr se ho snaží zachránit. Přijde na zasedání závodního výboru, kde hovoří s předsedou:

Předseda ZV: Ale jo, já se bavil, my to doma poslouchali! Anežka se smála, až brečela!

Petr: No, tak vidíš!

Předseda ZV: Ale ty statisíce lidí u televizorů, člověče! Ty se taky smáli... A můžu já vědět, z jakých to říkal pozic?

Celé zasedání závodního výboru jako orgánu pracujících je tím zlehčeno a zesměšněno. Závodní výbor je zde charakterizován jako orgán, který nemůže nic dělat proti třeba i špatným příkazům „shora“. Ve filmu je ukázáno, že tato nemohoucnost není v lidech, ale v systému.

A to jen podtrhuje rozhovor Petra s dědečkem v jedné ze závěrečných scén.

Petr je ochoten vrátit zvonek jen, aby děda Karlovi pomohl.

Petr: A kdybych vám potom, dědo, poslouchajte dobře: kdybych vám potom tohle vrátil? Už navždycky?

Dědeček: Jo, to by byla jiná. To bych ti aspoň poradil. Ale jít bys do toho musel sám! Jsou věci, které pohádka nevyřeší.

Petr: Mluvte, dědo! Jak na to?

Dědeček: Moment! To musím teprve zjistit. Co ti říkal ředitel?

Petr: Že jde o vyšší zájmy, dědečku.

Dědeček: Tak vidíš. Jenže kolikrát se za vyššími zájmy skrejvává nízká myšlenka. Co když má někdo, třeba právě von skrytej důvod, proč ho vyhazuje?

Petr: Myslíte?

Dědeček: Uvažuju. Nebo co když někdo jinej, vlivnější než von, hledá jenom záminku, jak takovej Karlům zavřít pusku: kdopak to ví? To může bejt pěkně zamotaný...

Petr: Vy to rozmotáte, dědo!

Dědeček: Rozmotám. A dám ti k tomu klíče. A pak do toho pudeš. Vid', že do toho pudeš? To bys mě zklamal, kdybys nešel!

Petr: Proč bych nešel?

Dědeček: Inu... Jinej by se třeba bál, aby s ním nezamávali jako s tím Karlem.

Petr: Copak... To by se mohlo stát?

Dědeček: No, jakpak ne. Když je konec pohádky?!

Na konci filmu, kdy celá Petrova rodina se rozmyšlí, zda má na dědečka zazvonit, či ne, říká Petr: Jaký já byl charakter, dokud jsem chodil pěšky...

A v tomto jeho prohlášení je skryto vlastně kredo filmu – jen prostí lidé nepožívající žádných materiálních či jiných výhod jsou schopni obětí a pro pravdu dovedou bojovat.

V hotovém filmu se objevily i další, ve scénáři neuvedené invektivy jako např. ve scéně, kdy Věra řídí Spartaku a málem zavíní srážku s nákladním autem. Z okénka tohoto auta řidič spílá: „Jéžišmarjá, co já musím vytrpět za těch dvanáct stovek!“ apod.

Při promítání servisky, která byla předváděna pro uměleckou radu Čs. filmu¹⁾ začátkem prosince, se takřka všichni členové umělecké rady vyslovili o filmu pochvalně. Byli to soudruzi: [Otakar] Vávra, [František] Vrba, [Jiří] Sequens, [František] Daniel, [František] Pavlíček, [Miloš Václav] Kratochvíl, [Eduard] Hofman. Celkové námitky k filmu vznesli s. [Miloš] Brož, pracovník ředitelství Čs. filmu a předseda výběrové komise, a pracovník IV. oddělení ÚV KSČ s. Pulcman. Pracovník HSTD upozornil, že připomínky z HSTD nebyly respektovány, což s. Klos odůvodnil tím, že chtěl umělecké radě předvést původní znění filmu. Soudruh Hofman v závěru přislíbil, že připomínky budou provedeny.

Když však byla předvedena na HSTD dne 28. 12. 1958 hotová kopie filmu, která se od servisky lišila jen nepatrně, ukázalo se, že připomínky přednesené na umělecké radě

nebyly opět respektovány, ba naopak v několika případech došlo k zhoršení. Informovali jsme soudruhy ze IV. oddělení ÚV KSČ o stanovisku vedení HSTD, že film je škodlivý a protistranický a nebude námi schválen k veřejnému promítání.

Film byl ještě téhož dne předveden soudruhům [Zdeňku] Urbanovi, Todtovi, Pulcmanovi, Peprníkovi, Milsimrovi z aparátu ÚV KSČ a soudruhům [Františku] Šolcovi a Brožovi z Čs. filmu.

Bylo rozhodnuto celý film nepřipustit k veřejnému promítání. Při dalších promítáních filmu vedoucím soudruhům strany a vlády bylo toto rozhodnutí znovu potvrzeno.

Kdyby režiséři Klos a Kadár dbali připomínek, jak jim byly tlumočeny na HSTD při projednávání scénáře již v květnu 1958, bylo možno se vyvarovat velkých politických a hospodářských škod, přestože již většina scén byla natočena. Podle výrobního listu filmu „Tři přání“ je stanovena výše rozpočtu na 2,995.000 Kčs.²⁾

Z celého průběhu výroby filmu je zřejmé, že režiséři Klos a Kadár se snažili všemožně obcházet a unikat kontrole HSTD. Neváhali k tomu použít i falešných informací, pláných slibů apod., jen aby mohli natočit film podle svých představ. Není bez zajímavosti, že v hlavních rolích filmu hrají jugoslávští herci Rade Markovič v úloze Petra a Tařana Běljakova v úloze Věry, Petrovy ženy, takže kritické připomínky a invektivy vůči našemu režimu mají právě Jugoslávci. Jejich povolání k titulním rolím je zcela zbytečné a neodůvodněné.

Hlavním činitelem v režisérské dvojici je s. Elmar Klos, který pochází z buržoazní rodiny. Za první republiky byl zaměstnán jako filmový pracovník ve Filmových ateliérech Baťa, kde natočil celou řadu filmů a napsal mnoho filmových scénářů. Pracoval v ateliérech celou okupaci a po revoluci v roce 1945. V roce 1937 natočil např. dokumentární film o T. G. Masarykovi pod názvem „Poslední léto T. G. M.“ v produkci FAB a v roce 1938 režíroval film „Andrej Hlinka o sobě“. Je to dokumentární film, který pojednává o Hlinkovi a jeho politice. Dále napsal scénář a režíroval film „Pojďte s námi“, rovněž v roce 1938. Film pojednává o historii zápasů o „nový“ Zlín. V roce 1949 režíroval celovečerní film „IX. sjezd KSČ“. V roce 1952 již s Kadárem natočil film „Únos“ a v roce 1955 „Hudba z Marsu“. Při natáčení tohoto filmu se projevovaly již podobné potíže jako při filmu „Tři přání“, podle informací zástupce ředitele Čs. filmu s. [Františka] Šolce. V roce 1957 natočili film „Tam na konečné“.

Soudruh Klos je v uměleckých kruzích Barrandova považován za předního filmového teoretika. Velmi aktivně vystupoval v diskusi na tzv. „volné tribuně“, pořádané u příležitosti XI. mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech. Má vliv na celou řadu filmových časopisů. Je členem redakční rady „Film a doba“. Rovněž se aktivně zúčastňuje stranického života v barrandovských ateliérech. Je členem výboru závodní organizace KSČ na Barrandově.

(Film byl vyroben v jedné pracovní kopii a neschválením filmu bylo zabráněno dalším škodám. K veřejnému promítání je třeba vyrobit 20 až 30 kopií. Výrobní náklady jedné kopie činí 4.000 – 5.000 Kčs.)

Na základě poučení z tohoto případu – který bohužel nebyl v roce 1958 ojedinělý – budou vyvozeny na HSTD v celém schvalovacím systému takové změny, aby napříště nemohlo docházet k tak těžkým politickým a hospodářským škodám.

Náčelník MV-hlavní správy
tiskového dohledu:

[podpis]

Dr. F[rantišek] Kohout

AMV, 318-126-1.

- a – razítko, dvojitou čarou škrtnuto
- b – připsáno rukou; u čísla je několik rukopisných signací
- c – proloženě, podtrženo
- d–e – podtrženo
- f–h – proloženě

- 1) Míneha je Umělecká rada Filmového studia Barrandov, která byla zřízena v roce 1955 jako poradní orgán ředitele Filmového studia Barrandov. Jejím posláním bylo mj. rovněž posuzovat nově dokončené filmy. Její aktuální složení je uvedeno ve zde editovaném dokumentu č. 5 (Zpráva o filmu TŘI PŘÁNÍ pro politické byro ÚV KSČ).
- 2) V roce 1958 činily průměrné náklady na výrobu celovečerního hraného filmu 2 724 000 Kčs.

2.

1959, 4. leden, Praha. – *Dopis ministru školství a kultury Františku Kahudovi, jímž ředitel ÚS ČSF Jiří Marek reagoval na sdělení, že nově dokončený film Jána Kadára a Elmara Klose TŘI PŘÁNÍ bude zakázán. Jiří Marek zde osvětluje okolnosti vzniku filmu a přichází s návrhem opatření.*

Praha, 4. ledna 1959.

Vážený soudruh
doc. Dr. František Kahuda,
ministr školství a kultury,
[Praha]^a

Vážený soudruhu ministře,

vzhledem k tomu, že jste mně 30. 12. 1958 ústně oznámil, že film „Tři přání“ (režie Kadár – Klos), vyrobený Filmovým studiem Barrandov, nemá být povolen k veřejnému promítání, sděluji Vám okolnosti jeho vzniku, aby bylo možno posoudit celý případ.

- 1) Scénář napsaný Vratislavem Blažkem a Jánem Kadárem vznikl v tvůrčí skupině Feix–Daniel a byl předložen Umělecké radě 27. 3. 1957. Umělecká rada měla k tomuto

scénáři řadu konkrétních připomínek, které se týkaly jak některých ideových otázek, tak především mnohých nedostatků uměleckých. Scénář nebyl schválen a bylo doporučeno provést závěrečné úpravy podle připomínek a předložit jej zvláštní komisi Umělecké rady, která se v takovýchto případech zabývá detailně novými úpravami scénáře.

Cituji usnesení Umělecké rady:

„Umělecká rada projednala scénář V. Blažka a J. Kadára s tím, aby v závěrečné úpravě této předlohy se autoři kromě připomínek vzešlých z diskuse zabývali zvláště hlubší charakteristikou postav dědečka a Věry.“

- 2) Zvláštní komise složená z členů Umělecké rady a některých jiných soudruhů se sešla dne 19. 2. 1958. Jejího zasedání se účastnili: [Jiří] Marek, [Eduard] Hofman, [František] Vrba, [Adolf] Hoffmeister (členové UR), [Luděk] Pulcman, pracovník sekretariátu ÚV KSČ, [Karel] Feix, [František] Daniel, zástupci skupiny, [Elmar] Klos, Kadár. Literární scénář byl schválen s připomínkami, jež budou provedeny v technickém scénáři.

Cituji usnesení komise:

„Dne 19. 2. 1958 projednali přítomní literární scénář „Tři přání“ a schválili jej s připomínkami. Úpravy podle těchto připomínek budou provedeny v technickém scénáři.“

- 3) Technický scénář byl předložen 14. 5. 1958, jak je obvyklé, HSTD a podle zápisu HSTD na obálce scénáře „schválen s výhradami obsaženými v zápise jednání z 12. 6. 1958“. Uvedeného dne 12. 6. 1958 se konala podle sdělení s. Klose na HSTD porada se soudruhy Klosem a Kadárem, na níž pracovníci HSTD za předsednictví s. Lešnera předložili k některým obrazům připomínky. Všechny tyto připomínky autoři akceptovali a při práci na filmu je uplatnili. Pouze připomínka k obrazu 22 nebyla autory na této poradě přijata a tato část v natočené denní práci byla v červnu 1958 předvedena zvlášť s. Lešnerovi a shledána nezávadnou.
- 4) Serviska filmu byla 29. 11. 1958 předvedena členům Umělecké rady, zástupcům HSTD a jiným soudruhům. Přítomni byli: Hofman, Vrba, [Miloš Václav] Kratochvíl, [Otakar] Vávra, [Jiří] Sequens, členové UR, Klos, Kadár, Blažek (autoři), Feix, Daniel, [Oto] Zelenka, [František] Pavlíček (členové skupiny), Lešner [HSTD] ještě s jedním neznámým soudruhem, Pulcman (člen sekretariátu ÚV KSČ). V diskusi členové UR jednomyslně schválili film s tím, že při hodnocení je třeba vycházet z hlavního poslání filmu a nikoliv snad z jednotlivých narážek. Soudruh Lešner (HSTD) doporučil úpravu ve scéně, kde se ukazuje zastavení televise při estrádě, na níž Karel kritizuje nepořádky ve stavebnictví. Žádal, aby oznámení na televizní obrazovce „porucha není na Vašem přijímači“ bylo vypuštěno. Tomuto požadavku bylo vyhověno, bohužel v kopii, která byla dále předváděna ještě tato věta zůstala v dialogu. Nyní je však vystřížena. Druhá připomínka člena HSTD se týkala závěru filmu, výroku: „Jaký jsem byl charakter, když jsem chodil pěšky.“ Členové UR nepovažovali za nutné tuto větu vystříhnout, protože tato věta je i v konečné scéně divadelní hry a nebylo na ní shledáno nic závadného. Celkové zaměření filmu s. Lešner pokládal

za správné. Soudruh Pulcman (ÚV KSČ) vytýkal konflikt s křivdou spáchanou na Karlovi, některé jeho názory a dále scénu na bytovém referátě. Tato scéna byla pak přemluvena, takže byl odstraněn event. dvojí smysl. Soudruh Vávra položil otázku, zda je vůbec možné dělat satiru, která vždy vyžaduje zveličování chyb právě v dnešní době. S připomínkami, které byly uvedeny, byla serviska filmu schválena.

- 5) Dne 28. 12. 1958 byla promítnuta první kopie pracovníkům sekretariátu ÚV KSČ a HSTD. Účastnili se: [Zdeněk] Urban, [František] Todt, Pulcman, Záruba, Peprník (sekretariát ÚV KSČ), Lešner (HSTD), [František] Šolc, [Miloš] Brož (ÚS ČSF). Na tomto promítání sdělil s. Lešner, že připomínky HSTD nebyly respektovány. Jak už jsem zmínil v bodě 4, skutečně stříh při zastavení televizoru byl nedostatečný a je nyní upraven. Výrok „Jaký jsem byl charakter...“ nebyl upravován (viz bod 4). V diskusi bylo většinou soudruhů, kteří se neúčastnili předchozích jednání, konstatováno, že není žádných námitek proti hlavní myšlence satiry na „spotřebitelský“ vztah k socialistické společnosti, že však řada vedlejších motivů tuto hlavní myšlenku zavádí a zastiňuje.

Na této poradě nebyl pořizován zápis a zpráva o ní je sestavena podle ústního sdělení s. Brože.

Z dosavadního zjištění je tedy patrné, že filmu byla věnována zvláštní péče a že, pokud se podařilo zjistit ze zápisů, byl natočen podle schváleného technického scénáře. Jestli tedy nyní byly vzneseny stížnosti, že nebyly splněny připomínky HSTD, jde zřejmě o omyl. Pokud byly vzneseny další připomínky proti hotovému filmu, pak je třeba li-
to-
vat, že nebyly uplatněny již proti scénáři. Vzhledem k tomu však, že velká většina členů Umělecké rady s filmem souhlasila a že ani vedoucím pracovníkům Studia, kteří jsou za výrobu filmu odpovědní, nejsou jasny pravé příčiny zásahu, domnívám se, že je třeba učiniti tato opatření:

- a) Provést diskusi v plénu Umělecké rady, zajistit plnou účast členů a znovu zkoumat příčinu chyb i zákazu filmu.
- b) Uložit s. Hofmanovi porovnat technický scénář, konsultovaný a schválený HSTD, s první kopií natočeného filmu, a to podle jednotlivých scén a přesně podle dialogu.
- c) Vyvodit disciplinární důsledky s autory a skupinou, kdyby se zjistilo, že se odchýlili od technického scénáře.
- d) Připravit opatření k odpisu nákladu filmu k tíži Filmového studia Barrandov.
- e) Požádat sekretariát ÚV KSČ, aby některý z pracovníků se účastnil schůzky Umělecké rady.

Opatření pod bodem b), c), d) provede s. Hofman ihned.

Se soudružským pozdravem

[J. Marek]^b

ředitel Ústřední správy¹⁾

NFA, fond ÚŘ ČSF (nezpracováno).

- a – proložené a podtrženo
b – rukopisný podpis

- 1) Hlavní správa Československého filmu (HS ČSF) zřízená v roce 1957 byla v roce 1958 reorganizována a přejmenována na Ústřední správu Československého filmu (ÚS ČSF).

3.

*1959, 15. leden, Praha. – Dopis ředitele ÚS ČSF Jiřího Marka ministru školství a kultury Františku Kahudovi s návrhy na další opatření reagujícími na kampaň proti filmu Elma-
ra Klose a Jána Kadára TŘI PŘÁNÍ.*

Praha, 15. ledna 1959.

Vážený soudruh

Dr. František [Kahuda,]^a

ministr školství a kultury,

[Praha.]^b

Vážený soudruhu ministře,

v příloze tohoto dopisu dovoluji si Vám poslat výpis z porady ředitele Ústřední správy a zápis z posledního zasedání Umělecké rady, pokud se týká filmu „Tři přání“, jímž se jak moje porada, tak Umělecká rada hluboce zabývaly.¹⁾ Chtěl bych při této příležitosti zdůraznit, že film „Tři přání“ nebyl uznán schopným veřejného promítání již na Ústřední správě, a zdá se mi tudíž poněkud zbytečné rozvíjet kolem něho onu kampaň, která nyní byla rozvinuta. Z příloženého zápisu je patrné, že jsme udělali řadu opatření, která se pokusí napravit hrubé chyby, jež se zde staly, ale zároveň Vás nemohu neupozornit na důležitou okolnost, že každý takovýto případ, tj. zákaz filmu a kampaň, jež se kolem toho rozvíjí, má velmi neblahé následky v řadách tvůrčích pracovníků, jejichž poměr k současné látce není vždy tak bezvýhradný, jak bychom si přáli.

Doufám, vážený soudruhu ministře, že Vás budu moci brzy uvědomit o tom, zdali se podařilo vhodnými střihy, event. změnou základní koncepce upravit film „Tři přání“ tak, aby byl přijatelný.

Dovolují si Vás upozornit na některé důležité úkoly, jež stojí před vedením Čs. filmu a jež je třeba řešit s Vaší pomocí, event. přímo Vaším zásahem, protože nejsou v mé kompetenci:

- 1) Především se domnívám, že je třeba provést na Barrandově uměleckou prověrku, která částečně byla připravena již po stránce politické, ale potom na pokyn stranických orgánů nebyla provedena. Domnívám se, že tato umělecká prověrka může

navazovat na chystanou prověrku politickou a je pravděpodobné, že i stranické orgány budou této otázce věnovat svou pozornost.

- 2) Chci dát pokyn řediteli studia provést hlubokou prověrku práce tvůrčích a dramaturgických skupin. Dosavadní praxe ukazuje, že skupiny jsou organizačně vhodné, že však v průběhu času došlo u nich k podstatnému zhoršení práce. Podle mého názoru zhoršení práce je způsobeno nedostatečným vedením skupin a slabým kádrovým obsazením.

Vzhledem k tomu, že v oblasti dramaturgie máme vážné kádrové nedostatky, bude tato změna samozřejmě dlouhodobá, je však třeba k jejímu řešení ihned přistoupit a prosím Vás v této věci o event. Vaše připomínky a pokyny.

- 3) Chci dát pokyn, aby byla změněna praxe dávání filmů do výroby, jež se dnes děje pouze po stránce výrobně technické a ekonomické. Jsou prověřovány rozpočty filmů, hledá se všemožně možnost zvýšit ekonomický efekt, méně však se dbá na ideově umělecké otázky. Domnívám se proto, že film může být dán do výroby jenom po důkladném rozboru technického scénáře provedeného skupinou a ředitelem studia.

- 4) Domnívám se, že by bylo třeba pozměnit složení Umělecké rady, aby tento orgán bojovněji vystupoval proti ideovým a uměleckým nedostatkům, jež se ve filmech objevují. Zároveň je třeba upravit honorování těchto členů tak, aby byli více vázáni na účast v tomto důležitém orgánu. Dosavadní způsob honorování večerních i nočních schůzí je nevhodný.

- 5) Chtěl bych Vás, vážený soudruhu ministře, také upozornit, že v poslední době nejsou svolávány ani na půdě stranické, ani na půdě ministerstva aktivity s našimi předními tvůrčími pracovníky, které se dříve svolávaly a jež přinášely vždy určitý užitek.

Domnívám se, že občasný pohovor vynikajících představitelů strany i ministerstva školství a kultury, především pak Vaše účast, by byl neobyčejně plodným příspěvkem k prohloubení ideově politické práce mezi tvůrčími pracovníky. Je to způsobeno i tím, že dosud není založen Svaz filmových pracovníků.

Byl bych Vám velmi povděčen, vážený soudruhu ministře, kdybyste mi dal možnost, abych mohl tyto své návrhy s Vámi prodiskutovat a uvést je ve skutek. Pokud jsem informován, bude se i stranická organizace Ústřední správy těmito problémy zabývat a po své linii bude usilovat o nápravu.

Se soudružským pozdravem

ředitel Ústřední správy

NFA, fond ÚŘ ČSF (nezpracováno).

a – proloženě

b – podtrženo a proloženě

1) Zmiňované přílohy se prozatím nepodařilo objevit.

4.

1959, 17. leden, Praha. – Výňatek z denní zprávy cenzorů Hlavní správy tiskového dohledu při ministerstvu vnitra informující v negativním tónu o nově dokončeném česko-jugoslávském koprodukčním filmu Oldřicha Lipského *HVĚZDA JEDE NA JIH*. Reference mj. upozorňuje na (rozuměj nežádoucí) pozitivní obraz Jugoslávie.

[...]

6) Čs. film,

Praha.

[Pro informaci:]^a

Čs. film, studio Barrandov, dokončil celovečerní barevný film [„Hvězda jede na jih“]^b, natočen v koprodukci s Lovčen-film Budva – Jugoslávie.

Námět k tomuto filmu napsali bývalí pracovníci Pražské estrády J[iří] Síla, V[ladimír] Škutina a O[ldřich] Lipský, kteří také vypracovali literární scénář. Technický scénář zpracoval režisér O. Lipský.

Film byl vyroben v tvůrčí skupině B[ohumila] Šmída [!] a F[rantiška] B[řetislava] Kunce a podle rozpočtu náklady na film činily 4,487.000 Kčs.

Film nemá umělecké hodnoty a je natočen po vzoru západních kýčů. Jeden z hlavních důvodů, proč film byl natočen, je nutno hledat v tom, že bylo umožněno mnoha hercům ([Karl] Effovi, [Rudolf] Cortézovi, R[udolf] Deylovi ml., [Jaroslav] Šterclovi, [Rudolf] Princovi, [Stelle] Zázvorkové), celému orchestru Karla Vlacha i štábu filmu prožít zdarma (a ještě mít za to dobře zapláceno) [dovolenou] v přímořských jugoslávských lázních.

Film jinak velmi zdařilou fotografií propaguje krásy Jugoslávie, ukazuje na dobrý pořádek, výstavbu a na ochotu v Jugoslávii.

Jednu z větších českých rolí ve filmu hraje Polka Barbara Polomská.

[...]

AMV, 318-126-2, DZ č. 1 – 70, 1959.

a – proloženo

b – podtrženo

5.

1959, 20. leden, Praha. – Zpráva IV. oddělení ÚV KSČ, kterou politickému byru předložil jeho člen a tajemník ÚV KSČ Jiří Hendrych. Zpráva kriticky informuje o situaci v českém filmu a zvláště podrobně se zabývá čerstvě zakázaným filmem Jána Kadára a Elmara Klose *TŘI PŘÁNÍ*. Obsahuje rovněž návrh na opatření včetně úkolů pro ministra školství a kultury. Zpráva byla z programu lednové schůze politického byra vyřazena a byla projednána až na 35. schůzi politického byra ÚV KSČ 10. února 1959.

1583/14

[Zpráva o filmu „Tři přání“]^a

IV. oddělení ÚV KSČ předkládá zprávu
a závěry o filmu „Tři přání“

[K informaci]^b[Příloha III]^c

Zpráva

Předkládá: s. J[iří] Hendrych

20. ledna 1959

Počet listů: 9

I. [Tvorba hraných filmů v roce 1958]^d

V roce 1958 bylo vyrobeno 24 českých a 3 slovenské hrané filmy, 1 celovečerní dokument (Bratr oceán) a 1 kombinovaný film (Vynález zkázy).

Ve filmové tvorbě uplynulého roku se projevují velmi závažné ideové i umělecké nedostatky, náš film naprosto nedostatečně plnil svou výchovou funkci. Tuto skutečnost nemohou zastřít ani některé pozitivní výsledky, jako je zvýšení filmové produkce (24 českých hraných filmů oproti 21 v roce 1957), snížení průměrných nákladů na 1 film (bez 2 širokoúhlých filmů činí 2 724 000 Kčs proti 2 882 000 Kčs podle plánu), uplatnění dalších nových mladých filmových pracovníků a několik ocenění získaných v zahraničí.

Na ideovou úroveň našeho filmu zvláště záporně působil II. sjezd Svazu československých spisovatelů a různé falešné teorie publikované v našich kulturních časopisech o úloze umění jako kritiky společnosti, umění jako svědectví doby, umění jako sociální hygieny, falešné pojetí světovosti a modernosti (vzorem mají být módní zjevy buržoazní kultury). To se ve filmu projevilo v liberalistických tendencích, snaze o bezideový atraktivismus, ve sklonu k apolitičnosti a k úniku od závažných společenských problémů naší doby.

I když si tyto tendence vedoucí filmoví pracovníci uvědomují, nevystupují proti nim dosti důrazně. Nepodařilo se je odstranit, naopak jejich větší nebo menší vliv můžeme sledovat v několika filmech z poslední doby.

Působení těchto vlivů je patrné především ve filmové dramaturgii. Tvůrčí filmoví pracovníci si ze současné tematiky, která v roce 1958 převažovala (22 filmů ze 24), vybírají především okrajové nepodstatné problémy. Stále nám chybějí látky z takového prostředí, kde probíhá hlavní zápas o přeměnu naší společnosti ve společnost socialistickou. Ani problémy mládeže se nepodařilo ukázat v plné šíři a pravdivosti.

Přehlížíme-li tvorbu uplynulého roku, můžeme si vzniklá díla rozdělit přibližně do těchto skupin:

1. Úspěšná díla, která převyšují běžný průměr. Mezi tyto filmy lze zařadit „Vynález zkázy“, „Černý prapor“ a „Vlčí jáma“.

2. Díla, která je možno hodnotit jako filmy s průměrnou hodnotou politickou i uměleckou: „Útěk ze stínu“, „Tenkrát o vánocích“, „Touha“ (pozoruhodně zpracovaný, avšak ideově nedomyšlený film), „Hry a sny“, „Morálka paní Dulské“, „O věcech nadpřirozených“, „V šest ráno na letišti“, „Páté kolo u vozu“, „Žižkovská romance“, „Občan Brych“ (bude zapotřebí provést ještě určité úpravy), „Kasaři“, „Hořká láska“, „Smrt v sedle“ a „Co řekne žena“.

3. Díla se slabou hodnotou ideovou i uměleckou: „Hlavní výhra“, „Cesta zpátky“, „Mezi nebem a zemí“ a „Dnes naposled“.

4. Filmy, které mají podstatné nedostatky ideového rázu:

Zde jsou lvi

Základním nedostatkem je to, že některé detailní nedostatky, jež se mohou v našem životě projevit, vyznívají svým zdůrazněním jako všeobecný nesouhlas s určitými institucemi a formami našeho života. Film v tomto pojetí posiloval a nahrával maloburžoazním tendencím, a proto byl stažen z filmové distribuce a nyní se přepracovává. Chybné vyznění je důsledkem nesprávného politického přístupu tvůrců.

Hvězda jede na jih

Film čs.-jugoslávské koprodukce má být hudební komedií. Se svým plytkým námětem je zpracován z čistě měšťáckého pohledu. Odpovědní pracovníci uvádějí, že po zostření vztahů s Jugoslávií přestali jugoslávští partneři plnit dohodnuté podmínky a že film byl vůbec dokončen jen s mimořádným vypětím našich pracovníků. S vedením Čs. filmu bylo dohodnuto, že pro politické slabiny a nízkou úroveň nebude u nás film uváděn do kin.

Tři přání

O tomto filmu je připojena podrobnější zpráva.

Tyto tři filmy jsou pro své negativní vyznění v rozporu s kulturněpolitickou linií strany. Proto je nutné provést opatření, jež zabrání možnostem vzniku podobných pochybných děl a zároveň vyvodit důsledky i v těchto jednotlivých případech.

II. [Film „Tři přání“]^e

Námět: Vratislav Blažek, scénář a režie: Ján Kadár, Elmar Klos

1. [Obsah filmu]^f

Námětem je současný pohádkový příběh se satirickým zaměřením. Mladí manželé, Petr, doktor práv, a Věra, zaměstnána na poště, mají synka, bydlí ve starém domě na Žižkově u svých rodičů ve společném bytě. Hlavní jejich starost je nedostatek peněz (nemají dohromady 2000 Kčs), a proto jsou neustále nespokojeni. Zvláště Věra neustále poukazuje na trvalé omezené možnosti a z toho vzniká soustavná nespokojenost a hádky v celé rodině.

Při cestě do zaměstnání Petr uvolní v trolejbusu místo dědečkovi, o němž se ukáže, že je pohádkový. Ten mu dá zvoneček a slíbí mu, že mu jako odměnu splní tři přání.

Dvě přání Petr promarní, jako třetí si přeje spokojenost. Dědeček tedy zařídí přepychový byt, spartaka, povýšení v zaměstnání. Věra je naprosto spokojena, Petr však cítí, že jeho vydobyté „štěstí“ je nezasloužené.

Jeho přítel Karel, který má rovněž malý plat a jenom touží po získání peněz, je pro oprávněnou kritiku neehospodárnosti, pronesenou při soutěži v televizi, propuštěn ze zaměstnání. Všechny orgány propuštění potvrdí, i když s podstatou kritiky souhlasí, s odvoláním na „vyšší zájmy“. Jediný, kdo křivdu může napravit, je Petr s pohádkovou pomocí dědečka. Dědeček pomoc slíbí, ovšem jediné tehdy, když si Petr uvědomí, že v tomto správném boji může i on ztratit všechny výhody, jež pomocí dědečka získal. V závěru dědeček očekává, zda Petr se k boji o Karla odhodlá i za cenu ztráty svého pohodlí, či nikoliv.

2. [Ideové hodnocení filmu]^g

Základní myšlenka – satira na projevy maloburžoazního myšlení ve vztahu k osobnímu obohacování – je ve filmovém zpracování naprosto potlačena a výrazně [převažuje pomlouvání a zesměšňování našeho společenského zřízení]^h. To se projevuje zvláště v těchto základních myšlenkách:

a) jestliže u nás prostý pracující člověk bojuje za správnou věc, musí očekávat represálie a ztrátu zaměstnání i svého životního standardu. Znamená to konec konců, že musí bojovat proti dosavadním společenským vztahům;

b) správná kritika je státními (televize) i veřejnými orgány potlačována a hrozí opět propuštění a odstranění. Odvolání není, protože rozhodující jsou hlediska „vyšších zájmů“;

c) nedostatky, které dosud máme (byty, nízké platy, vysoké ceny některých výrobků), jsou projevem a důsledkem socialistického zřízení;

d) všichni lidé u nás (kromě ministrů) mají málo peněz. O penězích hovoří každý. Petr, Věra, Karel, manželka, šofér (co já užiju za těch 12 stovek), dělnice v čistírně (kdo mi to zaplatí?);

e) nechutná a naprosto nepravdivá je scéna na bytovém referátu, která znevažuje práci volených zástupců lidu v národních výborech. Navíc jsou tam zesměšněny busty klasiků.

Z posouzení tohoto díla vcelku vyplývá, že jde o typický projev revizionismu v umění.

Autoři se snaží prostřednictvím uměleckého díla „zveřejňovat“ takové otázky a problémy, o nichž je jisto, že v tisku, v propagandě atd. nemohou projít. Tato cesta je velmi podporována a doporučována ze zahraničí, zvláště v různých teoretických statích jugoslávských, polských i emigrantských. Je požadováno, aby umělci měli své vlastní soudy o společnosti, o jejich problémech, aby nezávisle na politickém vedení, na straně, tvořili svůj „pravdivý, skutečný obraz“ o socialistické společnosti, eventuálně v pozdější době vytvořit podmínky ke vzniku protistranické platformy. Tyto tendence se maskují a schovávají za původní myšlenku, jejíž dobré zpracování považujeme za potřebné. Použití jugoslávských herců v hlavních úlohách (Petr a Věra) jen podtrhuje a zvyšuje nesprávné ideové působení.

3. [Okolností při vzniku filmu]ⁱ

Tato látka byla zařazena již do tematického plánu na rok 1957. Tento plán nebyl při projednávání v politickém byru ÚV KSČ schválen. Politické byro ÚV KSČ souhlasilo s vyjádřením IV. oddělení ÚV KSČ, které kritizovalo látku „Mezi nebem a zemí“, „První a poslední“ a také „Tři přání“. Tato látka již byla dána do příprav a po uvedeném usnesení zastavena. Odmítnutí těchto látek nebylo dobře přijato pracovníky filmu.

Autoři i skupina Feix-Daniel však dále tuto látku prosazovala a o její natáčení bojovala. Na schůzce u s. [Jiřího] Marka dne 19. 2. 1958 tlumočil s. [Luděk] Pulcman, pracovník IV. oddělení, zásadní připomínky k tomuto scénáři. Bylo rozhodnuto scénář znovu přepracovat. Je nutné uvést, že v původním scénáři byly ještě horší narážky na manifestace, třídní původ atd. Vedení Čs. filmu v podstatě tento scénář hájilo a kladně hodnotilo. Bez vědomí IV. oddělení ÚV KSČ byl scénář dán do výroby, aniž byla jeho konečná verze schválena HSTD. V průběhu roku jsme s. Marka několikrát upozorňovali na nutnost mimořádné ideové pozornosti, na ÚV KSČ bylo zvlášť jednáno se s. Hofmanem, ředitelem studia, rovněž několikrát bylo hovořeno se s. Klosem, Kadárem i Blažkem i se skupinou.

Serviska filmu byla promítnuta dne 29. 11. 1958 umělecké radě a mnoha dalším filmovým pracovníkům na Barrandově.

Film v podobě, jak byl uveden, byl takřka všemi přítomnými (členové umělecké rady: Kratochvíl, Vrba, Vávra, Hofman, Sequens; členové tvůrčí skupiny: Feix, Daniel, Zelenka, Pavlíček a řada dalších filmových pracovníků) jednoznačně přijat, sice s obavami o jeho „osud“, ale zároveň s neskryvaným nadšením. Zvláště pochvalné hodnocení pronesli s. Fr[antišek] Vrba a J. Kratochvíl. Jediné výhrady přednesli s. Brož, pracovník Ústřední správy Čs. filmu, s. Lešner, pracovník HSTD, a s. Pulcman. Film byl 28. 12. 1958 předveden pracovníkům IV. oddělení ÚV KSČ a bylo rozhodnuto film do kin neuvádět.

III. [Opatření]^j

Po linii IV. oddělení ÚV KSČ

1. [Aktiv funkcionářů Filmového studia Barrandov]^k

Dne 10. I. se konal aktiv barrandovských funkcionářů, kde byl promítnut film *Tři přání* a bylo sděleno stanovisko IV. oddělení ÚV KSČ. Funkcionáři film odsuzovali, kriticky vystoupili také někteří tvůrčí pracovníci (Kališ, Sequens, Steklý). Na autorech, v jejich vystoupení, jež bylo dosti zmatené, byl patrný dosti hluboký otřes.

Zatímní ohlas ukazuje, že stranické orgány tento zásah chápou, a očekávají, že pomocí vyšších orgánů dojde k politickému ozdravení. I řada tvůrčích pracovníků zásah považuje za nutný a potřebný, zároveň je ovšem obava z „ostřejšího kursu“ a před rozsahem připravovaných opatření.

2. [Zpráva o ideových problémech čs. filmu]^l

Ideologické komisi ÚV KSČ bude předložena souhrnná zpráva o ideových problémech čs. filmu do 15. II. 1959.

3. [Porada na ÚV KSČ]^m

Dne 23. I. 1959 se bude konat aktiv předních filmových tvůrčích pracovníků svolaný IV. oddělením ÚV KSČ. Úkolem aktivu je projednat zásadní stranické stanovisko k naší filmové tvorbě, boj proti revizionismu na kulturním úseku, úkoly filmu při dovršení kulturní revoluce.

4. [Aktiv funkcionářů na MěstV KSČ Praha]ⁿ

Po dohodě s MěstV KSČ bude svolán aktiv předsedů stranických organizací a ředitelů filmových podniků, kde rovněž bude projednáno stranické stanovisko k naší filmové tvorbě.

5. [Úkoly stranických orgánů]^o

MěstV KSČ, OV KSČ v Praze 16 a CZV KSČ Barrandov projednají a přijmou opatření k zesílení vlivu stranických organizací na práci tvůrčích pracovníků.

[Opatření, jež IV. oddělení ÚV KSČ doporučí ministru školství a kultury s. Kahudovi]^p

1. Posílit ideový dohled ministerstva na film a provést odpovídající opatření v tomto smyslu.
2. Do konce února uspořádat 2 až 3denní seminář pro filmové pracovníky o aktuálních politických otázkách.
3. Provést politickou a uměleckou prověrku pracovníků Filmového studia Barrandov.
4. Prozkoumat složení dramaturgie čs. filmu a předložit nové návrhy.
5. Změnit složení umělecké rady. V umělecké radě nyní jsou soudruzi: [Jiří] Marek, [Eduard] Hofman, [Jan] Drda, [Adolf] Hoffmeister, [Ludvík] Aškenázy, [Milan] Stehlík, [Erik Adolf] Saudek, [František] Vrba, [Elmar] Klos, [Otakar] Vávra, [Miloš Václav] Kratochvíl, [Vojtěch] Jasný, [Jiří] Sequens.

Správná forma tohoto orgánu se dlouho hledá a často se mění. V dosavadním složení výhradně spisovatelů a tvůrčích filmových pracovníků se přeceňuje umělecká stránka látky a podceňuje ideová.

6. Zrušit tvůrčí skupinu Feix-Daniel i s dramaturgy.
S. [František] Daniel, který měl být určitou politickou zárukou (studoval v Moskvě, dobře se projevuje na filmové fakultě), se nestal dostatečnou oporou. V poslední době podlehl „uměleckým názorům“ starších filmařů a výsledkem toho jsou pochybené filmy (Konec jasnovidce – krátký hraný film, nebyl uveden do kin, Zde jsou lvi a nyní Tři přání). Ideové kvality s. [Karla] Feixe jsou velmi nízké.
7. Dát 2letou distanc režisérům Kadárovi a Klosovi.
Před dalším eventuálním natáčením jim doporučit natočit dokumentární film o budo-
vatelských úspěších našeho lidu.
8. Uvážit další činnost s. Hofmana jako ředitele studia.
S. Hofman je nesporně dobrým pracovníkem, ovšem jako umělec-výtvarník má sklon
k přeceňování formální stránky uměleckého díla a zdaleka se tak nezabývá otázkami
ideovými.

NA, A ÚV KSČ, fond 19/7.

-
- a – název a charakteristika materiálu, jeho původce, datum a počet listů jsou strojopisné údaje vyplněné
na předtištěném formuláři „košilky“
b-o – podtrženo
p – od dalšího textu odděleno strojopisnou čarou přes celou šíři tiskového sloupce; tato závěrečná část do-
kumentu začíná na samostatné straně

6.

1959, 26. leden, Praha. – Výňatek ze stenografického záznamu vystoupení poslance Olega Homoly na 27. schůzi kulturního výboru Národního shromáždění projednávající výboru příslušející kapitoly státního rozpočtu na rok 1959. Oleg Homola byl zpravodajem rozpoč-
tové kapitoly ministerstva školství a kultury.

[...]

Zde je třeba se zastavit u našeho státního filmu. Státní film docílil za uplynulý rok úspěchy. Byly sníženy výrobní náklady na filmy, bylo zapojeno více mladých pracovníků do tvůrčí práce a bylo docíleno i úspěchů v mezinárodní soutěži. Tím více zaráží fakt, že byly vytvořeny filmy, které jsou nevhodné, které musely být staženy z promítání nebo které nebyly vůbec puštěny, jako tomu je s filmy „Zde jsou lvi“, „Hvězda jede na jih“ nebo „Tři přání“. Film „Tři přání“ např. stál skoro 3 milióny korun a nemůže být promítán v důsledku špatného ideového zaměření. Je to tedy velmi drahý zmetek. K čemu jsou nám taková díla, ve kterých individualismus, sobectví, byrokratismus, maloměšťáctví nejsou považovány za přežitky kapitalismu, ale za produkt socialistické soustavy, jestli

podtrhují individualisticky povýšený pohled na naši společnost a v podstatě ignorují boj strany právě proti těmto zjevům. Nebo film „Zde jsou lvi“, který musel být stažen proto, že v něm některé vrstvy nalézaly oporu k projevům nesouhlasu s nutným a správným opatřením naší strany. Proč podporovat životní pocity maloměšťáka. Ukazuje to na určitý myšlenkový chaos i na nízkou ideovou úroveň tvůrců, na to, že jsou v hlubokém zajetí buržoazního individualismu. Často se vyzdvihuje formální stránka a zapomíná se na správnou ideovou koncepci. Myslím, že z tohoto hlediska byl mělo ministerstvo školství a kultury zesílit řízení našeho státního filmu, že by mělo i prozkoumat složení filmové umělecké rady.

U některých lidí se vyskytují nesprávné názory na socialistické a realistické umění a vůbec na všechno dosavadní realistické umění odrážející skutečný život našich lidí. Říkají realistickému umění „tradicionalistické“, které prý vydává díla neplnocenná a zaostávající za skutečností. Naproti tomu tzv. „abstraktní“ umění, různé fleky a linie jsou prý oním novým uměním, které ukazuje podstatu člověka. Je to v zásadě útok na leninskou teorii odrazu, na které se jim nelíbí právě základní principy. Především to, že filosoficky zdůvodňuje realismus v umění, tedy pravdivý obraz zákonitostí, které působí v rozvoji společnosti i nutnost přeměny této společnosti k socialismu a komunismu. Že to má být právě umělec, který nemá vytvářet pouze vnější obraz skutečnosti, ale ukazovat její vnitřní smysl a tvořit tak díla mistrovská, která zachycují plnou pravdu života. Proto došlo k sporu, zda je v umění hlavní jeho gnoseologická, nebo emocionální stránka. Leninská teorie odrazu, řešící vědecky a dialekticky otázku vzájemného poměru těchto dvou stránek lidského poznání, je zaměřena právě proti jednobokosti v nazírání na schopnosti lidského poznání. Učí přitom, že vytvoření uměleckého obrazu skutečnosti není naprosto žádný pasivní proces, že umělec není žádný kopírovač skutečnosti, ale opravdový tvůrce, který vytváří díla, v nichž se odráží nejen životní realita, ale v nichž zároveň zaujímá k této realitě určitý vztah. To znamená, že umělec svými aktivními díly působí na rozvoj vědomí lidí, že je vychovává.

Vytvářejí si různé platformy, jako je „svědectví doby“, „sociální hygiena“ nebo „světovost a modernost“, přičemž za „světové“ a „moderní“ považují to, co je nejbližší k Západu. Z tohoto hlediska je třeba se pozastavit nad tendenčním výběrem výboru z Halase i z Ortena, nad některými básněmi, které se utápějí v mysticismu, i nad Škvoreckého tzv. románem „Zbabělci“. „Zbabělci“ jsou v podstatě velmi slaboučká kniha, kterou se nutíte dočíst, silně a nepříjemně naturalistická, psaná nehezským jazykem, se západnickou tendencí a obsahující pomlouvačné a špinící pasáže o Sovětské armádě osvoboditelce i o dnech našeho osvobození. Takovéto knihy naše společnost nepotřebuje. Horším faktem je, že tímto slangem začali psát básně někteří básníci, což je zarážející proto, že především básník má ctít krásu svého rodného jazyka a pečovat o jeho další rozkvet.

[...]

Archiv Poslanecké sněmovny Parlamentu ČR, NS II, 27. VK, stenografický protokol s. 28–30.

7.

1959, 26. leden, Praha. – Vystoupení poslance Pavla Potužáka na 27. schůzi kulturního výboru Národního shromáždění v rámci rozpravy ke „kulturním“ kapitolám státního rozpočtu na rok 1959.

Já mám krátkou poznámku k referátu poslance Homoly v souvislosti s filmem. Překvapilo mne, že se vyrábějí filmové zmetky a mluvilo se tu o 3 miliónech Kčs. Kdyby stavitel postavil takový dům jako zmetek, bude volán k odpovědnosti. A tady vidíme, že film v této ceně se nakonec nemůže promítat. Nevím, jestli existuje nějaká komise, která prodává přípravu filmů. Jestli je, pak je to také její vina. Proč není volána k odpovědnosti? Přece film v hodnotě 3 miliónů Kčs si jistě zaslouží, aby byl pořádně připraven. Jinak naši občané nebudou toužit po našich filmech, ale po cizích.

Archiv Poslanecké sněmovny Parlamentu ČR, NS II, 27. VK, stenografický protokol s. 109.

8.

1959, 28. leden, Praha. – Statut nově založeného festivalu československého filmu jako platformy pro pravidelnou prezentaci a hodnocení domácí filmové tvorby předešlého roku. Statut byl poprvé zveřejněn v interním týdeníku Čs. filmu *Filmové informace*.

„ZA UŽŠÍ SEPĚTÍ FILMOVÉ TVORBY SE ŽIVOTEM LIDU“

Statut Festivalu československého filmu

I. Úvodní ustanovení

- 1) Hlavním úkolem festivalu je každoroční hodnocení úrovně československé filmové tvorby a uměleckého snažení jednotlivých umělců, vyjasnění názorů mezi různými tvůrčími obory a stanovení úkolů pro další práci naší kinematografie.
- 2) Cílem festivalu je dále sblížit ke společnému řešení problémů české a slovenské filmové pracovníky a při této příležitosti navázat úzký styk filmových umělců s pracujícími ze závodů a vesnic.
- 3) Účelem festivalu je mimo jiné též obohatit kulturní život kraje spolu s navázáním těsnějšího styku filmových pracovníků s širokou veřejností.

II. Pořádání festivalu

- 1) Pořadatelem festivalu je Ústřední správa Československého a Slovenského filmu společně s krajským národním výborem a národním výborem, v jehož působnosti se festival bude pořádat.
- 2) Festival se bude pořádat každý rok u příležitosti únorového vítězství pracujícího lidu v důležitých centrech republiky.

III. Výběr filmů

- 1) Na festivalu bude vždy promítnuto 10 – 12 nejtypičtějších hraných filmů a několik typických filmů krátkometrážní tvorby.
- 2) Filmy, které se na festivalu uvedou, určují ředitelé Ústřední správy Československého a Slovenského filmu.

IV. Hodnocení filmů

- 1) Hodnocení filmů provede předsednictvo festivalu určené jeho pořadateli.
- 2) Předsednictvo festivalu provede zhodnocení a) tvůrčích diskusí a konferencí, b) besed z pracujícími, c) ankety filmového diváka – a udělí čestná uznání.
- 3) Výsledek hodnocení filmů bude sloužit jako jeden z podkladů pro udílení státních cen v oboru filmu.

V. Účast na festivalu

- 1) Ředitelé Ústřední správy Československého a Slovenského filmu schválí na návrh ředitelů příslušných filmových studií účast významných i některých začínajících filmových tvůrčích pracovníků a účast vybraných pracovníků z jiných úseků filmu.
- 2) Pořadatelé pozvou též některé další kulturní pracovníky a představitele kritiky, strannické a odborové funkcionáře.

VI. Organizační zajištění

- 1) Pořadatelé vytvoří ze svých pracovníků úzký pracovní štáb k zajištění festivalu.
- 2) Příslušný národní výbor zajistí k promítání soutěžních filmů vhodné kino, jeho výzdobu a ubytování delegátů a účast pracujících ze závodů a vesnic.
- 3) Národní výbor, v jehož místě bude festival pořádán, spolu s příslušným krajským národním výborem zajistí organizačně propagaci festivalu v rámci kraje. Celostátní propagaci zajistí organizačně Československý a Slovenský film.

VII. Finanční zajištění

- 1) Příslušný národní výbor zajistí v plánu výkonů a rozpočtu náklady spojené s pořádáním festivalových představení, místní a krajskou propagaci a náklady spojené s účastí a ubytováním hostů pozvaných pořádajícím národním výborem.
- 2) Přímé výlohy, cestovné, nocležné a stravné hostů pozvaných Československým nebo Slovenským filmem, jakož i společné náklady festivalu s výjimkou krajských a místních propagačních nákladů, hradí Československý a Slovenský film v poměru 2/3 k tíži ČSF v českých zemích a 1/3 k tíži Slovenského filmu.

9.

1959, 31. leden, Praha. – *Dopis vedoucího sekretariátu ministra školství a kultury Petra Faifra pracovníkům Ústřední správy Čs. filmu, ministerstva školství a kultury a ÚV KSČ týkající se přípravy odpovědi na připomínky poslanců vznesené na 27. schůzi kulturního výboru Národního shromáždění 26. 1. 1959.*

[Sekretariát ministra školství a kultury]^a

V Praze dne 31. ledna 1959

Č. j. 364/59 – sekr.

Přílohy

s. Zeman

s. [Jiří] Hendrych

s. Martinic

s. Soukupová

s. [Zdislav] Buřival

s. [Vladimír] Václavík

s. Koukal

s. Marek Jiří

s. Šusta

s. Horvatovič

[Velmi pilné]^b

[Lhůta 20. 2. 1959]^c

Věc: Odpovědi na připomínky poslanců, vznesené při projednávání rozpočtu MŠK v kulturním výboru Národního shromáždění.

Kancelář Národního shromáždění sem zaslala stenografický zápis ze schůze kulturního výboru konané dne 26. ledna 1959, v níž byla projednána rozpočtová kapitola ministerstva školství a kultury.

Zasílám Vám tu část zápisu, která se týká Vaší působnosti, a prosím, abyste sekretariátu ministra zaslal návrh odpovědi, která se má zaslat o diskutovaném problému příslušnému poslanci. Odpověď musí reagovat na veškeré podněty a připomínky poslance a látku musí vyčerpat komplexně. Návrhy odpovědí pište již [ve formě dopisu s. ministra příslušnému poslanci.]^d

Vzhledem k tomu, že s. ministr musí souhrnné odpovědi, redakčně zpracované sekretariátem, zaslat podle ustanovení § 49 j. ř. Národního shromáždění (zák. č. 61/1954 Sb.) poslancům nejpozději do 30 dnů, tj. do 28. února, prosím, abyste návrhy těchto odpovědí podepsané příslušným náměstkem zaslal sekretariátu ministra bezpodmínečně [nejpozději do 20. února 1959.]^e

K urychlení redakční práce v sekretariátu prosím, aby Vaše návrhy odpovědí byly psány pouze po jedné straně papíru s označením jména poslance, kterému se odpovídá, a strany stenografického zápisu. Výtah ze zápisu vraťte.

Podle pokynu s. ministra je třeba věnovat návrhům odpovědí soudruhům poslancům [největší péči.]^f

Vedoucí sekretariátu ministra:

[Faifr]^g

[...]^h

s. nám. [Václav] Křístek

s. nám. [Václav] Pelíšek

s. nám. Hučko

Zasílá se na vědomí.

NFA, fond ÚŘ ČSF (nezpracováno).

a-f – podtrženo

g – rukopisný podpis

h – krátká oddělovací čára

10.

1959, 5. únor, Praha. – Dopis ředitele Ústřední správy Čs. filmu Jiřího Marka vedoucímu sekretariátu ministra školství a kultury Petru Faiřovi s návrhem odpovědi na připomínky poslanců kulturního výboru Národního shromáždění Pavla Potužáka a Olega Homoly. V dopise Jiří Marek mimo jiné dává k dispozici svou funkci.

Praha, 5. února 1959.

Soudruh

Inž. Petr [Faiř]^a

vedoucí sekretariátu ministra

školství a kultury,

[Praha.]^b

364/59 sekr.

Vážený soudruhu,

na dotaz poslance Dra Inž. [Pavla] Potužáka navrhuji odeslat tuto odpověď:

„V Československém filmu existuje Umělecká rada skládající se z významných kulturních představitelů, která doporučuje nebo nedoporučuje řediteli studia přijetí literárního scénáře. V této Umělecké radě zasedají např. režiséři [Otakar] Vávra, [Jiří] Sequens, [Vojtěch] Jasný, spisovatelé [Milan] Jariš, [Jan] Drda, [Miloslav] Stehlík, [Adolf] Hoffmeister, [Ludvík] Aškenázy, novinář F[rantišek] Vrba a zástupci odborů, kteří posuzují. Volat k odpovědnosti tuto komisi je těžké proto, že je za prvé poradním orgánem ředitele Filmového studia Barrandov a za druhé že schválení scénáře a výrobení filmu jsou v podstatě dvě různé věci. I když totiž film je vyroben podle schváleného scénáře, může jeho vyznění být často takové, že vyvolá nesouhlas a že vedení filmu nemůže takový film přijmout. To byl případ filmu „Tři přání“, k jehož scénáři byla řada připomínek, jež byly splněny, ale přitom celkové vyznění filmu se ukázalo nesprávným. V současné době provádí ředitel Filmového studia Barrandov spolu s režiséry filmu rozsáhlé úpravy, aby bylo změněno celkové ladění filmu a film mohl být promítán.“

Poslanci O[legu] Homolovi navrhuji tuto odpověď:

„Je pravda, že mezi řadou filmů, které měly mezinárodní úspěchy a dobré přijetí u publika, se objevila díla umělecky slabší. Nedomníváme se, že tento zjev se týká jenom oblasti filmu, ale podobná díla dokonce ideově velmi závadná se objevila v literatuře i v jiných oborech. Ostatně ani naše kinematografie není v těchto chybách sama. V současné době jsou takové filmy i v Sovětském svazu i v jiných lidově demokratických státech. Je to rub snahy zaměřit filmy k současné tematice, kdy někteří tvůrci, ne dost hluboce ideově a umělecky vyzbrojeni, dávají ve svých dílech pronikat maloburžoasním nesprávným tendencím.

Zcela souhlasíme s tím, že taková díla, v kterých se objevují přežitky kapitalismu, je třeba pozastavit, ovšem je třeba také vzít v úvahu, že z celkové výroby pouze film „Tři přání“ byl uznán nezpůsobilý k promítání a je na něm dále pracováno, aby se zabránilo větší hospodářské ztrátě.

Pokud se týče filmu „Zde jsou lvi“, není správné svalovat vinu na Čs. film, stačí, aby si s. Homola přečetl posudky v novinách, které tento film vysoko vyzdvihovaly. Na návrh Ústřední správy Čs. filmu jsou ve filmu prováděny některé stříhy a film bude znovu promítnut ministerstvu školství a kultury a podle možnosti dán zpět do distribuce.

Film „Hvězda jede na jih“ posuzuje s. Homola, aniž jej pravděpodobně viděl, protože film ještě promítán nebyl. Jde o jugoslávskou koprodukcí, ku které byl vysloven před dvěma lety souhlas, a není jenom vinou filmu, že politická situace nyní doznala podstatných změn. Film „Hvězda jede na jih“ je dílo umělecky slabé, které již při samém vzniku bylo vypočítáno více na komerční efekt a kde samozřejmě komerční ohledy jugoslávské kinematografie se do jisté míry musely obrazit. Nedomníváme se však, že film by neměl být promítán a bude nasazen pravděpodobně v létě jako jeden z tzv. lehčích žánrů.“

K požadavku zesílit řízení našeho státního filmu se nemohu vyjádřit a poznamenávám jen toto: velmi s ním souhlasím a je věcí soudruha ministra, aby je provedl. Osobně jsem ochoten kdykoliv řízení státního filmu komukoliv odevzdat. Složení Umělecké rady bude změněno. (Dosud nemáme informace, jak rozhodne soudruh ministr.)

Se soudružským pozdravem

[Marek]^c
ředitel Ústřední správy

NFA, fond ÚŘ ČSF (nezpracováno).

-
- a – proloženo
 - b – proloženo a podtrženo
 - c – rukopisný podpis

11.

1959, 16. únor, Praha. – Příkaz ministra školství a kultury Františka Kahudy reagující na instrukce z politického byra ÚV KSČ. Obsahuje mj. pokyny k personálním postihům, k provedení plošné prověrky pracovníků Filmového studia Barrandov a odnímá Ústřední správě Čs. filmu kompetenci samostatně schvalovat nově dokončené celovečerní filmy. Tato kompetence přešla tímto příkazem na ministerstvo školství a kultury, resp. zde k tomu účelu zřízenou schvalovací komisi vedenou náměstkem ministra.

Ministerstvo školství a kultury

V Praze dne 16. února 1959

č. j. 559/59 – sekr.

s. Jiří [Marek]^a, ředitel Ústřední správy Čs. filmu

s. Dr. Jiří [Purš]^b, vedoucí referátu pro film, rozhlas a televizi

[Ministrův příkaz č. 9]^c

V poslední době přes všechny úspěchy, kterých dosáhla naše kinematografie, je z některých filmů (např. „Konec jasnovidce“, „Zde jsou lvi“, „Tři přání“) patrné, že je přeceňována formálně umělecká stránka filmu a podceňuje se stránka ideová. To je znakem určitých liberalistických tendencí a snah o bezideový atraktivismus a sklon ke apolitičnosti a k úniku od závažných společenských problémů.

Při celkovém hodnocení příčin a při sledování opatření k odstranění těchto nedostatků se ukázalo, že bude napříště nutno posílit a zvýšit ideový dohled MŠK na filmovou tvorbu, zajistit ústřední inspekční činnost v oblasti filmu a provést řadu dalších opatření k sjednání nápravy.

[Proto s platností od 16. února 1959 v dosavadním referátu pro film, rozhlas a televizi činím tato opatření:]^d

1. Rozšiřuji plán práce referátu o 1 odborného referenta pro otázky technicko-ekonomické a určuji náplň činnosti jednotlivým členům referátu takto:

a) [vedoucí referátu pro film, rozhlas a televizi:]^e

prověřuje a předkládá ministrovi k podpisu materiály a podklady, jejichž rozhodování má ministr vyhrazeno;

provádí ústřední inspekční činnost v oblasti filmu;

spolupůsobí při výběru dlouhých zahraničních filmů;

zúčastňuje se jako pozorovatel zasedání Umělecké rady Filmového studia Barrandov; provádí koordinační činnost mezi ÚS ČSF a ÚS SF nutnou z celostátního hlediska;

- b) [technicko-ekonomický referent (inženýr-technik):]^f
 obstarává záležitosti VTR;
 pečuje o činnost VÚZORTu;
 má na starosti technický rozvoj filmu, rozhlasu a televise;
 sleduje a prověřuje ekonomické otázky v oblasti filmu;
 ve své činnosti se řídí pokyny vedoucího referátu;
- c) [promítač:]^g
 promítá filmy v Kolovratské promítačce (kromě toho v promítačce na Hradě a v Kramářově vile);
 zajišťuje dovoz a odvoz filmů;
 odpovídá za strojové zařízení promítačky.
- 2) Bezprostřední řízení referátu pro film, rozhlas a televizi ukládám s. nám. [Václavu] Pelíškovi, který v těchto otázkách v zastoupení ministra řídí a hodnotí činnost filmu a hodnotí činnost rozhlasu a televise v rámci celkové kulturně-politické činnosti všech kulturních a osvětových zařízení ve státě.
- 3) Konečné schválení každého celovečerního filmu vyjímám z pravomoci ředitele Ústřední správy Čs. filmu a vyhražuji ji ministerstvu školství a kultury, při němž k tomu účelu zřídí [schvalovací komisi]^h ve složení:
 s. nám. [Václav] Pelíšek (předseda komise), vedoucí osvětového odboru s. [Zdislav] Buřival, vedoucí sekretariátu ministra s. [Petr] Faifř, vedoucí referátu pro film, rozhlas a televizi s. [Jiří] Purš a odborný referent sekretariátu pro otázky kultury s. Krejčí. Předseda komise si podle potřeby přizve další odborníky s hlasem poradním. Ředitel Ústřední správy Čs. filmu předloží schvalovací komisi k rozhodnutí každý nový celovečerní film na dvou pásech (servisky) spolu s výsledným písemným posudkem umělecké rady Filmového studia Barrandov a krátkým písemným vyjádřením ředitele Ústřední správy ČSF. Schvalovací komise servisky posoudí především z hlediska jejich ideově-politického zaměření a rozhodne, zda může být z nich pořízena první kopie filmu, případně s jakými úpravami. Toto stanovisko sdělí řediteli ÚS ČSF písemně. Teprve potom je ředitel oprávněn rozhodnout o počtu kopií a další distribuci filmu.
- 4) [Řediteli Ústřední správy Čs. filmu s. Jiřímu Markovi dále ukládám:]ⁱ
- a) provést prověrku dramaturgického plánu Filmového studia Barrandov a předložit zprávu s návrhy na opatření do 21. 11. 1959; zpráva bude projednána za účasti těchto soudruhů: s. nám. Pelíška, s. řed. Marka, s. řed. Hofmana, s. L[udka] Pulcmana, s. Dr. [Miloše] Brože, s. inž. Faifra, s. Dr. Purše;
- b) připravit do 21. 2. 1959 návrh na provedení politické a umělecké prověrky pracovníků Filmového studia Barrandov. Předsedou prověřovací komise ustanovit pracovníka ÚS ČSF s. J[indřicha] Pecha. Zajistit projednání návrhu směrnic k provedení prověrky se IV. odd. ÚV KSČ, MěV KSČ a OV KSČ Praha 16.

- c) prověřit do 15. 3. 1959 celkovou činnost tvůrčích skupin, jejich praxi při přijímání námětů a schvalování scénářů, spolupráci a kontrolu tvůrců v průběhu natáčení jednotlivých filmů;
 - d) předložit do 21. 2. 1959 návrh na změnu složení Umělecké rady FSB. Přitom vycházet z toho, že celkové složení rady musí být změněno v tom směru, aby v ní nepřevládali spisovatelé a filmoví tvůrčí pracovníci, ale aby slovo též měli ideově pevní, kulturně-političtí pracovníci. Současně s tím prověřit formy práce Umělecké rady a zavést nové metody práce;
 - e) zrušit k 1. březnu 1959 tvůrčí skupinu Feix-Daniel a zřídit místo ní skupinu se zcela novým kádrovým složením;
 - f) v souvislosti s natočením filmu „Tři přání“ dát režisérovi [Jánu] Kadarovi a [Elmaru] Klose od 1. března 1959 dvouletou distanc od točení hraných filmů a doporučit jim natočení dokumentárních filmů o budovatelských úspěších našeho lidu;
 - g) prověřit do 31. 3. 1959 formy práce ředitele FSB, především způsob řízení tvůrčích skupin a praxi při schvalování scénář, kontrole natáčení filmů a přejímání filmů;
 - h) s okamžitou platností zajistit v dohodě se s. Dr. Puršem předvádění servisek nových českých filmů komisi, kterou ustanovují pod bodem 3) tohoto příkazu, a to dříve, než bude promítána mimo rámec ÚS ČSF.
- 5) [Vedoucímu referátu pro film, rozhlas a televizi s. Dr. Puršovi]^j ukládám spolupracovat se IV. odd. ÚV KSČ na uspořádání 2–3 denního semináře o aktuálních otázkách pro tvůrčí filmové pracovníky.

Ministr:

(podpis Kahudy)

AB Barrandov, nezpracované fondy.

a–b – proloženo

c – proloženo a podtrženo

d–j – podtrženo

12.

1959, [18. únor], Praha. – Materiál, předaný ředitelem Ústřední správy Čs. filmu Jiřím Markem ministerstvu školství a kultury, informující o způsobu řízení filmové tvorby a obsahující mimo jiné i přehled o aktuálním personálním složení Umělecké rady, tvůrčích skupin FSB, o zaměstnaných scenáristech a režisérech a o vedoucích pracovnících a dramaturzích ostatních studií Čs. filmu.

[...]^a[Způsob řízení filmové tvorby.]^bI. [Tvorby hraných celovečerních filmů:]^c1. [Ředitel Ústřední správy Čs. filmu s. Marek]^d

- a) prověřuje a předkládá ministerstvu školství a kultury tematický plán dlouhých filmů,
- b) stanoví průměrný náklad na 1 film podle ročního plánu výkonů Filmového studia Barrandov,
- c) rozhoduje v případě sporů týkajících se zařazování filmů do výroby ředitelem Filmového studia Barrandov,
- d) po předchozím souhlasu ministra školství a kultury schvaluje koprodukce se zahraničními výrobci,
- e) schvaluje vyrobené filmy pro distribuci.

2. [Ústřední správa – odbor pro tvorbu a distribuci filmů:]^e

Otázkami filmové tvorby se vedle jiných úkolů zabývá 1 pracovník, s. Dr. [Miloš] Brož, který vypracovává pro ředitele Ústřední správy posudky scénářů a je členem Umělecké rady Filmového studia Barrandov s poradním hlasem.

3. [Ředitel Filmového studia Barrandov s. Hofman:]^f

Vlastní tvůrčí práce je řízena vedoucími pracovníky FSB. Po provedené decentralisaci¹⁾ byla studiu dána plná odpovědnost za ideově umělecké výsledky filmové tvorby. Pro řízení studia má ředitel 2 náměstky: pro výrobu s. M[iloše] Schmiedbergera a pro hospodářství s. V[áclava] Kováře.

Ředitel studia

- a) předkládá návrhy tematického plánu,
- b) schvaluje literární předlohy a filmové scénáře,
- c) schvaluje zařazení filmů do výroby,
- d) schvaluje rozpočty a vyúčtování filmů,
- e) navrhuje koprodukce a projednává je se zahraničními producenty.

Poradním orgánem ředitele je [Umělecká rada:]^g

Umělecká rada je poradním orgánem pro ideové a umělecké otázky tvorby filmů, posuzuje scénáře předložené tvůrčími skupinami, sleduje tvorbu filmů během natáčení a hodnotí hotová díla.

Předsedou Umělecké rady je ředitel FSB s. E[duard] Hofman. Složení Umělecké rady bylo projednáno a schváleno kolegiem ministra školství a kultury dne 2. 10. 1958.

[V Umělecké radě jsou:]^h

ss. A[ntonín] M[artin] Brousil, Dr. A[dolf] Hoffmeister, L[udvík] Aškenázy, J[an] Drda, M[ilan] Jariš, M[iloslav] Stehlík, O[takar] Vávra, F[rantišek] Vrba, Dr. M[i-loš Václav] Kratochvíl, E[rik Adolf] Saudek, J[iří] Sequens, [Vojtěch/ Jasný, E[lmár/ Klos]ⁱ.

Z titulu funkce ss. J[iří] Marek a Dr. M. Brož.

Za ZV ROH s. J[iří] Mareš.

4. [Tvůrčí skupiny:]^j

Základním úkolem tvůrčích skupin je připravovat scénáře, řídit výrobu filmů od námětu až po dokončení filmu. U tvůrčích skupin je soustředěna veškerá dramaturgie, která spolupracuje s autory, zajišťuje literární přípravu. Důležitým úkolem vedoucích tvůrčích skupin a hlavních dramaturgů je sledovat výrobu v průběhu natáčení filmů. V čele tvůrčí skupiny je vedoucí a hlavní dramaturg. Celkem je 5 tvůrčích skupin v tomto složení:

I. tvůrčí skupina:	Feix Karel	– vedoucí tv[ůrčí] skupiny
	Daniel František	– vedoucí dramaturg
	Blažek Vratislav	– dramaturg
	Brdečka Jiří	– dramaturg
	Pavlíček František	– dramaturg
	Daněk Oldřich	– dramaturg
	Ivan Osvald	– dramaturg – externě
	Zelenka Oto	– pom[ocný] dramaturg
	Vávra J[aroslav] R[aimund]	– lektor
II. tvůrčí skupina:	Ouzký Josef	– hosp[odářský] vedoucí
	Šmída Bohumil	– vedoucí skupiny
	Kunc F[rantišek] [Břetislav]	– vedoucí dramaturg
	Bláha Zdeněk	– dramaturg
	Libora Jan	– dramaturg
	Nývt Václav	– dramaturg
III. tvůrčí skupina:	Šebor Jiří	– vedoucí skupiny
	Bor Vladimír	– dramaturg
	Fried Jiří	– dramaturg
	Kožík František	– dramaturg

- | | | |
|---------------------|------------------|------------------------------|
| | Cirkl Jiří | – dramaturg |
| | Kalábová Věra | – pom[ocný] dramaturg |
| IV. tvůrčí skupina: | Hanuš Ladislav | – vedoucí skupiny |
| | Urban Ivan | – vedoucí dramaturg |
| | Hofman Oto | – dramaturg |
| | Kirchner Otakar | – dramaturg |
| | Träger Josef | – dramaturg (má odejít) |
| | Pavlík Milan | – lektor |
| V. tvůrčí skupina: | Kubala Bedřich | – vedoucí a hlavní dramaturg |
| | Novotný Ladislav | – hospodářský vedoucí |
| | Dvořák František | – dramaturg |
| | Turnovský Evžen | – dramaturg |
| | Možný Lubomír | – dramaturg |

5. [Scenáristé:]^k

Berdych Václav
 Fábera Miloslav
 Kautský Oldřich
 Kupka Jiří
 Mareš Jiří
 Neuberg Josef
 Vlček František
 Zrotal Jaroslav

6. [Režiséři:]^l

Blumenfeld Pavel
 Borský Vladimír
 Cikán Miroslav
 Čech Vladimír
 Čeněk Duba
 Frič Martin
 Gajer Václav
 Hubáček Miroslav
 Kadár Ján
 Jasný Vojtěch
 Klos Elmar
 Krejčík Jiří
 Krška Václav
 Lehovec Jiří
 Lipský Oldřich
 Mach Jaroslav
 Mach Josef

ILUMINACE

Banská Bystrica 1959. Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu

Makovec Miloš
Rychman Ladislav
Sequens Jiří
Radok Alfréd
Steklý Karel
Novák Ivo
Vávra Otakar
Vošmik Milan
Dr. K. M. Walló
Weiss Jiří
Zeman Bořivoj
Balík Jaroslav
Helge Ladislav
Polák Jindřich
Bryných Zdeněk
Sís Vlad[imír]
Vláčil František
Podskalský Zdeněk

[Studio populárně vědeckých a naučných filmů:]^m

Dr. V[ladimír] Václavek	ředitel
F. Hanus	náměstek ředitele
Dr. Radúz Činčera	dramaturg
Dr. H. Bloch	dramaturg
F. Šilhan	dramaturg
Ing. R. Hodan	dramaturg

[Studio loutkových a kreslených filmů:]ⁿ

Vojan Masník	ředitel
Ivan Urban	dramaturg (odchází do Filmového studia Barrandov)
Josef Mecní	dramaturg

[Studio Gottwaldov]^o

Aleš Bosák	ředitel
------------	---------

Dramaturgickou práci dělají studia v Praze.

[Propagfilm]^p

Kamil Pixa	ředitel
Jan Jelenský	zástupce ředitele
Jan Poš	dramaturg
Bedřich Pěkný	dramaturg

[Studio pro úpravu zahraničních filmů]^q

Erich Švabík
Rudolf Vodička

ředitel
dramaturg

II. [Tvorbu krátkých filmů:]^r

1. [Ústřední správa Čs. filmu:]^s

- a) ředitel Ústřední správy Čs. filmu schvaluje celkový roční tematický plán Krátkého filmu, přičemž především zajišťuje, aby byly vytvářeny filmy společensky závažné a aby krátkometrážní tvorba sloužila úkolům státní propagandy,
- b) odbor pro tvorbu a distribuci – s. R. Gráf – vypracovává k dokončeným krátkým filmům posudky pro ředitele ÚS Čs. filmu, který schvaluje tyto filmy pro distribuci.

2. [Ředitelství Krátkého filmu:]^t

- a) ředitel Krátkého filmu s. [Karel] Chyška schvaluje tematické, dramaturgické a výrobní plány jednotlivých studií Krátkého filmu. Zajišťuje, aby zaměření i proporcionality odpovídaly společenské potřebě tendencím státní propagace. Schvaluje zařazování filmů do výroby. Schvaluje koprodukce. Kontroluje výsledky v celém rozsahu a podepisuje výrobní listy u každého filmu. Náměstkem ředitele je s. J[osef] Kotík,
- b) hlavní dramaturg Krátkého filmu s. J[osef] Pícek zkoumá a posuzuje ideové a umělecké zaměření krátkometrážní tvorby, všechny tematické plány jednotlivých studií a doporučuje opatření řediteli Krátkého filmu z hlediska celkové práce všech úseků Krátkého filmu.

3. [Ředitelé jednotlivých studií:]^u

- a) jsou odpovědní za sestavení a realizaci svých tematických a výrobních plánů. Řídí výrobu a jsou odpovědní za výsledky práce podle schválených zásad,
- b) každý ředitel má jako poradní orgán Uměleckou radu, která radí v zásadních věcech tvorby. Umělecké rady jmenuje a schvaluje ředitel Krátkého filmu na návrh ředitelů studií. Scénáře u filmů určených pro distribuci v kinech posuzuje Umělecká rada. U filmů odborných redakční rady složené z odborných poradců,
- c) v každém studiu je 2 – 5 dramaturgů, kteří se starají o dramaturgické zpracování námětů a dozírají na průběh realizace, spolupracují s autory. Ve své práci podléhají řediteli studia.

4. [Vedení jednotlivých studií:]^v

Dokumentární film Barrandov: O[ldřich] Kříž – ředitel
J[an] Vaniš – zástupce ředitele

ILUMINACE

Banská Bystrica 1959. Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu

M. Drtílek	– dramaturg
J. Blažek	– dramaturg
O. Vinš	– šéfredaktor zpravodajského úseku

NFA, fond ÚŘ ČSF (nezpracováno).

- a – připsáno rukou a podtrženo: „odevzdáno v MŠK dne 18. II. 1959 s. Markem“
b–h – podtrženo
i – připsáno rukou
j–v – podtrženo

- 1) Ke zmíněné decentralizaci došlo vládním nařízením č. 4/1957 z 16. 1. 1957 o organizaci filmového podnikání. Pro jednotlivé obory filmové činnosti byly tímto nařízením zřízeny hospodářské organizace s právní subjektivitou podřízené Hlavní správě Čs. filmu.

13.

1959, 19. únor, Praha. – Dopis ředitele Ústřední správy Čs. filmu Jiřího Marka ministru školství a kultury Františku Kahudovi se zprávou o prověrce aktuálního dramaturgického plánu Filmového studia Barrandov.

Praha, 19. 2. 1959

Soudruh
Dr. František [Kahuda]^a
ministr školství a kultury
[Praha]^b

Dr B/K

Vážený soudruhu ministře!

Na základě Vašeho příkazu provedli jsme spolu s ředitelem Filmového studia Barrandov prověření dramaturgického plánu na rok 1959 a předkládám zprávu o výsledku tohoto rozboru.

Zprávu Vám zasílám touto formou z toho důvodu, že většina odpovědných pracovníků Československého filmu odjíždí 20. a 21. 2. na I. festival čs. filmů do Banské Bystrice.

Se soudružským pozdravem

[Marek]^c
ředitel
Ústřední správy Čs. filmu

[přílohy]^d

Zpráva o prověření

dramaturgického plánu

Dramaturgický plán Filmového

studia Barrandov na rok 1959¹⁾[Zpráva]^e[o prověření dramaturgického plánu Filmového studia Barrandov
na rok 1959 (ke dni 18. 2. 1959)]^f

Na základě příkazu ministra bylo provedeno prověření dramaturgického plánu Filmového studia Barrandov na rok 1959 z hlediska kritik a připomínek k filmové tvorbě a z hlediska probíhající a připravované realizace. Vyplývají z toho tyto závěry:

- I. [Z dramaturgického plánu byla vyřazena]^g část zamýšlených látek; především z důvodů ideové nejasnosti byly vyřazeny látky:

[Podivné přátelství herce Jesenia]^h (ve scénáři se nepodařilo dosáhnout aktuálního ideového vyznění)

[Válka]ⁱ (Zavattiniho scénář měl závažné ideové nedostatky, pro které byl autorovi vrácen. Novou versi jsme nedostali.)

[Prodavačka snů]^j (pod názvem „Ženské domovy“ zamítnuto Uměleckou radou pro nejasnost ideového záměru)

[Jednou za život]^k (film zamýšlený jako koprodukce s Francií byl z ideových důvodů zamítnut a látka se přepracovává tak, aby byla uměleckým obrazem mezinárodní solidarity v období bojů za Slovenského národního povstání)

Pro nedostatečně vysokou uměleckou úroveň zpracování byly zamítnuty tyto látky:

[Jinovatka]^l[Kruh se uzavírá]^mFilm [Cesta zpátky]ⁿ

byl dokončen již v roce 1958,

film [Policejní hodina]^onebude pravděpodobně realizován vzhledem k velké nákladnosti a vzhledem k tomu, že režisér točí současně jinou látku,²⁾film [Dařbuján a Pandrhola]^p bude převeden na rok 1960.

Problémy jsou ještě s realizací filmu [„Muži jdou ve tmě“]^q (vzhledem k tomu, že pro právě skončený scénář nebyl ještě nalezen režisér) a s filmem [Julius Fučík]^r (vzhledem k tomu, že sovětský scenárista neskončil ještě svoji práci³⁾).

II. Ze schváleného a doplněného dramaturgického plánu na rok 1959 jsou nyní v realizaci a nebo v přípravě k realizaci tyto filmy:

[Pět z milionu] ^s	(v dokončovacích pracech)
[Slečna od vody] ^t	(v dokončovacích pracech)
[Život pro Jana Kašpara] ^u	(v dokončovacích pracech)
[Křižovatky] ^v	(v dokončovacích pracech)
[První a poslední] ^w	(v dokončovacích pracech)
[Sny na neděli] ^x	(v dokončovacích pracech)
[Taková láska] ^y	(v dokončovacích pracech)
[Ošklivá slečna] ^z	(v dokončovacích pracech)
[Májové hvězdy] ^{aa}	(dokončeno)
[Odsouzení k životu] ^{bb}	(zhruba dokončeno ⁴⁾)
[Kam čert nemůže] ^{cc}	(zhruba dokončeno)
[Velká samota] ^{dd}	(natočeno zhruba z jedné třetiny)
[105 % alibi] ^{ee}	(začíná natáčení)
[Dům na Ořechovce] ^{ff}	(dokončuje se natáčení)
[První parta] ^{gg}	(začíná natáčení)
[Kráľ Šumavy] ^{hh}	(přípravné práce)
[Laterna magica ⁵⁾] ⁱⁱ	(filmové pásmo pro Laternu magicu – přípravné práce)
[Na hranici ⁶⁾] ^{jj}	(2 povídky ze života pohraničníků, jedna je již natočena scénář druhé se dokončuje)
[Kruh] ^{kk}	(přípravné práce)
[Jednoho dne byli tři ⁷⁾] ^{ll}	(přípravné práce a úprava scénáře)

Dále se do připravovaných prací zařazují dětské filmy

[Princezna se zlatou hvězdou na čele] ^{mm}	(K. M. Walló)
[Princezna, medvěd a strašidla ⁸⁾] ⁿⁿ	(J. Z. Novák – dvě dětské pohádky)
[Zpívající pudřenka] ^{oo}	(podle povídky S[vatopluka] Hrnčíře)
[Přátelé na moři] ^{pp}	(S[ergej] Michalkov a dva spoluautoři – koprodukce s SSSR, scénář se připravuje)
[O letadélku Káněti ⁹⁾] ^{qq}	(podle knihy B[ohumila] Říhy)
a film [Letiště uzavřeno ¹⁰⁾] ^{rr}	(podle původního scénáře P[avla] Kohouta).

Z toho vyplývá, že ještě nebyl dán do výroby plný počet 27 filmů, které mají být vytvořeny Filmovým studiem Barrandov v roce 1959 podle plánu. Přitom mohou být ještě některé z uvedených látek převedeny na rok 1960.

III. Ze shora uvedené informace vyplývá, že z filmů, které jsou již ve výrobě nebo v přípravách několik látek zobrazuje různá pracovní prostředí ze současného života, zejména

[Pět z milionu] ^{ss}	(povídkový film)
[Velká samota] ^{tt}	(z prostředí jihomoravského JZD)
[Život pro Jana Kašpara] ^{uu}	(převážně lékařské prostředí)
[Křižovatky] ^{vv}	(z prostředí dálkové nákladní automobilové dopravy)
[105 % alibi] ^{ww}	(z prostředí kladenské mládeže)
[Slečna od vody] ^{xx}	– komedie (o dívce z pražského závodu).

Několik rozpracovaných filmů jsou psychologická dramata většinou zachycující prostředí inteligence.

[Dům na Ořechovce] ^{zz}
[Jednoho dne byli tři] ^{aaa}
[Kruh] ^{bbb}
[Sny na neděli] ^{ccc}
[První a poslední] ^{ddd}
[Taková láska] ^{eee}
[Ošklivá slečna] ^{fff}
[Letiště uzavřeno] ^{ggg} .

Veseloherní žánr zastupuje kromě již uvedeného filmu

[Slečna od vody] ^{hhh}
[Kam čert nemůže] ⁱⁱⁱ .

Dva filmy budou zobrazovat život a práci našich pohraničníků:

[Kráľ Šumavy] ^{jjj}
[Na hranici] ^{kkk} .

V souvislosti s připomínkou kolegia ministerstva školství a kultury byl zvýšen počet filmů vytvářených pro děti a mládež. Vedle 2 pohádek

[Princezna se zlatou hvězdou na čele] ^{lll} ,
[Princezna, medvěd a strašidla] ^{mmm}

budou vytvořeny 3 současné dětské filmy

[O letadélku Káněti] ⁿⁿⁿ	(dětský pohled na zázraky nové techniky)
[Zpívající pudřenka] ^{ooo}	(dětský dobrodružný film)
[Přátelé na moři] ^{ppp}	(film o přátelství sovětských a československých dětí).

Dva filmy jsou věnovány dospívající mládeži

[Odsouzení k životu]^{qqq}

[Křižovatky.]^{rrr}

Specielní a nesrovnatelný žánr představuje film vytvářený pro [Laternu magicu.]^{sss}

Filmovou adaptací známé románové předlohy bude film [První parta.]^{ttt}

Dva filmy jsou vytvářeny v československo-sovětské koprodukci

[Májové hvězdy]^{ttt} (byl právě dokončen)

[Přátelé na moři]^{uuu} (ideovým záměrem obou těchto filmů je přispět k prohloubení citů přátelství mezi československým a sovětským lidem).

Ústřední správa Čs. filmu i vedení Studia budou dbát o to, aby ještě do letošního plánu byla zařazena některá ze závažných politických témat, která jsou zpracovávána. Budeme se snažit o urychlené dokončení scénáře [Julius Fučík]^{vvv} (sovětský scenárista Čirakov přislíbil zakončit práci v první variantě do konce března t. r.), o urychlenou realizaci filmu [Muži jdou ve tmě]^{www} (podle románu J[iřího] Marka) a dále filmu Přežil jsem svou smrt (původní scénář M[ilana] Jariše zobrazující etický růst vězně koncentračního tábora). Budeme také dbát o urychlenou úpravu scénáře Mstitel (podle klasického románu Kašpar Lén mstitel K[arla] M[atěje] Čapka-Choda).

Vzhledem k tomu, že byla zpřísněna hlediska Umělecké rady, byl od počátku roku schválen s připomínkami pouze jediný scénář. Proto je zatím velmi obtížné vypracovat reálnou perspektivu dramaturgického plánu na rok 1960. Touto otázkou bude se vedení Ústřední správy a Filmového studia Barrandov zabývat v březnu.

NFA, fond ÚŘ ČSF (nezpracováno).

-
- a – proloženo
 - b – proloženo a podtrženo
 - c – rukopisný podpis
 - d – podtrženo
 - e – proloženo a podtrženo
 - f-www – podtrženo

- 1) Dramaturgický plán ve fondu u průvodního dopisu chybí.
- 2) Film POLICEJNÍ HODINA natočil v roce 1960 Otakar Vávra.
- 3) Sovětský scenárista podle všeho scénář nedokončil anebo scénář nebyl československou stranou akceptován. V titulcích filmu REPORTÁŽ PSANÁ NA OPRÁTCE Jaroslava Balíka z roku 1961 jméno sovětského scenáristy Čirakova nefiguruje, šlo zřejmě o nový, samostatný projekt.
- 4) Jde o film Jiřího Krejčíka uvedený pod názvem PROBUZENÍ (1959).

- 5) Druhý program Laterny magiky nebyl nakonec dokončen; srov.: Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství 1956 – 1960*. ČSFÚ, Praha 1973, s. 256.
- 6) Jde o film VSTUP ZAKÁZÁN sestávající ze dvou středometrážních filmů – PRONÁSLEDOVÁNÍ (František Vlácil, 1958; pracovní název Hranice) a BLOUDĚNÍ (Milan Vošmik, 1959; pracovní název Na hranicích).
- 7) Pracovní název filmu Jaroslava Balíka ZKOUŠKA POKRAČUJE (1959).
- 8) Princezna, medvěd a strašidla, příp. Medvěd a strašidla, resp. Strašidla a medvěd byl společný název pro dvě souběžně natáčené středometrážní pohádky distribuované nakonec odděleně – O MEDVĚDU ONDŘEJOVI (Jaroslav Mach, 1959) a JAK SE FRANTA NAUČIL BÁT (Jaroslav Mach, 1959).
- 9) Filmová adaptace Říhovy prózy vstoupila do kin pod názvem PRÁZDNINY V OBLACÍCH (Jan Valášek, 1959).
- 10) Název tohoto filmu byl upraven na LETIŠTĚ NEPŘIJÍMÁ (Čeněk Duba, 1959).

14.

1959, 18. únor, Praha. – Program I. festivalu československého filmu v Banské Bystrici publikovaný v interním týdeníku Čs. filmu Filmové informace čtyři dny před zahájením festivalu. Program ještě neobsahuje vystoupení ministra školství a kultury Františka Kahudy, pod stejným názvem, totiž heslem celého festivalu, je avizován referát ředitele ÚS ČSF Jiřího Marka.

PROGRAM

I. FESTIVALU ČESKOSLOVENSKÉHO FILMU V BANSKÉ BYSTRICI

- | | |
|-------------|--|
| 22. 2. 1959 | Krátký film „ČSR I.“ a celovečerní film „Občan Brych“ |
| 23. 2. 1959 | Referát „Za užší sepětí filmové tvorby se životem lidu“ (J[iří] Marek, ředitel Ústřední správy Čs. filmu, Praha)
Krátký film „Martin Kukučín“, celovečerní film „Deštník sv. Petra“
Krátký film „Uzel na kapesníku“, celovečerní film „Cesta zpátky“ |
| 24. 2. 1959 | Referát „Současné problémy zobrazení dělnické třídy a vesnice v naší kinematografii“ (Jan Kliment)
Krátký film „Expo 58“, celovečerní film „Tenkrát o vánocích“
Krátký film „Záření a život“, celovečerní film „Hry a sny“ |
| 25. 2. 1959 | Referát „Tematika boje za mír proti fašismu“ (J[uraj] Špitzer)
Pásma krátkých filmů: „Muži nad zemí“, „Vietnamské řeky“ ¹⁾ , „Měsíční pohádka“, „Moře, nepokojná voda“, „Motýli tady nežijí“, „Někdy v listopadu“, „Člověk není sám“
Krátký film „Dokumenty dějinné síly“, celovečerní film „Občan Brych“
Krátký film „Dokumenty dějinné síly“, celovečerní film „Útěk ze stínu“ |

26. 2. 1959 Referát „Socialistické pojetí psychologického filmového dramatu“
(dr. St[anislav] Zvoníček)
Krátký film „Pohyb a čas“, celovečerní film „Hlavní výhra“
Krátký film „Johanes Doktor Faust“, celovečerní film „Smrt v sedle“
27. 2. 1959 Referát „Otázky filmové veselohry“ (I[van] Jerábek)
Referát „O filmech pro děti a mládež“ (I[van] Urban)
Krátké filmy „Tragédie vodníkova“ a „Nekrvavá bitva“, celovečerní film
„O věcech nadpřirozených“
Krátký film „Domov, součást našeho života“, celovečerní film „Štěstí přijde v neděli“
28. 2. 1959 Referát „Společenské poslání krátkometrážní tvorby“ (J[osef] Pícek)
Krátké filmy „Tucet mých tatínků“ a „Kapky a bubliny“, celovečerní film „Touha“
Vyhlášení čestných uznání, Ceny československé filmové kritiky, Anketa filmového diváka
Krátký film „Grafik Vincent Hložník“, celovečerní film „Poslední návrat“

Filmové informace 10, 1959, č. 7 (18. 2.), s. 13.

- 1) Jde patrně o film vedený v pozdějších filmografiích pod názvem NA ŘEKÁCH VIETNAMU (Jaroslav Novotný, 1958)

15.

1959, 23. únor, Banská Bystrica. – Publikovaná verze referátu ministra školství a kultury Františka Kahudy na konferenci konané v rámci I. festivalu československého filmu v Banské Bystrici.

Za užší sepětí filmové tvorby se životem lidu

František Kahuda

Festival čs. filmu, který letos pořádáme poprvé, má být významnou příležitostí pro náš film, aby podle nejzávažnějších hledisek současného života naší společnosti zhodnotil výsledky své práce za uplynulý rok. Slibujeme si od festivalu, že prokáže, do jaké míry a jakými prostředky zobrazuje naše filmová tvorba nejrůznější stránky vývoje v naší republice, že se pozornost filmových pracovníků soustředí ke společnému řešení naléhavých společenských a tvůrčích problémů, že se zde ujasní ideové a umělecké směřování našich filmových pracovníků. Filmy, které zde budou předvedeny, vyvolají jistě mnohou diskusi, a to nejen umělců a kritiků, ale i pracovníků z jiných kulturních oblastí a z našeho veřejného života. Letošní filmový festival má svým podílem současně napomoci k úspěšnému řešení úkolů, které se stanou obsahem jednání Sjezdu socialistické kultury.

Již svou povahou nás film, který je jedním ze společensky nejzávažnějších umění, vede k tomu, abychom problematiku naší tvorby posuzovali a hodnotili v širokých souvislostech, vědomi si občanské a umělecké odpovědnosti vůči početnému kolektivu diváků u nás i v zahraničí.

Proto bych chtěl našemu jednání předeslat některé poznámky, se kterými se ke kulturním pracovníkům obrátila naše komunistická strana.

Linie XI. sjezdu Komunistické strany Československa zahrnuje úkol dovršit socialistickou výstavbu v oblasti politiky, ekonomiky, ideologie a kultury. Tyto oblasti jsou v procesu výstavby spojeny a vzájemně podmíněny. Socialismus chápeme jako nové poměry i jako novou společnost. Významné místo v úsilí za socialistickou společnost náleží kulturní tvorbě, neboť ta je nenahraditelným výchovným prostředkem. Záleží nám na tom, aby výchovný účín umění byl v souladu se socialistickými myšlenkami, aby byl spojen se závažnou problematikou vytváření socialistických vztahů. Umění a jmenovitě filmová tvorba se musí stát významným podílníkem v nadcházejícím období, kdy ve světě dojde k zásadní kvalitativní změně v poměru sil mezi socialismem a kapitalismem, kdy bude prokázána všestranná a absolutní převaha našeho zřízení nad kapitalistickým systémem. Tyto celkové souvislosti a perspektivy by umělecký pracovník neměl ani na okamžik opomíjet. Z jednání XXI. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu je zřejmé, že schválený sedmiletý plán, jehož realizace povede k vytvoření materiální základy přechodu k reálnému komunismu, bude znamenat „sedm let, která ořesou světem“.

Myšlenky socialismu se staly vlastnictvím širokých vrstev našeho lidu. City socialistického vlastnictví a internacionalismu tvoří základ uvědomění našich pracujících. V současné etapě jde o to překonat dosavadní vlivy buržoazní ideologie a rozšířit do všech vrstev lidu působení marxismu-leninismu, přejít v duchu vědeckého socialismu důsledně od slov k činům.

Tak nabývá výchovné a kulturní působení na svém významu. Ti kteří chápou kulturu izolovaně od politického a hospodářského rozvoje země, kteří kulturu a umění pojímají individualisticky a podceňují, či dokonce ignorují její společensko-výchovnou funkci, dostávají se do rozporu s našimi kulturněpolitickými potřebami a poškozují i samo umění.

Některé projevy tohoto chápání se ohlásily jako důsledek myšlenkového chaosu, jímž byla po XX. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu zasažena část naší veřejnosti a jmenovitě umělecké inteligence. Tyto názory obrazy nízkou teoretickou úroveň a politickou nepevnost jejich nositelů.

Proti šíření takových názorů a nálad byla mimo jiné namířena již celostátní konference strany v roce 1956. Její závěry pomohly řadě našich umělců a kulturních pracovníků, aby dokázali rozpoznat projevy liberalismu a protisocialistických teorií. Zůstali však někteří, již své názory neproověřili revoluční teorií a praxí, kteří se uchýlili k formulování uměleckých koncepcí, s nimiž pronikají především prostřednictvím některých kulturně uměleckých časopisů na veřejnost. Hlásají, že umění má být pouze svědectvím doby, sociálním hygienikem společnosti, pasivním, objektivistickým obrazem našeho života, vytvořeným z pozic nezainteresovaného autora.

Tyto teorie jsou namířeny proti marxistickému pohledu na umění a především proti zásadě stranickosti kultury. Ve svých důsledcích jsou zjevnou revizí základních principů leninského pojetí úlohy umění ve společnosti. Jejich politickým výrazem je snaha stavět umění proti ideologii, vydávat umění za oblast nezávislou na politickém boji a rozvíjející se mimo jeho určující vliv.

Tvorba, která vychází z takových kritérií, dostává se do rozporu s objektivní pravdou, se životem, končí na protistranické pozici. Takové jsou důsledky jednak ideového zmatku některých našich intelektuálů, někdy však i záměrně záškodnické činnosti třídního nepřítele, který vystihl slabiny současné kulturní kritiky a využívá jich, aby vývoj našeho umění ovlivnil, dezorientoval a poškodil.

Příznačným jevem těchto snah je např. silné pronikání naturalismu do uměleckých děl, oprašování starých a překonaných uměleckých mód, soustředění na výraz životního pocitu lidí stojících stranou současného života, maloměstáků s hlubokou životní skepsí, překážejících zdravému revolučnímu proudu. Takové tendence mohou snadno přerůst v otevřeně revizionistický projev. Touto cestou se dal kupříkladu film „Tři přání“. Na filmu „Tři přání“ je výmluvně demonstrována metoda revizionismu, vyznačující se absolutizováním izolovaných faktů na obecnou pravdu, záměnou nepodstatných jevů za jevy podstatné, přežitků kapitalismu za zplodiny našeho zřízení. Dostává se tak ke slovu nový schematismus, který zaměnil příkrášlování skutečnosti za rub tohoto jevu a začíná očerňovat naši skutečnost, tvářit se povýšeně a pohrdavě k pracovnímu úsilí našeho lidu, ignorovat hrdinný boj, který vede strana.

Naše strana a náš stát jsou zásadně proti administrování a reglementaci umění. To však neznamená, že ponecháme umění živelnému vývoji a že opustíme leninské principy řízení literatury, umění a kultury. Právě naopak. Podceňovat tyto otázky by znamenalo pozbývat tak významného prostředku socialistické výchovy mas, jakým je a musí být umění a kultura, a tak vyklízet pole třídnímu nepříteli. Nemůžeme proto pochopitelně připustit, aby byla různými uměleckými výtvary podryvána víra našeho lidu v reálnost socialistických cílů, aby bylo podmíněno jeho přesvědčení o pravém smyslu revolučních

přeměn, aby byly šířeny nihilistické nálady a duch maloburžoazní skepse a poraženectví. Jsme přesvědčeni, že důsledná a cílevědomá péče strany a našeho státu povede k důslednému přechodu naší umělecké inteligence, pokud se tak ještě v její části nestalo, od individualistických přežitků a mělkého demokratismu, k socialistické demokracii, k zásadám komunismu.

Z celkového posouzení současné situace naší kultury a umění i nových úkolů, spojených s dovršením socialistické výstavby vyplývá tedy požadavek plně prodchnout naši uměleckou tvorbu stranickým duchem, zvýšit a posílit na tomto úseku vedoucí úlohu strany.

Současný stav československé filmové tvorby souvisí s celkovou situací na kulturní frontě. I zde se nám obráží jako objektivní fakt disproporce mezi stále rychlejším pokrokem výroby a technického rozvoje v socialistické zemi a mezi přeměnou společenských vztahů, myšlení celých složek naší společnosti a jmenovitě pak některých kulturních a uměleckých pracovníků. Na řešení tohoto rozporu je nyní třeba soustředit pozornost a úsilí.

Hodnotíme-li československou filmovou tvorbu za rok 1958, můžeme zaznamenat některé velmi kladné výsledky. Svým způsobem lze 60. jubilejní rok naší kinematografie pokládat za jeden z nejúspěšnějších v naší filmové historii. Mnohým československým filmům se dostalo vřelého přijetí a vysokého ocenění od našich diváků. Filmoví pracovníci získali několik významných státních poct, cen a jiných vyznamenání. Československý film získal dále nejvyšší pocty a vyznamenání na mezinárodním foru. „Vynález zkázy“ dostal Velkou cenu na Mezinárodním filmovém festivalu v Bruselu. „Černý prapor“ získal na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech třetí hlavní cenu. Slovenský film „Štyridsaštyri“ obdržel mezinárodní cenu kritiky a zvláštní čestné uznání karlovarské festivalové poroty. Mezinárodní cenu filmového tisku získalo jednomyslně dílo „Vlčí jáma“ v Benátkách. „Laterna magika“ se stala senzací Světové výstavy v Bruselu. Zde jsme také získali několik významných cen za krátké filmy.

K úspěchům, kterých bylo v minulém období dosaženo, nutno počítat též zapojení nových mladých filmových pracovníků, kteří se vesměs osvědčili. Byla rozšířena výroba a došlo ke snížení nákladů na výrobu filmů, aniž se výrazněji projevila ochota slevovat na ideových a uměleckých kvalitách filmové produkce. Naše revoluční ideologie našla svá nová osobitá vyjádření v pracích skutečně novátorských, které našly nové tvárné prostředky k hlubšímu a účinnějšímu vyjádření socialistických myšlenek. V tvorbě uměleckých hraných filmů převládla současná tematika. Je ovšem třeba pro přesnost říci, že není vždy správně chápána. Podívejme se konkrétně, jaká jsou hlavní témata našeho filmu, který se zabývá současností. Jsou stále omezena většinou na pražské prostředí, na příběhy téměř výlučně soukromého života, a to na příběhy nikoli optimistické, na problematiku jen určité části naší mládeže. Objevila se série filmů soustřeďujících pozornost k otázkám bytové krize, o kterých však nelze říci, že by nám tuto problematiku účinně napomáhaly řešit. Nastoupila i celá škála námětů o křivdách a ukřivděných, látky o zločinnosti mládeže, o takových příslušnících mladé generace, kteří se časově i místně dají zasadit kamkoli bez ohledu na státní hranice a společenský řád. Byl by zajímavý i prostý statistický výkaz, který by ukázal, kolik filmů spatřuje naši současnost výlučně mezi starými rozbitými baráky, kde život probíhá na pavlači či v ušpiněném

bytě, postrádajícím minimální hygienické zařízení apod. Je paradoxní slyšet v této souvislosti odkaz na přejímání tvůrčích zkušeností z neorealistickej tvorby. Právě toto mechanické, formální přebírání prvků, které v neorealistickejch filmech poukazují obžalobně na kapitalistickou skutečnost, dostává v naší socialistické skutečnosti úplně jinou, zpátečnickou platnost. Člověka bezděky napadne – usuzuje-li podle takoveto filmové tvorby –, zda u nás ještě existuje zdravá rodina, zda se u nás vůbec provádí bytová výstavba, zda u nás existuje i jiná mládež než páskové, zda alkoholismus patří k podstatným projevům současného života v naší společnosti, zda existuje pro náš film družstevní venkov, zda se konečně na plátnech objeví typ soudobého dělnického hrdiny, politického a veřejného pracovníka, jakých v továrnách, v družstvech a na ostatních pracovištích vyrostly tisíce. Věřím, že by se vyplatilo ověřit se dojmy diváků, vycházejících z kin po shlédnutí některých filmů z nedávné produkce. Na krajských konferencích o filmové distribuci se hovořilo o tom, že diváci po promítání našich filmů velmi často pociťují stísněnost, či dokonce depresi z procesu tlení, který jim byl ve filmu prezentován. Divme se pak, že návštěvníci našich kin, jejichž většinu přirozeně tvoří pracující z dělnického a zemědělského prostředí, takovouto ideovou a uměleckou orientaci kritizují. Navíc současnost, která je tématem zpracována, bývá někdy jen zdánlivá, představována jaksí jen šatem, nikoli aktuální problematikou. O takovém filmu, oblečeném do prostředí těchto dnů, se pak právem říká, že mohl být natočen před 30 lety. Navíc – a to je vlastně to základní – je třeba si uvědomit, že nelze u každého tvůrce zaručit objektivní pohled na naši současnost. Je přirozené, že posuzuje-li ji někdo maloměšťáckýma očima, vyjde mu zcela jinak než tomu, kdo ji analyzuje pohledem vědeckého socialismu, z pozic revoluční dělnické třídy. Současnost chápeme jako kontakt s epochou. Předpokládá to smysl a schopnost postihnout a vyslovit především to historicky nové, rozlišovat jevy nepodstatné a podstatné, procesy klíčové a druhořadé, fakta izolovaná a příčinné souvislosti faktů, jednotu a rozpornost jako projev dialektiky vývoje.

Při řešení těchto zásadních nedostatků musíme hlavní důraz položit na práci filmové dramaturgie a na její vliv na literární přípravu filmu. Jen cílevědomost filmové dramaturgie, prodchnuté stranickostí, proniknuté inspirující silou dominujících jevů naší společnosti může a musí vytvářet filmový obraz o životě naší společnosti.

Nemůžeme proto kromě úspěchů naší filmové tvorby nevidět i její ideově umělecké nedostatky. Nesouhlasíme s pokusy ospravedlňovat ideovou scestnost v některých dílech příčinami vyplývajících ze špatných uměleckých postupů. Bylo by to vlastně zapřáhání koně ne před, ale za vůz. Ideově umělecké nedostatky, které se projeví zvláště nápadně ke konci roku 1958, jsou zřejmě výsledkem tendencí, které se již ohlašují delší dobu. Vzpomeňte jen na příklad na některé rysy filmů „Tam na konečné“, „Štěnata“, „Snadný život“, „Mezi nebem a zemí“ a podobně. Ohlašují se zejména v oblasti scénářistické tvorby a dramaturgie, ale i v podléhání vlivům některých západních uměleckých směrů v oblasti realizace.

Nutno proto říci, že realizace současných témat, jež znamenala pro socialistické obecenstvo tvorbu zajímavější, se současně nedovedla vyrovnat s řadou nových specifických úkolů, takže v některých případech skončila nezdarem.

Takto se ke škodě uměleckého díla projeví tendence odlučovat estetickou složku tvorby od jejího sociálního obsahu či jindy měřit funkci našeho umění kritérii neorganicky

k nám přenesenými ze západní tvorby a takto mylně pojímat požadavek světovosti. V naší filmové tvorbě a dramaturgii se konkrétně projeví přežitky maloburžoazního myšlení, pocity beznaděje, ukřivdění a individualistické výlučnosti, subjektivistické názory zbavené společenského a vývojového kontextu.

Některé scénáře a dokonce i natočené filmy byly tak zbaveny stranického hlediska, a ojedinělé z nich se dokonce svým charakterem vyřadily ze socialistické kultury.

Nebezpečí, které se v minulých letech projevilo i v našem filmu, tj. schematické zjednodušování životní pravdy a vulgarizace velkých idejí, bylo odhaleno, avšak z tohoto odhalení si ne všichni tvůrčí pracovníci vyvodili správné závěry a poznatky. Ti, kteří uvažují mechanicky, jimž staré myšlení překáží v dialektickém úsudku, přešli ve svých závěrech k opačnému jevu, k ústupů z ideových pozic a k výkyvu k liberalismu vůči přežitkům myšlení a vkusu maloburžoazní části publika.

Je třeba zdůraznit, že tyto nesprávné tendence se projevily jak v českém filmu, tak v dramaturgii filmu slovenského. V této souvislosti je nutno vzpomenout filmu „V hodině dvanácté“. Ačkoliv jde o dílo protifašistické, nemůžeme přijmout pohled na nositele slovenského fašismu – Ľudáky a gardisty –, kteří v tomto filmu působí dojmem alibistů a nevinných vykonavatelů příkazů německých nacistů. Zkoumáme-li tedy působnost naší filmové tvorby z hlediska aplikace Marxovy teze o tom, že filosofové nemají svět jen různým způsobem vykládat, ale též měnit, měříme-li loňskou práci tím, jak náš film pomáhal změnit život k lepšímu, jak obohatil našeho člověka ideovými, morálními i estetickými hodnotami, musíme uznat, že vcelku tuto svou nejvýznamnější úlohu v kulturní revoluci plní zatím nedostatečně.

Z těchto souvislostí vyvozujeme, že základním měřítkem pro naši celoroční tvorbu i pro každý jednotlivý film musí být požadavek stranickosti. Nechápeme tento pojem úzce, nýbrž jako široké podřízení všech našich tvůrčích snah socialistickým cílům, k nimž vede naši společnost strana. Hodnocení stranickosti a socialistického stanoviska autorova rozbíráme ovšem nejen z hlediska jeho subjektivního záměru, ale též podle toho – a především podle toho –, jak film objektivně působí, jak objektivně obohacuje socialistickou kulturu. Není totiž vyloučené, že někdy dojde k rozporu mezi subjektivním záměrem a objektivním vyzněním díla, a je pak nasnadě, že rozhodujícím hlediskem se musí stát objektivní platnost tvůrčího činu. Takto je nutno především posuzovat ta díla, jež vyslovují společenskou kritiku, v nichž často vzniká nebezpečí, že se dostanou do jakési „nadstranické pozice“ a že tato pozice pak zastíní správný pohled na skutečnost, takže jsou leckdy nadřazovány dílčí nedostatky a nepodstatné jevy celkovým souvislostem a podstatným složkám vývoje.

Hledisko stranickosti v sobě skrývá i některé podněty k otázce hrdiny současného socialistického umění. Je nesporné, že naše společnost prochází procesem revolučního přerodu. těžiště tohoto vývoje je v činnosti masy pracujících. Zde je ohnisko společenských vývojových souvislostí, zahrnujících život celého našeho kolektivu a každého jednotlivce naší společnosti. V této oblasti jsou obsažena nejzávažnější témata současného socialistického umění. Odpovídá požadavkům objektivní pravdy, požadavkům naší společnosti, aby se pozornost tvorby soustředila na hrdinu tohoto převratného procesu, aby tento hrdina byl zpodoběn v celé své hloubce i jednoznačnosti, jednoduše i rozpornosti. Zde jsou – obrazně řečeno – opravdu lvi, ona typická, dosud nezmapovaná bílá místa, která čekají na

pozornost filmových pracovníků. Neodpovídá objektivní pravdě vydávat za centrální postavu současnosti nalomeného či ukřivděného jednotlivce, který je neschopen prožívat více než své individuální problémy, a proto podléhá maloburžoazní skepsi a malověrnosti.

Z těchto souvislostí vyplývá i potřeba úvah o poslání filmového umělce. Tvůrce filmů má neobyčejnou odpovědnost před rozsáhlou obcí diváků. Asi 210 milionů lidí shlédne u nás do roka uváděnou filmovou tvorbu. Asi jednu pětinu z ní tvoří české filmy. Jak jsou tedy naši tvůrčí pracovníci k této odpovědnosti připraveni? Jak znají skutečnou reagenci diváků na své filmy? Mělo by být samozřejmým požadavkem, že filmový umělec bude znát současný život našich pracujících a chápat zákonitosti vývoje v naší republice. Všechny tyto jevy nelze ovšem pochopit pouhým povrchním nazíráním. Klíčem k nim je studium teorie a praxe marxismu-leninismu v jednotě. Někteří naši tvůrčí pracovníci dovedou operovat marxistickou terminologií a formulemi. Avšak jejich znalost je knižní a nezažitá. Nemůže proto životu postačovat. Spolu s politickým a odborným studiem se proto hlásí nutnost přiblížit umělce životu našich pracujících. Právě v oddělenosti od revolučního přetváření života vznikají u tvůrčích pracovníků úzké či zkreslené názory na naši skutečnost, pohled ulpívající na povrchu. Důsledky této odtrženosti je jasně vidět v tom, že náměty děl jsou nejčastěji jen okrajové a velmi často i ploše zpracovány.

Je proto prvním požadavkem, který na filmového pracovníka klademe, aby v něm zesílilo vědomí lidské, občanské a umělecké odpovědnosti, abychom pozitivně skoncovali s projevy a důsledky ideové neujasněnosti.

Režisér musí být důkladně vybaven znalostmi marxismu-leninismu, musí se snažit o dosažení své vysoké vzdělanostní úrovně, musí milovat socialistickou přítomnost a být obdařen schopností nadchnout se naším životem a našimi lidmi a pro tento život a pro tento lid pracovat. Požadujeme od režiséra, aby byl myslitel, aby svými znalostmi a plány byl vždy o nějaký kus vpředu před těmi, ke kterým chce přijít s novou myšlenkou, s novými pocity, s novým smyslem děje. Požadujeme od umělce, aby svůj názor uměl vyslovit vysoce uměleckým způsobem, aby mu ve filmu dal výraz svou vlastní řečí, která odpovídá ideálům národa, k němuž patří.

Společenská odpovědnost povede umělce k tomu, že se rozhodně nebude uzavírat jen do svého soukromí, že se nebude odtrhovat od kolektivního myšlení, cítění a aktivity, že vymizí pocity elitnosti a nadřazenosti, které se objevují u některých našich filmařů spolu s tendencemi umělecké výlučnosti a s formalistními, samoúčelnými výboji. Zdůrazňujeme hledisko společenské a umělecké odpovědnosti též proto, že v loňské tvorbě se vyskytovala díla, která se vůči těmto hlediskům prohřešila. Z nich nejzávažnějším je kýč a umělecký zmetek – film „Hvězda jede na jih“.

Maximum pozornosti při zvyšování občanské a umělecké odpovědnosti je třeba věnovat mladým umělcům, filmovým pracovníkům a autorům, kteří spolupracují s naším filmem a jejichž kolektiv by měl být podstatně rozšířen. Jde často o nadané, talentované pracovníky, kterým byla dosud věnována malá politická péče. Vede to pak k tomu, že při své životní, politické a odborné nezkušenosti zbytečně dlouho tápají. Někdy hrozí i nebezpečí, že – neusměrní-li jejich tvůrčí a politický růst náš vliv – dostanou se tito mladí lidé do špatných rukou, pod špatný vliv. Je proto žádoucí, aby se tvůrčí skupiny soustavně zabývaly otázkami uměleckého a ideového růstu svých mladých spolupracovníků, a to nikoliv jen obecně, ale na základě konkrétních uměleckých a povahových předpokladů jednotlivých

umělců. V pomoci umělcům jsme ochotni vynaložit velikou trpělivost a citlivost, příslušnou taktnost, ale zároveň otevřenou soudružskou kritiku, ideovou zásadovost.

Chceme v naší tvorbě dosáhnout větší tematické šíře, zahrnout do ní další látkové oblasti, větší bohatost a širší žánrů a stylu v celkovém profilu filmové produkce. Znamená to hledat vlastní, osobité výrazové prostředky, oprostit se od povrchního, nekritického podléhání vlivům produkce, která je vytvářena v podmínkách kapitalismu.

Musíme též odstranit nedostatek filmů pro mládež.

Značnou pozornost chceme věnovat i oblasti krátkometrážní tvorby. Zasluguje si ji dramaturgie i umělecká realizace v jednotlivých složkách. Vysoká umělecká úroveň našich loutkových kreslených a trikových filmů by měla být spojována se závažnějšími ideovými náměty.

Pozornost dramaturgie populárně vědeckého filmu bude třeba soustředit též k látkám ze společenských věd, k problémům vytváření vědeckého světového názoru. Rovněž zvýšení úrovně realizace témat je žádoucí.

Tvorba dokumentárních filmů, která dosáhla některých dobrých výsledků, má ještě mnoho příležitostí v látkách z rozhodujících úseků socialistické výstavby naší republiky.

Soudruzi a soudružky! Jaké závěry vyplývají ze stručného výčtu podnětů, s nimiž se obracím na toto pracovní shromáždění? V čem spatřujeme příčiny nedostatků, které se projeví v loňské tvorbě, a na co se tedy nutno soustředit především, abychom úroveň připravované produkce rozhodně zlepšili?

Příčinou vážných nedostatků bylo bezesporu to, že vedoucí pracovníci filmu si neuvědomovali v plném dosahu nesprávné ideologické koncepce a škodlivé názory a nebojovali proti nim s dostatečnou argumentací, energií a důsledností. Podíl na chybách má rovněž umělecká rada, která nejednou projevila ideové ústupky při řešení některých závažných otázek, takže její práci nelze celkově hodnotit jako uspokojivou. Za chybné a škodlivé jevy v naší současné filmové tvorbě odpovídají též dramaturgické orgány. I v nich se projevila slabá teoretická a politická úroveň pracovníků, neznalost současného života a odtrženost od hlavního proudu socialistické výstavby.

Tento stav je nyní třeba radikálně zlepšit.

Poslání a úkoly kultury a jmenovitě filmu považujeme v období dovršení socialismu za nanejvýš významné. Komunistická strana a vláda republiky spatřují v umělcích své přední pomocníky. Máme dostatek tvůrčích sil na kterémkoliv úseku. Naprostá většina umělců prokázala již svou oddanost socialistickému společenskému zřízení a upřímnou snahu pomáhat při uskutečňování vpravdě historických cílů.

Náš lid má pevnou důvěru v umělce, věří, že ve svých dílech ještě přesvědčivěji a umělecky náročněji vyjádří velikost, krásu, složitost, pokrok a růst našeho současného života i obdivuhodné perspektivy, které lidstvu dává komunistická budoucnost.

Přeji proto filmovému festivalu, aby se stal veřejnou tribunou, na níž budou s veškerou náročností, citlivě a do hloubky, v otevřené soudružské diskusi probrány otázky, které jsou předmětem pozornosti širokých vrstev naší veřejnosti. Přeji vám, aby závěry z diskuse na tomto filmovém festivalu pomohly ideově ujasnit vaše umělecké plány, aby vnesly jistotu do vašeho názoru, aby byly předpokladem k vytvoření nových děl socialistické kultury.

I. festival československého filmu Banská Bystrica 22 – 28 februára 1959.

B. m. [Bratislava], b. d. [1959], s. 3–10.

16.

1959, 28. únor, Banská Bystrica. – Závěrečná rezoluce schválená účastníky konference, která se konala v rámci I. festivalu československého filmu.

REZOLUCE

Účastníci I. festivalu československého filmu, konaného v Banské Bystrici, obšírně hodnotili svou tvorbu za uplynulé období a sjednotili se na závěrech pro další práci.

Dnes, kdy náš pracující lid nastoupil pod vedením Komunistické strany Československa k rozhodujícímu boji za dovršení socialistické výstavby v naší vlasti, připadá celé naší kultuře a také nejmasovějšímu umění – filmu – významná úloha v komunistické výchově.

Československé filmy vytvořené v uplynulém období dosáhly pro své humanistické zaměření, uměleckou a ideovou úroveň a technické výboje vysokého ocenění doma i ve světě. Byly však natočené také filmy, které jsou vzdáleny myšlení a cítění našeho lidu, ve kterých vážné chyby, plynoucí z jednostranného pohledu a nedostatečné znalosti života, z ideové nepevnosti, mohly přerůst v otevřený projev revizionismu.

Na základě hodnocení kladných i záporných výsledků minulého období shodli se filmoví pracovníci na zásadách své další práce. Jen při všestranném a hlubokém poznání života, při pevném sepětí filmových tvůrců se zájmy a tužbami pracujícího lidu, při správném stranickém pochopení typických jevů naší současnosti, je možno vytvářet mistrovská díla důstojná naší velké epochy.

V této souvislosti naléhavě vystupuje do popředí nutnost prohloubit práci dramaturgie. Je nutno i nadále vidět v současné tematice hlavní směr dramaturgické práce a celé filmové tvorby, přičemž náměty mají být čerpány z rozhodujících úseků našeho společenského přerodu, a tak aktivně bojovat za socialistickou přeměnu naší společnosti i za nový morální profil našeho člověka.

Je třeba dávat možnosti mladým talentům a nalézat nové tvárné prostředky k hlubšímu i účinnějšímu vyjádření socialistických myšlenek, jakož i podporovat osobitost výrazu jednotlivých filmových tvůrců, rozšíření a pestrost žánrů. Obdobné zásady platí i pro krátkometražní tvorbu, jíž přísluší významná výchovná a propagační úloha.

Českoslovenští filmoví pracovníci stojí pevně za Komunistickou stranou Československa a svým uměním přispívají a přispějí k dovršení kulturní revoluce v naší vlasti.

Vidí v usneseních XI. sjezdu KSČ a XXI. sjezdu KSSS živý zdroj své tvůrčí činnosti, protože otevírají obdivuhodné perspektivy, které dává našim národům a celému lidstvu komunistická budoucnost.

V Banské Bystrici dne 28. února 1959

Filmové informace 10, 1959, č. 9 (4. 3.), s. 21.

17.

1959, 17. březen, Praha. – Návrh na změnu složení Umělecké rady, poradního orgánu ředitele FSB, včetně přejmenování na Umělecko ideovou radu. Součástí materiálu je i nový statut tohoto orgánu. Návrh, který si vyžádal ministr školství a kultury František Kahuda příkazem č. 9 z 16. 2. 1959, předložil kolegiu MŠK ředitel ÚS ČSF Jiří Marek.

Ústřední správa Čs. filmu
Pro kolegium MŠK dne

V Praze dne 17. března 1959.

Návrh na změnu nového kádrového složení
Umělecko ideové rady.

[...] ^a

Ve smyslu příkazu
ministra školství a kultury č. 9
předkládá Ústřední správa
Čs. filmu

a) změnu kádrového složení
Umělecko ideové rady jako
poradního orgánu ředitele
Filmového studia Barrandov,

b) změnu názvu tohoto
poradního orgánu na
Umělecko ideovou radu jako
poradního orgánu ředitele
Filmového studia Barrandov.

Současně se předkládá Statut
Umělecko ideové rady.

Předkládá: ředitel Ústřední
správy Čs. filmu
s. J[iří] Marek

[Návrh usnesení:] ^b

Kolegium MŠK schvaluje

- 1) změnu názvu Umělecké rady na
Umělecko ideovou radu jako poradního
orgánu ředitele Filmového studia
Barrandov,
- 2) navržené změny členů Umělecko
ideové rady jako poradního orgánu
ředitele Filmového studia Barrandov;

ukládá

- 1) řediteli Ústřední správy Čs. filmu
s. J[iřímu] Markovi oznámiti, event.
poděkovati odcházejícím členům býv.
Umělecké rady a jmenovati nové členy
Umělecko ideové rady podle schválení
kolegiální rady MŠK,
- 2) nám. ministra s. [Václavu] Pelíškovi
do 10 dnů předložení návrhů na změny
schvalovací komise MŠK pro přijímání
českých filmů ve smyslu příkazu
ministra školství a kultury č. 9
ze 16. 2. 1959, bod 3);

doporučuje

ministru školství a kultury svolání
nových členů Umělecko ideové rady
za účasti ředitele Ústřední správy
Čs. filmu a ředitele Filmového studia
Barrandov za účelem vysvětlení jejich
odpovědné funkce

Kolegiální poradou MŠK ze dne 2. 10. 1958 na návrh Ústřední správy Čs. filmu byla schválena Umělecká rada jako poradní orgán ředitele Filmového studia Barrandov v tomto složení:

A[ntonín] M[artin] Brousil
 Dr. A[dolf] Hoffmeister
 L[udvík] Aškenázy
 J[an] Drda
 M[ilan] Jariš
 J[iří] Sequens
 E[lmár] Klos
 M[iloslav] Stehlík
 O[takar] Vávra
 F[rantišek] Vrba
 Dr. M[iloš Václav] Kratochvíl
 E[rik Adolf] Saudek
 V[ojtěch] Jasný

z titulu funkce ředitele Ústřední správy Čs. filmu s. J[iří] Marek, vedoucí odboru pro tvorbu a distribuci filmů Ústřední správy Čs. filmu s. Dr. M[iloš] Brož, za ZV ROH Filmového studia Barrandov s. J[iří] Mareš.

V poslední době projevíly se nedostatky zejména v nedostatečném ideovém pojetí schvalovaných literárních scénářů, které vedly k realizaci některých filmů, které se staly předmětem oprávněné kritiky jako filmy nežádoucí.

Aby již v samotném prvopočátku při realizaci filmů bylo dbáno žádoucí ideovosti a stranickosti při zachování největší uměleckosti, která je ukládána našemu filmu ve smyslu usnesení XI. sjezdu KSČ o dovršení kulturní revoluce, navrhuje Ústřední správa Čs. filmu ve smyslu příkazu s. ministra školství a kultury č. 9 ze dne 16. 2. 1959 toto:

I.

Aby nynější poradní orgán ředitele Filmového studia Barrandov Umělecká rada ve vlastní náplni své činnosti byl především orgánem ideově uměleckým a z tohoto důvodu navrhuje se změna názvu tohoto orgánu na Umělecko ideovou radu – jejíž náplň činnosti je obsažena v přiloženém statutu.

II.

Z dosavadních členů Umělecké rady odvolati:

L. Aškenázyho
 M. Jariše
 M. Stehlíka
 E. Saudka
 E. Klose
 F. Vrba

III.

Jako členy nové Umělecko ideové rady jmenovati

Dr. M[iloše] Brože	– vedoucího odb. pro tvorbu a distribuci Ústřední správy Čs. filmu
L[udka] Pulcmana	– pracovníka IV. odd. sekretariátu ÚV KSČ
Dr. J[iřího] Purše	– vedoucího referátu pro film, rozhlas a televizi MŠK
J. Cílka	– vedoucího IV. odd. sekretariátu MěV KSČ
J[ana] Zelenku	– šéfredaktora Večerní Prahy a člena MěV KSČ
R. Petráně	– vedoucího odd. kultury rady Krajského národního výboru Praha
V. Nejezchleba	– pracovníka IV. odd. sekretariátu MěV KSČ (zástupce s. J. Cílka)

za celozávodní výbor KSČ Filmového studia Barrandov

J. Frydrycha

za závodní výbor ROH Filmového studia Barrandov

J[iřího] Mareše.

Odborní experti Umělecko ideové rady:

J[an] Kališ	– kameraman Filmového studia Barrandov
J[an] Stallich	– kameraman Filmového studia Barrandov
F[rantišek] Černý	– mistr zvuku Filmového studia Barrandov
B[ohuslav] Kulič	– architekt Filmového studia Barrandov
J[iří] Srnka	– hudební skladatel.

IV.

Členství v Umělecko ideové radě Filmového studia Barrandov bude honorováno podle výnosu ministerstva financí č. j. 163/114.529/54 a podle výnosu bývalého ministerstva kultury ze dne 17. 6. 1955 a č. j. 39.958/55 – XVII/3 odměnou Kčs 20,- za hodinu. Počet hodin bude se řídit rozsahem přípravy na zasedání tohoto poradního sboru, která ve většině případů činí u řádných členů 5 hodin. Při větším počtu projednávaných scénářů se pak tato doba úměrně prodlužuje.

U expertů Umělecko ideové rady Filmového studia Barrandov bude odměna stanovena individuálně podle rozsahu jejich expertis a odměna za 1 hodinu práce bude činit podle shora uvedených výnosů rovněž Kčs 20,-.

NFA, fond ÚŘ ČSF (nezpracováno).

a – název materiálu je oddělen od dalšího textu podtrhující čarou

b – podtrženo

18.

1959, 1. duben, Praha. – Zpráva pracovníka oddělení školství, vědy a kultury ÚV KSČ Ludka Pulmana o festivalu v Banské Bystrici publikovaná v důvěrném interním periodiku ÚV KSČ Informační bulletin. Bulletin byl určen pouze členům a kandidátům politického byra, tajemníkům a vedoucím oddělení ÚV KSČ.

Festival čs. filmů v Banské Bystrici

Festival čs. filmů probíhal v B. Bystrici ve dnech 21. až 28. února. V průběhu festivalu byly promítnuty nové české a slovenské filmy: Občan Brych, Útěk ze stínu, Hry a sny, Hlavní výhra, Smrt v sedle, Poslední návrat, Šťěstí přijde v neděli, Májové hvězdy, Cesta zpátky a rovněž nové krátké filmy. V průběhu festivalu bylo uskutečněno promítání v několika okolních místech (na vesnicích i v závodech) spolu s diskusemi diváků, kterých se zúčastňovaly s velkým zájmem skupiny tvůrčích pracovníků. Celý týden probíhala pracovní konference tvůrčích filmových pracovníků.

Zahájení festivalu probíhalo v napjaté atmosféře, jež byla ovlivněna posledními opatřeními v oblasti filmu i v celé kultuře. Diskutovalo se o různých chystaných závěrech, o změnách ve vedení filmu, o důsledcích pro tvorbu, o návratu ke „starým“ metodám řízení kultury. Opatření v souvislosti s filmem „Tři přání“ byla většinou považována za příliš tvrdá. Kolovala spousta vymyšlených pověstí o organizačních a kádrových změnách. Tato nálada se prohlubovala i v první den pobytu v Banské Bystrici. Zahájení festivalu proběhlo dobře. 22. února byl promítnut film „Občan Brych“. Vcelku byl přijat vlažně.

Pracovní konference měla na pořadu hlavní projev ministra s. Kahudy, který vystoupil s velmi ostrým hodnocením loňské filmové tvorby. Referát byl se zájmem sledován a celkem dobře přijat. Následovala diskuse, v níž přednesl formální projev Otakar Vávra a dále Pavel Kohout. Jeho vystoupení nebylo dobré. Snažil se v podstatě oslabit dojem z referátu a uhladit ostrou stranickou kritiku. Vytkl ministrovi, že s umělci nemá hovořit profesorským způsobem, neboť většina z nich považuje socialismus za otázku svého života či smrti. Přitom odsoudil některé nesprávné tendence, jež si zvláště uvědomil za své návštěvy v Polsku. Ovšem dále doporučoval, že je nutné více věřit našim umělcům, i když někteří nejsou marxisté, jsou poctiví lidé a chtějí nám pomáhat (např. V. Krška). V závěru varoval ministra před „hysterií středních kádru“, což mají být nena daní lidé, kteří by mohli současné situace využít a z ní těžit.

23. 2. byla na KV KSČ svolána porada komunistů českých i slovenských tvůrčích pracovníků a českých i slovenských novinářů. Schůze se zúčastnil i s. Kahuda a s. Biľak. Smyslem porady bylo zajištění jednotného postupu komunistů v průběhu festivalu, vysvětlení různých nejasností. Účastnilo se 70 soudruhů. V průběhu s. Kahuda seznámil podrobně komunisty s opatřeními z poslední doby. V diskusi dobře vystoupila řada soudruhů: Zvoníček, Pícek, Kliment, Fiala, Marek, Dubovský a další. Někteří ostře kritizovali Kohoutův příspěvek na konferenci. Nedobře i zde vystoupili s. Kohout, Vrba, Hofman, Klos tím, že soustavným zdůrazňováním kladů omlouvali nedostatky, ukazovali na složitost problémů atd. V závěru byl projednán charakter závěrečné rezoluce a návrh na složení komise, jež ji připraví. Uskutečnění porady bylo dobře hodnoceno. Přispělo

k uklidnění a informovanosti komunistů. Jednání konference se tím ovlivnilo a průběh byl pak normální.

Na konferenci bylo dále předneseno několik dílčích referátů: O zobrazení dělnické třídy a vesnice ve filmu – J. Kliment, úloha filmu v boji za mír a proti fašismu – J. Špitzer, socialistické psychologické drama – St. Zvoníček, o našich veselohrách – I. Jerábek, o krátkém filmu – J. Pícek. Referáty měly dobrou úroveň. Také diskuse měla celkem dobrý konstruktivní charakter. Dobře vystoupila většina soudruhů, kteří vyjádřili otevřený souhlas se stranickou kritikou. Nejvýznamnější příspěvek měl s. Marek, který i sebekriticky otevřeně poukazoval na kořeny chyb. Dobře vystoupili soudruzi Fiala, Bahna, Kunc, Zvoníček, Mrlián, Brousil, Dubovský a další soudruzi. Mezi nejasné a zmatené příspěvky patří vystoupení soudruhů Krejčíka, Weisse, Daniela, J. Mináče. Rovněž v diskusi vystoupil s. Klos a Lipský, režiséři kritizovaných filmů. S. Klos chápe, že došlo k chybě, není však s ní dosud vyrovnán. Rovněž s. Lipský hovořil o svých dobrých úmyslech, ale přiznal oprávněnost ostré kritiky. Spontánně byla v závěru přijata rezoluce adresovaná ÚV KSČ.

Informační bulletin, A – 7/1959, s. 3–5.



Rozetka na podšálek – jeden z propagačních materiálů festivalu
Foto archiv

19.

1959, 2. duben, Praha. – Zpráva o I. festivalu čs. filmu v Banské Bystrici vypracovaná odborem pro tvorbu a distribuci filmů Ústřední správy Čs. filmu. Zpráva, kterou kolegiu předkládal ředitel ÚS ČSF Jiří Marek, hodnotí průběh festivalu, zvláště pak konference a beseda s diváky, a stanovuje úkoly pro uspořádání dalšího ročníku v Ostravě.

Ústřední správa Čs. filmu

Pro zasedání kolegia dne

Vypracoval: odbor pro tvorbu a distr[ibuci] filmů

Praha, dne 2. dubna 1959.

[Zpráva o I. festivalu čs. filmu v Banské Bystrici.]^a

Ústřední správa Čs. filmu předkládá zprávu o průběhu I. festivalu čs. filmu, který se konal ve dnech 22. – 28. února 1959 v Banské Bystrici.

Ve zprávě je jednak hodnocen průběh a výsledky festivalu a jednak se uvádějí některá opatření, která hodlá ÚS Čs. filmu učinit ke zvýšení ideové a umělecké úrovně filmové tvorby.

V závěru zprávy je návrh zásad pro pořádání této akce v roce 1960.

[Návrh usnesení:]^b

Kolegium bere na vědomí zprávu o I. festivalu čs. filmu v Banské Bystrici a ukládá:

řediteli ÚS Čs. filmu s. Markovi

- 1) uskutečňovat opatření navržená v závěrech této zprávy, která mají přispět ke zvýšení ideové a umělecké úrovně naší filmové tvorby;
- 2) v dohodě s ÚS Slovenského filmu zajistit uspořádání II. festivalu čs. filmu v r. 1960 v Ostravě, ve spolupráci s KNV a MěNV;
- 3) projednat s příslušnými KNV pořádání této akce do r. 1965 podle návrhu uvedeného v této zprávě.

[Předkládá:]^c řed. ÚS Čs. filmu
s. Jiří [Marek]^d

[Zpráva]^e

[o I. festivalu čs. filmu v Banské Bystrici 22. – 28. února 1959]^f

Při projednávání výsledků XI. sjezdu KSČ hledala Ústřední správa Čs. filmu nové možnosti, jak zajistit spolu s tvůrčími pracovníky společné řešení nejdůležitějších problémů naší filmové tvorby. Vzhledem k nedostatkům, které se počaly projevat v r. 1958

ve filmové tvorbě, bylo třeba zajistit, aby se čeští a slovenští filmoví pracovníci a filmoví kritici sešli k hlubokému projednání ideově uměleckých tendencí, které se projevují v naší umělecké tvorbě. Zároveň šlo o to najít novou formu, jak rozšířit styk filmových tvůrců s publikem při společných diskusích nad novými filmy. Tyto důvody vedly k návrhu na každoroční pořádání festivalů čs. tvorby.

I. festival čs. filmu se uskutečnil ve dnech 22. – 28. 2. v Banské Bystrici. V tomto termínu, tj. ve dnech výročí únorového vítězství pracujícího lidu, budou konány festivaly každoročně. Banská Bystrica byla vybrána proto, že na tento rok připadá také 15. výročí Slovenského národního povstání.

I. festivalu čs. filmu se zúčastnilo celkem 196 filmových pracovníků (režisérů, scenáristů, dramaturgů atd.), filmových kritiků, zástupců odborových a stranických orgánů, zástupců odboru školství a kultury rad KNV atd. Prvních dvou dnů festivalu se zúčastnil ministr školství dr. Fr[antišek] Kahuda, na festivalu byli přítomni vedoucí pracovníci Čs. filmu, zástupci MŠK a pověřenectva. Z tvůrčích pracovníků byla přítomna řada významných autorů a režisérů jako např. O[takar] Vávra, J[iří] Krejčík, K[arel] Zeman, E[duard] Hofman, J[iří] Weiss, Vl[adimír] Bahna, J[uraj] Špitzer, L[adislav] Helge, F[rantišek] Kudláč, J[aroslav] Balík, J[iří] Marek, L[udvík] Aškenazy a další.

[Zaměření festivalu]^g

je dáno hlavním heslem „Za užší sepětí filmové tvorby s životem lidu“. Toto heslo bylo také motivem celé přípravy festivalu, zejména tvůrčí konference, která probíhala po celou dobu festivalu, a besed tvůrčích pracovníků a kritiků s diváky.

Úkolem tvůrčí konference bylo zhodnotit filmovou tvorbu za rok 1958, zejména zhodnotit ideové a umělecké tendence, které se v naší filmové tvorbě projevují, a projednat některé základní problémy dramaturgické, zejména otázku zobrazení současnosti v našem filmu. Podle toho byly připraveny všechny referáty a vybrány filmy na festival. Po stranické kritice vážných nedostatků ve filmové tvorbě bylo třeba zaměřit konferenci především k hluboké analýze nedostatků, které ukázala strana. Tím se stala konference v průběhu festivalu ještě závažnější.

Diskuse s diváky měly sloužit zejména k tomu, aby si filmoví umělci naléhavěji uvědomili svou velkou odpovědnost při filmové tvorbě a aby se názory diváků mohly přenést také do diskuse na tvůrčí konferenci.

Celý festival byl také zaměřen k tomu, aby přispěl k obohacení kulturního života Banskobystrického kraje.

[Průběh tvůrčí konference]^h

Hlavní těžiště významu filmového festivalu bylo v tvůrčí konferenci, která probíhala po celou dobu festivalu.

Tato konference byla připravována ještě předtím, než byly některé filmy z poslední doby podrobeny stranické kritice, ale přesto jsme předpokládali, že bude řešit otázky týkající se právě ideově uměleckého profilu a dramaturgických tendencí našeho filmu.

Hlavní referát na této konferenci přednesl s. ministr František Kahuda. Zabýval se v něm obšírně situací na celé kulturní frontě a potom zejména omyly a ideovými nejasnostmi, které se projevily v celé umělecké tvorbě poslední doby. Pokud se týče filmové

tvorby, zdůraznil soudruh ministr, že je třeba prodchnout ji stranickým duchem, zachovat hlavně zájem o současnost ve filmové dramaturgii, vidět ji jako kontakt s epochou a vidět zároveň fakta v historických souvislostech. Je třeba, aby tvůrčí pracovníci filmu si uvědomili společenskou odpovědnost své práce a vyvodili z toho závěry, snažili se hlouběji poznat život dělníků a rolníků.

Po referátu s. ministra rozvinula se obšírná diskuse, ve které vystoupilo více než 50 tvůrčích pracovníků českého a slovenského filmu, filmoví kritici, scenáristé a dramaturgové. Část diskusních příspěvků byla připravena předem k určitým tematickým a žánrovým problémům:

Současné problémy zobrazení dělnické třídy a rolnictva v naší kinematografii (s. Jan Kliment)

O tematice boje za mír a proti fašismu (s. J[uraj] Špitzer)

K otázkám socialistického pojetí filmového dramatu (s. Stanislav Zvoníček)

O problémech krátkometrážní tvorby (s. J[osef] Pícek)

O filmové veselohře (s. I[van] Jerábek)

O filmech pro děti a mládež (s. I[van] Urban)

K problémům, jichž se dotkly tyto připravené diskusní příspěvky, se ještě vyslovovali další diskutující, ale hlavní pozornost všech diskutujících a celé konference byla věnována referátu s. ministra a kritice, která byla na současný stav naší filmové tvorby vznesena stranickými orgány.

Uvedme jen několik nejzajímavějších diskusních příspěvků:

Tak např. s. J. [Marek]ⁱ, ředitel Ústřední správy Čs. filmu, hledal ve svém diskusním příspěvku především příčiny chyb, jejichž rozbor provedl s. ministr. Poukázal přitom na některé rozdíly, které jsou v tvůrčí práci filmových pracovníků a např. spisovatelů, i na výrobní problémy Studia a zároveň hovořil o tom, že je třeba znovu se zabývat otázkami pravdivosti uměleckého díla, správné umělecké typizace a jako předpoklad vidět nezbytnost širokého poznání života, které chybí našim tvůrcům, protože mnozí z nás mají méně zkušeností než divák, který se na film dívá.

Zmínil se také o nutnosti znovu prozkoumat profil a poslání tvůrčích skupin a otázku jejich centrálního řízení.

S. Pavel [Dubovský]^j se zabýval situací ve slovenském filmu. Kritizované chyby, které se projevily v českých filmech, je možno najít i ve slovenské tvorbě. Hovořil o tom, že české a slovenské filmové umění musí se stát účinnějším pomocníkem naší komunistické strany, předním bojovníkem za socialismus a komunismus. Uvedl hlavní příčiny současných nedostatků, které vidí v ideové nepevnosti některých tvůrců a v jejich odtržení od hlavního proudu našeho života.

S. [Hofman]^k podal ve svém vystoupení informace o některých problémech práce tvůrčích skupin.

S. ing. [Linhart]^l se zabýval novými otázkami vztahu filmové tvorby a kritiky.

S. [Žáček]^m zdůraznil význam konference jako prvního širokého setkání tvůrčích pracovníků českého a slovenského filmu.

S. [Brousil]ⁿ hovořil o výchově mládeže a dnešní mladé generace.

S. [Hrbas]^o se zmínil o nutnosti pevného světového názoru tvůrce pro uměleckou práci a o nutnosti rozšířit omezený okruh autorů literárních předloh.

S. [Krejčík]^p zdůraznil společnou odpovědnost všech filmových tvůrců za chyby, ke kterým v tvorbě některých umělců došlo.

Dále vystoupili např. s. VI[adimír] Bahna, F[rantišek] B[řetislav] Kunc, VI[adimír] Bor, O[takar] Vávra, zástupkyně Svaz spisovatelů Ema Řezáčová, P[avel] Kohout, někteří filmoví herci atd.

Režiséři filmů, jejichž filmy byly především kritizovány, ss. E[lmar] Klos a O[lldřich] Lipský, ve svém vystoupení přiznali, že se nevydařil jejich umělecký záměr, a hovořili o tom, jak se hodlají vyrovnat se svými chybami.

Závěrem je možno konstatovat, že tato konference byla podle shodného mínění většiny účastníků označena jako nejhodnotnější konference uspořádaná o našem filmu. Hlavní výsledek této konference, podle našeho názoru, je v tom, že byly odhaleny a označeny hlavní problémy, před kterými stojí v současné době naše tvorba, a že byla kriticky zhodnocena produkce roku 1958. Řešení současných problémů, které znamenají především závazek tvůrčích pracovníků zabývat se otázkou pravdivosti a stranickosti našeho filmového umění, nemohlo ovšem přinést výsledky přímo na konferenci a musí se odrazit v další tvorbě. Proto se jimi budou zabývat další porady s tvůrčími pracovníky výroby v roce 1959 a konference na II. festivalu čs. filmu.

Vzhledem k tomu, že tato konference byla předznamenána kritickým rozбором chyb, jejich příčin v umělecké tvorbě našeho filmu a že toto bylo vlastně největší setkání filmových tvůrců s kritikou, a také vzhledem k tomu, že tato konference fakticky hluboce projednávala ideové závěry XI. sjezdu strany pro oblast filmu, je možno ji pokládat za nejvýznamnější a hlavní součást v přípravě čs. filmu ke Sjezdu socialistické kultury.

Závěrem byla jednomyslně schválena rezoluce, která shrnula výsledky festivalu, vyslovila souhlas se stranickou kritikou filmové tvorby a v hlavních rysech naznačila další cestu našeho filmu. Text rezoluce je připojen k této zprávě.

[Diskuse s diváky]^q

Během festivalu bylo uspořádáno celkem 20 diskusních představení. Jednak ve festivalovém kinu v Banské Bystrici, jednak v důležitých dělnických střediscích kraje nebo v JRD. Např. v Podbrezové, v Kremnici, ve Zvolenské Slatině a jinde. Průběh těchto diskusí ukázal, jak velký je zájem pracujících o filmové umění, jak vysoká je úroveň našeho lidu, jak filmové umění je v širokých masách populární a především jaké má velké výchovné možnosti.

Diskutující přesvědčili, že mají dobrý přehled o naší filmové tvorbě, že sledují dění v celé světové kinematografii. Většina z nich správně postřehla klady a nedostatky našeho filmu a dala vážné podněty naší dramaturgii. V diskusi se ozvaly také nesprávné názory, zejména při hodnocení veseloher. Vcelku však se filmoví tvůrci mohli přesvědčit o politické a kulturní vyspělosti našich lidí a uvědomit si svou velkou odpovědnost.

Nedostatek byl v tom, že někteří z těch, kteří diskuse vedli, nebyli dost pohotoví, nedokázali diskusi plně rozproudit, snažili se každý kritický názor ihned vyvrátit. To celou akci poškodilo. Pro příště budeme počítat s tím, že tyto diskuse se budou pořádat ve větším rozsahu, a lépe vybereme ty, kteří mají diskuse vést. Při pořádání diskusí dostalo

se nám značné pomoci od Klubu filmových novinářů, jehož členové se aktivně této práci zúčastňovali.

[Hodnocení filmů za rok 1958]^r

Festivalový výbor za předsednictví A[ntonína] M[artina] Brousila, který řídil průběh celé akce, zhodnotil v závěru filmovou tvorbu za rok 1958 a vyhlásil čestné diplomy. Byly oceněny tyto filmy:

„Vynález zkázy“	– režie Karel Zeman
„Černý prapor“	– režie Vladimír Čech
„Útěk ze stínu“	– režie Jiří Sequens
„Touha“	– režie Vojtěch Jasný
„Poslední návrat“	– režie F[rantišek] Kudláč
„Stvoření světa“	– režie Eduard Hofman

a krátké filmy

„Záření a život“	– režie Ludvík Toman
„Muži nad zemí“	– režie Bruno Šefranka
„Motýli tady nežijí“	– režie Miro Bernát

Výbor vycházel z toho, aby udělení čestných diplomů a motivace cen podpořila základní snahu našeho filmu po vytváření ideově a umělecky závažných děl, promlouvajících k dnešku. Proto také byly především vyzvednuty filmy Vynález zkázy, Černý prapor, Útěk ze stínu a všechny tři oceněné krátké filmy. U filmů Touha a Poslední návrat byla v motivaci zdůrazněna spíše práce režiséra a kameramana.

Klub filmových novinářů vyhlásil v Banské Bystrici Cenu čs. filmové kritiky za rok 1958. Byla udělena filmu Karla Zemana Vynález zkázy.

Ústřední půjčovna filmů vyhlásila výsledky Ankety filmového diváka za rok 1958. Zvítězil film Vynález zkázy. Jako nejoblíbenější herečku označili diváci Janu Brejchovou a herce Karla Högra.

[Závěry:]^s

I. festival čs. filmu potvrdil, že tato akce bude trvale pro naši kinematografii prospěšná. Že je třeba zachovat její pracovní charakter. Zlepšit přípravu tvůrčích konferencí a rozšířit diskuse s diváky. Zajistit co největší účast filmových umělců a předních pracovníků z ostatních oborů kultury.

Na I. festivalu byly hluboce osvětleny současné kladné tendence našeho filmu i vážné chyby, které se projeví zejména koncem r. 1958. Z tohoto rozboru zpracovává Ústřední správa Čs. filmu závěry, aby jednak podporovala vše kladné v našem filmu a jednak učinila opatření k nápravě chyb.

1. Ústřední správa Čs. filmu provedla opatření uložená příkazem s. ministra školství č. 9. Současně s touto zprávou předkládáme návrh na nové složení Umělecko ideové rady ředitele Filmového studia Barrandov. Tvůrčí skupina Feix – Daniel ve které došlo k nejzávažnějším chybám, byla zrušena. Soudr. Daniel odchází z Čs. filmu na FAMU a s. Feix bude pověřen jinou prací ve Studiu.

Režisérům filmu „Tři přání“ ss. Kadárovi a Klosovi bylo doporučeno, aby v příštích dvou letech se snažili prokázat svůj vztah k naší současnosti na úseku dokumentárního filmu, případně se připravili k natočení hraného filmu se závažnou společenskou tematikou.

Je připravována politická prověrka ve Filmovém studiu Barrandov podle zásad dohodnutých s vedením ministerstva školství a kultury. Předsedou prověřovací komise je s. Pech. Prověrka proběhne ve dvou etapách. První etapa bude skončena do konce května t. r.

Na základě prověrky forem práce Filmového studia Barrandov, způsobu řízení tvůrčích skupin, schvalování scénářů, kontroly natočených filmů apod. vydá Ústřední správa Čs. filmu do 30. dubna t. r. novou základní směrnici k této činnosti.¹⁾

2. Ústřední správa Čs. filmu je si vědoma toho, že chyby, které se projeví, nelze odstranit jednorázovým opatřením. Proto nyní promýšlíme způsoby, jak přispět k ideovému a uměleckému růstu filmových tvůrců, jak napomáhat jejich hlubokému poznání našeho současného života. Jakmile budeme mít konkrétní podněty připraveny, podáme vedení ministerstva školství a kultury příslušné návrhy. Zatím počítáme s pravidelným internátním školením tvůrčích pracovníků, ve kterém budou informováni o důležitých politických otázkách. První takovéto školení se uskuteční během I. pololetí t. r.
3. Nejvážnějším současným problémem ve filmové tvorbě je nedostatek dobrých scénářů. Pro plán roku 1959 chybí nám dosud 3 scénáře a zejména výroba v roce 1960 je ohrožena pro nedostatek literárních předloh. Ústřední správa k řešení tohoto stavu zajišťuje zřízení dvou nových tvůrčích skupin, obsazených novými politicky zdatnými pracovníky, které by urychleně pomohly řešit vzniklé obtíže.

Dále se obracíme na Svaz čs. spisovatelů s tím, aby nám pomohl získat ke spolupráci nové autory, zejména spisovatele mimopražské. Zkoumáme možnosti, jak využít nadané posluchače FAMU.

Hledáme schopné pracovníky, kteří by posílili dramaturgii ve tvůrčích skupinách. Někteří dosavadní dramaturgové dali výpověď a odcházejí. Jsou to: ss. [Jiří] Brdečka, J[iří] Fried, G. Kubka a [Otakar] Kirchner, I[van] [Urban]¹⁾.

V těchto dnech byla uzavřena soutěž o povídku se zemědělskou nebo průmyslovou tematikou. Z této soutěže bylo vybráno 11 povídek, které je možno pod vedením zkušených scenáristů dále zpracovávat. Činíme opatření, aby se na těchto látkách dále pracovalo.

Ústřední správa Čs. filmu bude uvažovat o dalších opatřeních, která by přispěla ke splnění výrobního plánu v r. 1959 i v dalších letech a ke zvýšení ideově umělecké úrovně našeho filmu.

[Návrh na rok 1960:]¹⁾

- 1) Zaměřit tvůrčí konferenci k otázkám dramaturgie a literární přípravy filmů závažných společenských látek a některých žánrů (komedie). Omezit počet referátů na tvůrčí

konferenci a soustředit se na dva až tři hlavní problémy. Referenty vybrat především z řad předních tvůrčích filmových pracovníků.

2) Rozšířit diskuse s diváky a zajistit jejich vedení schopnými pracovníky. Vedle diskusních představení ve festivalovém kině uspořádat předvádění nejméně v 15 místech kraje.

3) Festival uspořádat v kraji Ostrava spolu s KNV a MěNV a s krajskou odborovou organizací. V dalších letech projednat pořádání festivalu:

v r. 1961 v Jihlavě

v r. 1962 na Slovensku

v r. 1963 v Plzni

v r. 1964 v Českých Budějovicích

v r. 1965 na Slovensku

Domníváme se, že je správné, aby v českých krajích bych festival nejdříve pořádán v nejdůležitějším průmyslovém centru republiky – Ostravě. Také vzhledem k řadě usnesení o tom, jaká pozornost má být věnována kulturnímu životu Ostravska. Pro diskuse s obecníkem je zde potřebná třídní základna a i pro tradici této akce je toto spojení potřebné. V Ostravě jsou i dobré organizační předpoklady.²⁾

V Plzeňském kraji, s ohledem na naše západní pohraničí, chceme rozšířit předvádění do pohraničních okresů a obcí a pořádat zde besedy s tvůrčími pracovníky. Kraj Jihlava a České Budějovice navrhujeme proto, že v těchto místech nejsou tak často větší kulturní akce, a tak festival přispěje k obohacení místního kulturního života.

Organizačně zajistí festival v roce 1960 Ústřední půjčovna filmů v Praze podle vydaného statutu. Finanční prostředky ve výši 250.000,- Kčs budou plánovány Ústřední půjčovnou filmů v Praze a Ústřední půjčovnou filmů v Bratislavě, a to dvě třetiny nákladů ÚPF v Praze a jedna třetina nákladů ÚPF v Bratislavě.

SFÚ-NKC, fond I. festival čs. filmu Banská Bystrica.

a-c – podtrženo

d-e – proloženo

f-h – podtrženo

g-p – proloženo

q-r – podtrženo

s – proloženo a podtrženo

t – vepsáno rukou

u – podtrženo

1) Žádnou takovou směrnici se prozatím nepodařilo nalézt, pravděpodobně vydána nebyla.

2) Druhý ročník festivalu čs. filmu se nakonec konal ve dnech 22.–28. 2. 1960 v Plzni.

20.

1959, 9. červen, Praha. – Referát ředitele Ústřední správy Čs. filmu Jiřího Marka na Sjezdu socialistické kultury, který se konal 8.–11. června v Praze. O měsíc později byl Marek z funkce ředitele odvolán – 6. července 1959 jej nahradil Alois Poledňák.

Film má zvláštní specifiku, jež ho od ostatního umění odlišuje v jeho neprospěch. K svému vzniku potřebuje znační výrobní prostředky, potřebuje štáb techniků i manuálních pracovníků devatera řemesel, a potřebuje umělce a zároveň organizátory, kteří by složitý aparát filmové výroby uměli udržet v chodu. Potřebuje – a to v neposlední řadě – velké peněžní prostředky i tehdy, když je velmi skromný, a to, bohužel, vždycky nebývá.

Abychom mohli posuzovat knihu, stačí nám číst její rukopis. To, co bude vytištěno, je to, co jsme četli. Ve filmu je to složitější. Snažíme se poznat budoucí film ze scénáře, který je dílem spisovatelovým, ale složitý výrobně tvůrčí proces může a musí scénář podstatně změnit, aby vznikl film. Když je film hotov, často nám lidé kladou otázku, jak to, že se to natočilo. Copak to nebylo jasné od samého počátku? Bohužel, a to říkám u vědomí plné odpovědnosti, často jsme to skutečně nepoznali.

Nezapomínáme, že film dnes není jenom pohledem na nějaké zajímavé lidské problémy bez dalšího určení, ale že je důležitým výchovným prostředkem, že je bojovníkem za socialistický charakter našeho lidu. Stále si musíme při filmovém díle klást jednu základní otázku, jež jediná může bezpečně hodnotit, co je dobré a co je špatné. Je to otázka, jak toto nové dílo pomáhá měnit svět, jak bojuje za ono nové, socialistické, co se v člověku a ve společnosti rodí.

Samozřejmě, že ne každé dílo může na tuto otázku odpovědět zcela a v celé šíři, ale každé dílo si ji musí klást. Tato otázka nijak nezuzuje rozmanitost žánrů filmové tvorby, která musí být pestřejší – než jiná umělecká tvorba – i proto, že filmové umění hovoří k obrovské a velké různorodé mase diváků. A lidé se chtějí zamyslet, bavit, smát i plakat, uklidnit i prožít bezdeché napětí a stále silněji vidět obraz svého života. A malá znalost života a malý ponor do jeho složitosti, v neposlední řadě pak i nedostatek politické vyspělosti některých tvůrců působí, že divák sedící v kině zná život hlouběji a lépe než sám autor. Tímto problémem se zabývala i konference našich filmových pracovníků v Banské Bystrici.

Za posledních pět let stoupla u nás výroba dlouhých hraných filmů o 125 %. V roce 1954 jsme natočili 12 filmů, letos 27 a do příštího roku vyrobíme 30 filmů, přičemž zde hovořím pouze o výrobě v Praze, nikoliv o výrobě v Bratislavě. V příštím roce budeme v celém státě vyrábět více než 35 filmů. To znamená, že musíme mít napsáno nejméně dvakrát až třikrát tolik scénářů, tedy asi 90 kusů, to znamená mít asi 250 až 300 filmových povídek. Produkce filmu převažuje tedy nad románovou produkcí několikanásobně. Přitom nám musí jít nejen o výrobu filmů, ale také o péči o diváka. Nelze si zakrývat, že část publika má sklon ke starým návykům, že trvá na vkusu doby dávno překonané a že často plytkou zábavu je ochotno oceňovat větším potleskem než díla bojující za nové. Kromě toho máme i část publika, která v minulosti neměla možnost tříbit svůj vkus a byla vydána přívalu laciné literatury a falešných filmů jenom proto, aby se stala lépe ovladatelnou masou pro zájmy tehdejších vládců.

Vidíme dnes jedno: politická a kulturní úroveň našeho lidu neobyčejně rychle roste. Široká veřejnost má krásný poměr k našim tvůrcům. Důkazem toho je, že za poslední rok stoupl počet návštěvníků na české a slovenské filmy o 5 miliónů. Náš divák hledá dobrou zábavu a dává přednost dílům politicky závažným. Důkaz. Za poslední rok stoupla návštěva sovětských filmů více než o 2,25 miliónu a návštěva lidově demokratických filmů skoro o 3 milióny, zatímco návštěva kapitalistických filmů poklesla o 17 miliónů.¹⁾ Tento pokles by nás mohl jenom těšit, kdyby to ovšem také neznamenal pokles celkové návštěvnosti. Jistě zde má velmi podstatný vliv televize. Já nebudu rozebírat příčiny, ale čísla hovoří docela jasně. Televize nás připravuje o milióny návštěvníků v takových obdobích, jako jsou hokejová mistrovství světa a podobné události. Nám však nejde o boj s televizí, protože televize i film jsou různé prostředky, jež v našem zřízení mají sloužit jednomu cíli – komunistické výchově společnosti. My se teď snažíme najít takové formy, abychom oba druhy umění postavili vedle sebe a ne proti sobě.

Ukazuje se však stále jasněji, že musíme prohloubit ideovou práci s filmem. Netvrdíme, že by film neměl být při své výchovné funkci zábavou, ale je třeba, aby i filmu zábavného bylo výchovně využito.

Jak se vyplácí politická práce s filmem, to bych chtěl dokázat na filmu *Teutonský meč*.²⁾ Uzavřeli jsme s německými soudruhy soutěž za nejvyšší návštěvnost tohoto filmu. A díky dobré politické práci mnoha našich organizací a tisíců soudruhů v kinech, Československo v této soutěži dosáhlo procentuálně větší návštěvnosti než v NDR. Za půl roku promítání spatřilo tento významný film více než čtvrtina našeho obyvatelstva.

Udělalí jsme sice hodně, ale daleko více zbývá zde ještě vykonat. Hluběji a důvěrněji znát život lidu a lépe sloužit jeho potřebám tak, jak je vidí a vyjadřuje naše komunistická strana, to je heslo naší práce nejen pro filmové pracovníky, ale také pro pracovníky filmové distribuce.

Sjezd socialistické kultury. Orbis, Praha 1959, s. 163–165.

1) Jiří Marek se zde snaží navodit dojem, jako by byly nárůst návštěvnosti filmů ze SSSR a zemí sovětského bloku stejně jako údajný pokles zájmu o filmy ze západních zemí výsledkem nějaké politické a kulturní „kultivace“ československých diváků. Pokud jsou jeho číselné údaje správné a ne účelově zkreslené, je třeba hledat příčiny těchto pohybů zcela prozaicky v počtu nově uvedených filmů v daném období, zvláště zahrnují-li Markovy statistiky i první měsíce roku 1959. V letech 1957–1959 totiž velmi výrazně stoupl dovoz sovětských filmů (z 32 v roce 1957 na 47 v roce 1959, tedy o 47 %) a mírně zvýšil se i dovoz filmů z lidově demokratických států, zatímco úměrně tomu byl naopak utlumen dovoz z tzv. zemí „ostatních“ (počet celovečerních filmových programů z „ostatních“ zemí klesl z 63 v roce 1957 na 47 v roce 1959, tedy o 24 %). Srov.: Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1956 – 1960*. ČSFÚ, Praha 1973, s. 188 a 202.

2) Jde o film *AKCE TEUTONSKÝ MEČ* Andrewa a Annelie Thorndikeových z let 1957–1958.

21.

1959, 12. listopad, Praha. – Zpráva pro ideologickou komisi ÚV KSČ o současné situaci v hraném filmu. Zprávu předložil člen ideologické komise a pracovník sekretariátu ÚV KSČ Zdeněk Urban, ideologická komise o ní jednala na své třetí schůzi 12. listopadu 1959.

[Pro 3. schůzi ideologické komise ÚV KSČ]^a

Současná situace v hraném filmu a další úkoly

Příloha I – Tvorba hraných filmů v roce 1959

Příloha II – Plán výroby hraných filmů na rok 1960

Předkládá: s. Z[deněk] Urban

[I. Filmová tvorba]^b

V dovršení kulturní revoluce, jež je nedílnou součástí dovršení socialismu, připadá u nás významná úloha hranému filmu. Jeho význam vyplývá především z jeho rozsáhlého masového působení.

Československé filmy shlédne u nás ročně na 50 miliónů diváků (tj. asi třetina z celkového počtu návštěvníků), přitom však naše tvorba činí necelou pětinu z celkem uváděných filmů (25 až 30 ze 150). Naše filmy jsou trvalou součástí programu kin a televize zemí socialistického tábora (např. v SSSR jsou naše filmy vydávány v 1000 až 1500 kopiích). Celkem v socialistickém táboře shlédne jeden náš film na 30 až 50 miliónů diváků a mnohdy i více.

Hraný film má velký úkol v posilování socialistického uvědomění, při překonávání vlivů buržoazní ideologie.

Strana dala filmové tvorbě jasný směr svým usnesením o ideových úkolech filmu z roku 1950.¹⁾ Toto usnesení sehrálo ve vývoji našeho filmu velkou roli a v podstatě platí dodnes. Z posouzení tvorby minulých let, zvláště pak z výsledku roku 1958 vyplývá, že vedle několika dobrých filmů je ideová úroveň některých hraných filmů velmi nízká a neodpovídá požadavkům etapy dovršení kulturní revoluce. Nadto v několika filmech se projevil tendence, jež jsou v přímém rozporu se zásadami kulturní politiky strany.

Koncem roku 1958 strana nesprávné jevy ve filmu ostře kritizovala, zvláště filmy „Zde jsou lvi“, „Hvězda jede na jih“, „Tři přání“. Stranická kritika byla náplní aktivy tvůrčích pracovníků na ÚV KSČ a festivalu čs. filmu v únoru 1959 v Banské Bystrici, který byl součástí příprav Sjezdu socialistické kultury.

Do dnešního dne byla provedena řada opatření, jež zajišťují pevné stranické řízení tohoto úseku.

[Nesprávné tendence ve filmové tvorbě]^c

Film je bezprostředně spojen s literaturou i s ostatními uměleckými úseky. Ideové proudy v těchto oblastech se ve filmové tvorbě s určitým zpožděním projevují. Tak v roce 1958 i letos sklízíme žeň některých děl, vycházejících z názorů pronášených na II. sjezdu spisovatelů a z ideově uměleckých koncepcí uveřejňovaných v roce 1956.

Z celé řady filmů posledních dvou let zaznívají zbytky buržoazní ideologie („Štěňata“, „Tam na konečné“ a další). Byla zfilmována řada námětů, jejichž konflikty vyplývají z bytových problémů („První a poslední“, „Dům na Ořechovce“, „Štěňata“ aj.). Zároveň s nimi je předkládána série námětů o křivdách a ukřivděných, přičemž K[arel] Höger ve svých rolích vytváří přímo prototyp rozkolísaného intelektuála se silným národně socialistickým laděním („Škola otců“, „Zde jsou lvi“ ap.).

Další skupinou látek jsou náměty o zkaženosti mládeže, jež je možno umístit kamkoliv bez ohledu na společenské zřízení („Cesta zpátky“, „Probuzení“, „Křižovatky“). V satirách film „Mezi nebem a zemí“ obsahoval některé narážky a invektivy na naše zřízení, jež se ve filmu „Tři přání“ staly přímo základem revizionistického pohledu na naši skutečnost.

Dále pak převažují látky okrajové, zabývající se soukromými problémy lidí.

Z našich filmů se vytratili lidé, kteří uvědoměle bojují za novou společnost. Místo nich vystupují do popředí hrdinové neuvědomělí, rozkolísaní, trpící těžkými vnitřními sváry a problémy. Životní pocit vyjádřený v těchto filmech je pocit obav, nepochopení, obtížného boje s objektivními překážkami.

Souhrn všech těchto projevů je možno shrnout takto: V řadě děl vystupují filmoví tvůrčí pracovníci pod maskou současnosti jako kritikové naší společnosti, přičemž ji nekritizují ze stranických pozic, ale ze stanoviska maloburžoazního. Nestojí tedy v předních řadách naší společnosti a nepomáhají, ale stojí jakoby nad společností a ze svých subjektivních hledisek posuzují její klady a hlavně nedostatky. Je tedy v řadě našich filmů hlavním problémem nepochopení stranickosti.

[Postoj tvůrčích pracovníků ke stranické kritice]^d

Kritika byla zpočátku přijata většinou pracovníků s nedůvěrou a obavami před neodbornými zásahy. Poměrně málo soudruhů se ke stranické kritice přihlásilo, jako např. O[takar] Vávra, který tvrdil, že příčina je v nekritickém přejímání metody italského neorealismu a formálních dialogů, dále soudruzi [Bedřich] Kubala, [Vladimír] Novotný, Kachtík, [Jiří] Sequens, [Jaroslav] Zrotal a někteří další.

Skupina dalších soudruhů chyby sice uznala, ale považovali stanovisko strany za předčasné a příliš ostré. Jejich názor je asi tento: Hraný film se jako celek snažil vytvářet plně umění ze současného života (oproti divadlu, literatuře). Toto úsilí, jistě kladné, zákonitě prováz[ej]í průvodní chyby, které je nutno charakterizovat jako ideové omyly, nikoliv jako úmysl. Teprve překonáním této etapy, přezkoušením možností a sil mohou vzniknout díla s větší myšlenkovou závažností. Tyto názory vyjadřovali soudruzi [Jiří] Marek, [Eduard] Hofman, [František Břetislav] Kunc, [František] Daniel, [František] Pavlíček, [Elmar] Klos, [Ján] Kadár, a většina mladých tvůrců. To znamená, že vcelku, opíraje se i o mezinárodní úspěchy, hodnotí současný stav filmu přes určité chyby pozitivně.

Dále jsou někteří soudruzi, kteří už asi těžko z různých příčin pochopí, oč jde, jako jsou M[artin] Frič, [Václav] Krška, [Jiří] Weiss, [Miroslav] Cikán.

V průběhu dalších diskusí a akcí bylo nutné stranické stanovisko dále prosazovat. Do určité míry se to podařilo. Bylo to především vlivem zájezdu skupin kulturních pracovníků do krajů, jichž se zúčastnila velká skupina filmařů. Na besedách vcelku vystupovali dobře. S velkým zájmem byl očekáván Sjezd socialistické kultury, jehož průběh byl kladně hodnocen. Zvláště s vystoupením s. [Jiřího] Hendrycha byl vyjadřován jednoznačný souhlas. S výhradami ani s odlišnými stanovisky jsme se nesetkali. Převážně pozitivní vyjádření byla obsažena i v příspěvcích na anketu Tvorby v rámci Sjezdu socialistické kultury.

[Opatření provedená k nápravě odhalených nedostatků]^e

V souvislosti se stranickou kritikou byla provedena řada opatření:

a) Byla zdůrazněna ideová odpovědnost ministerstva školství a kultury. Dokončené filmy přejímá do distribuce komise ministerstva školství a kultury, kterou vede náměstek ministra soudruh [Václav] Pelíšek. V několika případech již velmi správně zasáhla.

b) Byla vytvořena nová ideově umělecká rada. Jejími členy jsou: s. J[an] Otčenášek – spisovatel, M[ilan] Stehlík – dramatik, O[takar] Vávra – režisér, J[iří] Sequens – režisér, V[ojetěch] Jasný – režisér, J[aroslav] Kladiva – prorektor Karlovy university, M[iloš] Vacík – vedoucí kulturní rubriky Rudého práva, J. Cílek – vedoucí oddělení MV KSČ Praha, J. Frydrych – tajemník CZV KSČ Barrandov, A[ntonín] M[artin] Brousil – rektor AMU.

Rada v tomto složení pracuje velmi aktivně a její jednání má dobrou ideovou úroveň.

c) Byla zrušena tvůrčí skupina Feix-Daniel, v níž došlo k nejhrubším ideovým chybám.

d) Byla zpracována prověrka tvůrčích pracovníků na Barrandově a je připravena k projednání.²⁾

e) V červenci 1959 byl jmenován novým ředitelem ústřední správy filmu s. A[lois] Poledňák.

f) Bylo uloženo vytvořit nové tvůrčí skupiny a zajistit jejich dobré politické složení. Tento úkol nebyl dosud splněn.³⁾

Filmová výroba za první republiky a zvláště Barrandov byla baštou buržoazní ideologie. Naprostá většina tvorby měla výrazně buržoazní obsah. O pokrokových prvcích, kterých bylo minimum, lze mluvit jen tehdy, když se na filmech podíleli pokrokoví umělci jako Nezval, Olbracht, Vančura. Ve srovnání s jinými uměleckými úseky byly ve filmové tvorbě pokrokové projevy zdaleka nejmenší.

Hlavní ideové vzory a vlivy přicházely ze západní filmové tvorby. Byl přejímán i způsob života typický pro západní filmové tvůrce. Není náhodné, že řada filmových pracovníků více či méně kolaborovala za okupace. Toto vše se bez velkého zásahu přeneslo do znárodněné kinematografie po roce 1945.

Vliv strany se ve zvýšené míře začal projevovat až po usnesení ÚV KSČ o ideových úkolech filmu v roce 1950. Později do popředí přicházejí „odborně zkušení“ pracovníci a ideové řízení bylo oslabeno. Osvědčení tvůrce pevně drží své pozice a brání nástupu mladých, nových tvůrčích sil.

Přežívání těchto starých vlivů se projevuje v celém morálně politickém charakteru řady tvůrčích filmových pracovníků. Jejich vypjatý individualismus takřka nemá obdoby mezi umělci v jiných oblastech. Projevuje se ve snaze po výjimečnosti za každou cenu, stále působí vzory západních filmařů a jejich filmy. S tím je svázána i honba za penězi.

Účast na veřejném životě byla nepatrná. V roce 1956 i v dalších letech se nesprávné názory projevy i zde. Byly obdobné jako u spisovatelů. Nedošly sice rozšíření (jednak proto, že jim nebyla dána možnost, ale konec konců i pro menší „odvahu“ nositelů), ovšem jejich ideový základ byl totožný.

Přes tvrdošíjný odpor v roce 1957/58 byla dána příležitost řadě nových mladých tvůrců. To se projevilo vcelku kladně, především proto, že tito mladí pracovníci vnesli do práce nového ducha. Pracují s velkým elánem, jsou skromní, honoráře pro ně nejsou rozhodující. Velmi úzce a přátelsky spolupracují mezi sebou. Mezi tyto soudruhy je možné jmenovat režiséry Jasného, [Ladislava] Helgeho, [Zbyňka] Brynychy, [Jaroslava] Balíka, kameramany [Jana] Kališe, [Jana] Nováka a další. Jejich společným nedostatkem však je malá politická zkušenost, převažuje idealistický všehumanistický pohled na svět.

Ve velmi špatném stavu je výchova nových filmových pracovníků. Filmová fakulta neplní svůj úkol. Naprostá většina absolventů má velmi nízkou politickou úroveň a je nositelem všech možných falešných ideových a uměleckých koncepcí.

[II. K ideovým otázkám filmové distribuce]^f

[Skladba programů: docílené výsledky podle produkcí]^g

počet představení	1957	%	1958	%	rozdíl	index
produkce ČSR	237.931	29,4	264.252	31,9	+26.321	111,1
" SSSR	203.991	25,2	215.576	26,1	+11.585	105,7
" LD	117.374	14,5	136.927	16,5	+19.553	116,6
" kapit. pokr. *1	73.770	9,1	92.071	11,1	+18.301	124,8
" kapit. ost. *2	177.068	21,8	118.928	14,4	-58.140	67,2
produkce celkem	810.134	100,0	827.754	100,0	+17.620	102,2

počet návštěvníků	1957	%	1958	%	rozdíl	index
produkce ČSR	45,543.344	30,8	49,561.774	34,7	+4,018.430	108,8
" SSSR	28,129.674	19,0	30,328.136	21,3	+2,198.462	107,8
" LD	18,583.099	12,6	21,485.989	15,1	+2,902.890	115,6
" kapit. pokrok.	14,878.181	10,0	17,988.667	12,6	+3,110.486	120,9
" ostatní kapit.	40,918.826	27,6	23,338.634	16,3	-17,580.192	57,0
produkce celkem	148,053.124	100	142,703.200	100,0	5,349.924	96,4

Ø návštěvy	1957	1958	rozdíl	index
produkce ČSR	187	187	–	100,0
" SSSR	138	141	+3	102,2
" LD	158	157	–1	99,4
" kapital. pokrok.	207	195	–12	94,2
" kapital. ostatní	231	196	–35	84,8
produkce celkem	183	172	–11	94,0

*1 Filmy z kapitalistických zemí, jež mají výrazně pokrokový obsah.

*2 Filmy z kapitalistických zemí, jež mají zábavný, oddechový charakter.

Z uvedených čísel je možno činit tyto závěry:

Usnesení sekretariátu ÚV KSČ o dodržování proporcí v uvádění filmů z kapitalistických zemí je plněno. Procento představení i návštěvníků na tyto filmy je menší než stanovených 35 % (v roce 1957 takřka 40 %, v roce 1958 necelých 30 %). Přes vzrůst počtu představení je však dosahováno menšího počtu celkové návštěvnosti. I v roce 1959 návštěvnost dále klesá.

Příčin je celá řada. Úbytek v počtu návštěvníků připadá z velké části na vrub západních filmů, zatímco filmy socialistických produkcí vykazují jen určitý přírůstek, avšak malý, takže nestačí nahradit uvedenou ztrátu. Západní filmy atraktivní, které mají velkou průměrnou návštěvnost, jsou nyní méně programovány a ostatní filmy i při větším počtu představení nedocilují potřebné vysoké návštěvnosti. Jistou roli hraje jistě i celková úroveň filmového programu, jež již po několik let stagnuje a v roce 1959 se ještě spíše snižuje.

Dále k poklesu návštěvnosti dochází v důsledku rozšiřování [televize]^h. Zde není možné dělat konečné závěry pro rychlý rozvoj televize v jednotlivých oblastech.

Dalšími činiteli, kteří ovlivňují návštěvnost v kinech, je např. zvýšení počtu půjčených hraných filmů závodním klubům a osvětovým besedám (tato představení shlédlo v roce 1958 asi o 2 milióny návštěvníků více než v roce 1957), dále pak ve zvýšení počtu mládeži nepřístupných filmů atd.

U sovětských filmů jako jediných se projevuje zvýšení průměrné návštěvnosti. Zde působí hlavně mimořádně dobré výsledky filmů Jeřábi táhnou a Tichý Don.

Máme-li hodnotit podíl filmové distribuce vůbec na kulturní revoluci, na ideovém přerodu celé společnosti, na boji proti buržoazní ideologii, je možno říci, že [se daří odhalovat buržoazní společnost, nemorální vztahy v této společnosti, burcovat vědomí lidí proti válce, propagovat pokrokové historické tradice. Velmi málo se však udělalo pro posílení socialistického společenského vědomí, socialistických společenských vztahů.]ⁱ

Na druhé straně jsou ještě případy, kdy zejména ve veseloherních západních žánrech proklouzávají některé maloměšťácké názory a ideje.

V tematice i žánrech těchto filmů není velkých rozdílů proti filmům uvedeným v roce 1958. Poněkud je nižší počet takzv. atraktivních filmů, což je důsledkem přísnějšího výběru.

Opakuje se opět nedostatek filmů, které by řešily závažné problémy socialistické společnosti. Tato tematika je zastoupena jen v několika filmech sovětských. Mezi

sovětskými filmy je asi jedna třetinou současných, ostatní jsou buď historické, nebo dětské filmy.

Z lidově demokratických produkcí je významně zastoupeno Maďarsko a Čína. Z Polska, Bulharska a Rumunska máme jediný film. Slabý je rovněž výběr filmů z produkce NDR.

Ze západních produkcí je nejvíce filmů francouzských a dále italských. Ostatní produkce jsou zastoupeny 1 – 3 filmy.

[Poznámka:]^j Převážná většina filmů má smutný, tragický nebo dramatický obsah. Veseloher a optimistických filmů je stále velký nedostatek. V socialistickém táboře se veseloher takřka nevyrábějí. Proto u nás mají takovou návštěvnost filmové veselohery ze západu. Tvorba veseloher a optimistických filmů u nás je tedy v dnešní situaci úkolem přímo politického charakteru.

[III. Závěry]^k

[Pro úsek tvorby]^l

1) Po stranické kritice bylo dosaženo určité konsolidace. Byly vytvořeny podmínky k tomu, aby se neopakovaly ideové chyby z minulosti. Přes celkem dobré postavení naší kinematografie oproti jiným zemím s vysokým filmovým průmyslem trvá rozpor mezi látkami, jež jsou, a mezi těmi, které potřebujeme. Nemáme látky s výraznější myšlenkou, jež by odpovídaly na stěžejní otázky dnešní doby.

2) Hlavním směrem dramaturgické činnosti musí být dále tvorba filmů ze současného života a zobrazující úlohu našeho lidu při dovršení socialismu. Přitom u těchto děl nesmí být uplatňována shovívavější měřítko, naopak dále musí trvat vysoká hlediska ideová i umělecká.

3) Pečovat o harmonický rozvoj jednotlivých žánrů, zvláště veseloher a optimistických filmů, jejichž počet je nutno podstatně zvýšit.

4) Dále rozšiřovat dobré příznaky užšího spojení tvůrčích pracovníků se životem našeho lidu, jež se nyní začínají projevovat ve větší míře.

5) Důkladně připravit II. festival čs. filmu, který bude v únoru 1960 v Plzni. Na konferenci stanovit hlavní ideové úkoly filmu pro další období.

6) S významnými tvůrci, jako je [Jiří] Krejčík, Weiss, Vávra, Jasný, Helge, Brynych, [Karel] Kachyňa a dalšími projednat individuálně tvůrčí plány na několik let dopředu.

7) Dále umožnit tvůrčí práci mladým talentovaným umělcům, kteří prokázali svůj jednoznačný vztah k našemu zřízení. V této souvislosti přezkoumat situaci na filmové fakultě AMU především z hlediska posílení úlohy společensko-vědních oborů a výchovy v duchu marxismu-leninismu.

8) Na nízké úrovni je filmová teorie a věda, rovněž i ediční činnost. Je nutné prozkoumat možnost zřízení střediska pro filmovou teorii a vědu, podstatně změnit ediční činnost.

[Pro úsek filmové distribuce]^m

Základním úkolem je posílit masově politickou práci s filmem, a to především prostřednictvím akcí, jež se dosud osvědčily a mají masový charakter. Jde zejména o širší

akci s významnými politickými dokumenty, Filmovou lidovou universitou, využíváním krátkých filmů. Rovněž na úseku hraných filmů dále prohloubit ideový a masový charakter festivalů pracujících, festivalu sovětských filmů a dalších obdobných akcí.

Mnohem více je třeba zapojit do masově politické práce s filmem společenské organizace.

Příloha I

[Tvorba hraných filmů]ⁿ

[Dokončené filmy]^o

1. [Májové hvězdy]^p
(podle povídek L[udvíka] Aškenázyho – režie [Stanislav] Rostockij – čs.-sovětská koprodukce)
Námětem jsou malé příhody z května 1945 při osvobození naší vlasti Rudou armádou. Byl uveden v květnu a má rovněž velký ohlas v SSSR.
2. [Ošklivá slečna]^q
(autor [Oldřich] Daněk, režie [Miroslav] Hubáček)
Citový příběh starší, poctivé revizní úřednice. Vcelku dobře zpracovaný film s dobrým ohlasem u diváků.
3. [Taková láska]^r
(autor [Pavel] Kohout, režie Weiss)
Rutinaně nafilmovaná divadelní hra, jejímž hlavním nedostatkem je ideové nedomyšlení postavy mladé hrdinky. Film má poměrně slabou odezvu.
4. [Pět z miliónu]^s
(autor [Vladimír] Kalina, režie Brynych)
Pět krátkých povídek různé hodnoty o pražských obyvatelích. Film získal největší ocenění na Festivalu mládeže ve Vídni.
5. [Život pro Jana Kašpara]^t
(autor [Vladimír] Stibořík, režie [Vladimír] Sís)
Průměrný film zobrazující úsilí mnoha lidí o záchranu lidského života.
6. [Křižovatky]^u
(autor [Jiří] Círk, režie [Pavel] Blumenfeld)
Příběh z prostředí nákladní automobilové dopravy o chlapci, jemuž starší šofér pomáhá nalézt správné místo v naší společnosti. Film slabé ideové a zvláště umělecké úrovně.
7. [První a poslední]^v
(autor [Jiří] Mucha, režie [Vladimír] Čech)
Velmi slabý a špatný film (bytový problém), který byl ostře kritizován.
8. [Dům na Ořechovce]^w
(autor [Otto] Zelenka, režie [Vladislav] Delong)
Rovněž „bytová“ tematika, film, v němž se projeví nesprávné tendence.

[Filmy před dokončením]^x

1. [Velká samota]^y
(autor [Ivan] Kříž, režie Helge)
Drama z jihomoravského JZD. Jediný film o vesnici v tomto roce.
Na filmu se provádějí úpravy.
2. [Zkouška pokračuje]^z
(autor [Jiří] Fried, režie Balík)
Námět z prostředí divadelních umělců, zaměřuje se na morálně politické stránky charakteru herců.
3. [První parta]^{aa}
(podle K[arla] Čapka, režie Vávra)
4. [Probuzení]^{bb}
(autor [Otakar] Kirchner, režie Krejčík)
Další příběh o zkažené mládeži, který je dobře zpracován. Nedostatkem je slabé vyjádření kladného vlivu společnosti na mládež.
5. [Letiště uzavřeno]^{cc}
(autor Kohout, režie [Čeněk] Duba)
Příběh z prostředí našich pilotů létajících na letadlech TU 104.
6. [Kruh]^{dd}
(autor [Jindřiška] Smetanová, režie [Ladislav] Rychman)
Běžný příběh o manželském rozvratu a smíření.

Dále jsou v plánu pouze dvě [veselohry:]^{ee}

7. [Slečna od vody]^{ff}
(autor [Jiří] Karásek, režie B[ořivoj] Zeman)
8. [Kam čert nemůže]^{gg}
(autoři [František] Daniel a [Miloš Václav] Kratochvíl, režie [Zdeněk] Podskalský)

Látky [dobrodružné a detektivní:]^{hh}

9. [Kráľ Šumavy]ⁱⁱ
(ze života pohraničníků)
10. [Na hranici⁴⁾]^{jj}
(rovněž z pohraniční služby)
11. [105 % alibi]^{kk}
(běžná detektivka)

Filmy [pro děti:]^{ll}

12. [Zpívající pudřenka]^{mm}
(autor [Svatopluk] Hrnčíř, režie [Milan] Vošmik)
Velmi hezky zpracovaný příběh s moderní zápletkou.

13. [O letadélku Káněti⁵⁾]ⁿⁿ
(podle knihy B[ohumila] Říhy)
14. [Přátelé na moři]^{oo}
(námět s. [Sergej] Michalkov a dr. [Jan] Pixa, čs.-sovětská koprodukce)

Dále [dvě pohádky:]^{pp}

15. [Princezna se zlatou hvězdou na čele⁶⁾]^{qq}
16. [Princezna, medvěd a strašidla⁷⁾]^{rr}

Příloha II

[Plán na rok 1960]^{ss}

Podle plánu na rok 1960 má být vytvořeno 30 hraných filmů, z toho 20 látek je nutné předat do výroby ještě v tomto roce. Zatím byly schváleny tyto látky:

1. [Romeo, Julia a tma]^{tt}
(Otčenášek – Weiss)
2. [Mrtvý přišel pro smrt⁸⁾]^{uu}
(Kohout, [Jiří] Vala, Brynych)
Psychologicko-dobrodružný film o emigrantovi, který po plastické operaci se vrací k nám se špionážním úkolem.
3. [Srpnová neděle]^{vv}
(autoři [František] Hrubín, [Otomar] Krejča, Vávra, režie Vávra)
4. [Dařbuján a Pandrhola]^{ww}
(autoři [Jan] Drda, režie M. Frič)
5. [U nás v Mechově]^{xx}
(autor [Lubomír] Možný, režie Sís)
Veselohra z družstevní vesnice.
6. [Přežil jsem svou smrt]^{yy}
(autor Jariš, režie Jasný)
Podle uveřejněné povídky M[ilana] Jariše. Příběh mladého českého člověka v koncentračním táboře Mauthausen.
7. [Práce]^{zz}
(autor J[iří] Mareš, režie Kachyňa)
Podle známé knihy pro mládež.
8. [Konec cesty]^{aaa}
(autor Kirchner, Mareš, režie Cikán)
Detektivní příběh odhalující padělatelskou aféru s anglickými librami, která byla objevena v roce 1946.

9. [Vyšší princip]^{bbb}
(autor Drda, režie Krejčík)
10. [Tři tuny prachu]^{ccc}
(autor a režisér Daněk)
Příběh tří pracovníků na Ostravsku, řešící jejich pracovní a citové problémy.

NA, A ÚV KSČ, fond 10/5, sv. 1, a. j. 4.

a – podtrženo, výraz „ideologické komise“ proložené

b–ccc – podtrženo

- 1) Šlo o usnesení připravené Kulturní radou ÚV KSČ: *Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu. Usnesení předsednictva Ústředního výboru KSČ o tvůrčích úkolech československého filmu.* „Rudé právo“ 30, 19. 4. 1950, č. 92, s. 1 a 3. Přetištěno in: *KSČ a československá kinematografie (výbor dokumentů z let 1945 – 1980)*. Ed. Zdeněk Štábla, Pavel Tausig, Praha: ČSFÚ, 1981, s. 67–71.
- 2) Za celou dobu trvání zestátněné kinematografie byly takovéto plošné prověrky provedeny celkem třikrát – v roce 1949, v roce 1959 a v roce 1970.
- 3) V bezprostředním „pobanskobystrickém období“ vznikla 1. dubna 1959 namísto tvůrčí skupiny Feix – Daniel skupina Miloše Brože a Zdeňka Ptáčka, s odstupem času pak od 1. listopadu 1960 tvůrčí skupina Ericha Švabíka a Václava Jelínka.
- 4) Jde o film VSTUP ZAKÁZÁN sestávající ze dvou středometrážních filmů – PRONÁSLEDOVÁNÍ (František Vlácil, 1958; pracovní název Hranice) a BLOUDĚNÍ (Milan Vošmik, 1959; pracovní název Na hranicích).
- 5) Film režiséra Jana Valáška se nakonec jmenoval PRÁZDNINY V OBLACÍCH.
- 6) Konečný název zněl PRINCEZNA SE ZLATOU HVĚZDOU.
- 7) Princezna, medvěd a strašidla, příp. Medvěd a strašidla, resp. Strašidla a medvěd byl společný název pro dvě souběžně natáčené středometrážní pohádky distribuované nakonec odděleně – O MEDVĚDU ONDŘEJOVI (Jaroslav Mach, 1959) a JAK SE FRANTA NAUČIL BÁT (Jaroslav Mach, 1959).
- 8) Realizováno pod názvem SMYK (Zbyněk Brynych, 1960).

22.

1959, 12. listopad, Praha. – Část zápisu z 3. schůze ideologické komise ÚV KSČ.¹⁾ Druhým bodem programu této schůze byla současná situace v hraném filmu, kterou komise projednávala na základě zprávy předložené pracovníkem sekretariátu ÚV KSČ Zdeňkem Urbanem.

[...] ²⁾

[K bodu 2]^a

Soudruh Urban v úvodním slově podal informaci o dalších dokončených a rozpracovaných filmech a o prověřce na Barrandově.

Soudruh Kladiva hovořil o svých zkušenostech z umělecké filmové rady. Začínají se uplatňovat mladí lidé. Chybují sice, ale chtějí se z chyb učit, což se nedá říci o řadě starších umělců. Do umělecké rady stále přichází řada únikových témat. Ukazuje se, že valná část filmových autorů jsou lidé světonázorově naprosto „čistí“. Falešně si namlouvají, že po nich chceme schematiku, ale my chceme, aby vystihli pravdu. Trpí filosofickou slabostí a neznalostí života i uměleckou nezralostí. Obtíž je v tom, že nemáme v umělecké radě společná filosofická a estetická kritéria. Je potřeba školení a hlavně hádek nad jednotlivými filmy. Vážné nedostatky jsou v našem uměleckém školství. Tvůrčí skupiny nemají svůj umělecký profil, který by je odlišoval. Nejsou to pevné ideové kolektivy. V materiálu jsou výtky vůči [Karl] Högerovi. Je to nadaný umělec. Otázka je, kdo se o něj stará, kdo mu ty role, které kritizujeme, dává. Je mu třeba dát pozitivní úlohu. Všechny tyto věci nespraví nikdo jiný než společenství komunistů. Chci upozornit, že západní Němci natočili už na 30 filmů o Canarisovi. My máme všechny možnosti jít do protiofenzívy. Myslím, že bychom jim měli odpovědět. Pokud jde o okupační tematiku, na rozdíl od jiných názorů soudím, že jí nikdy nebude dost. Ani v Sovětském svazu se jí neodříkají. Bylo to slavné období, kdy se naši lidé ukázali v nejkrásnějších profilech. Je to progresivní tematika, kterou bychom měli podporovat. Ovšem bojovou a nikoli trpnou okupační tematiku. To se rádo směšuje.

Soudruh Štoll se domnívá, že kladné postavy ve filmu a v umění vůbec se nedaří nikoli pro nedostatky socialistické estetiky. Příčina je v neznalosti života. Autoři neznají komunisty z předválečného období, ani z války. Líčí je jako primitivní, jednostranné, tuhé, kožené lidi. Např. Mináč nebo [Bohuslav] Březovský líčí komunisty jako tvrdé, nalinkované figury. To proto, že s nimi v minulosti nepracovali, nepřátelili se s nimi. Je to produkt toho, že tvůrčí lidé dříve stranu nepoznali, nesžili se s ní. Nedovedou to prostě. Dřív postavy komunistů všemožně pulírovali a teď jim dělají přehnaně silné pohlavní žlázy. Otázka kladné postavy by měla být předmětem semináře, diskuse mezi filmaři. Na vysoké školy by měli zvát staré partijské pracovníky, ať vyprávějí o celém svém životě, i o svých intimních vztazích apod. Je to zákonitý zjev, že naši tvůrci si postavy komunistů vymýšlejí a všelijak je zjednodušují.

Soudruh Drda soudí, že klíčovou otázkou filmu je již několik let otázka filmové dramaturgie. Znáš tu práci zblízka. Není tam jediná osobnost. Do umělecké rady jdou scénáře ideově i umělecky slabé. Je tu protiklad, že film je umění a současně průmysl, že je třeba v přísných termínech naplnit výrobní kapacitu. Hlediska průmyslu se dostala do nesouladu s otázkou umění a do výroby šly scénáře nízké úrovně. V umění je od dobrého

k vynikajícímu velmi strmá cesta. [Jiří] Marek správně řekl na Sjezdu socialistické kultury, že s filmem je to jako se Sportkou. Z dobrého scénáře může vyjít špatný film a naopak. Subjektivně vyjádřil dobře, jak to opravdu je. O prověřce ve filmu mluvil s. Urban moc paušálně. Zajímalo by mne, jak vypadala prověrka v dramaturgii. Řada lidí tam šla, protože se jinde nemohla uchytit. Zakotvil tam např. Zdeněk Urbánek. Tento stav se projevil v tom, co šlo do výroby. To je ovšem jen polovina otázky. Nestačí, aby ve filmu byli lidé ideově jasní, musí to být ještě umělecky podněcující osobnosti. Dramaturgie však byla pasivní, čekala jen, co přijde. Filmaři sledují světovou produkci a v leccems se shlížejí, např. v neorealismu. Okoukli z něj to vnější, aniž věci domyslili. Přitom nečerpali ze života. Třeba problém naší mládeže viděli jako problém plozený společenským řádem a nikoli jako problém výchovy. Dramaturgické skupiny mohou být menší, ale je potřeba postavit je na nohy. Dát tam osobnosti, dát jim odpovědnost a také je pořádně zaplatit. Dnešní skupiny předkládají často scénáře vůbec bez profesionální úrovně. Za to nemůže autor, ale rozhodně dramaturg. Autoři jsou, ale dramaturgie je musí podněcovat. Film je umění, které má největší vyjadřovací schopnost. Ve staré umělecké radě záleželo na tom, jaké seskupení se právě sešlo. Byl tam třeba scénář Casanova v Čechách. Hlasování dopadlo polovina k polovině. Myslím, že nová umělecká rada, zaručuje, aby filmy byly ideově jasné. Jako autor se však bojím o estetiku, aby pohledem toliko na ideovou stránku nebyla ošizená estetická sudidla. Soudruh Drda své obavy dokumentoval na zkušenostech z projednávání svého scénáře k filmu Vyšší princip. V radě je většina ne umělců a je obava, aby nepřevážily v rozhodování některé stránky, aby byly pochopeny prostředky kumštu. Možná je chyba, že film vystupuje jako celek v jednom podniku, bez vnitřní diferenciací. S. Drda srovnal tento stav s tím, jak by to dopadlo, kdybychom pod jednu čepici dali všechna pražská divadla. Možná by bylo prospěšné osamostatnit tvůrčí skupiny jako jednotky s několika štáby. Vznikla by soutěživost, skupiny by měly výrobní marku, vybíraly by si režiséry a bylo by to lacinější.³⁾ Průměrný náklad na film (2,700.000 Kčs) by úsporou centrální administrativy jistě klesl. Je čas přemýšlet i o této věci.

Soudruh Biřak požádal, aby v případě, že se zpráva bude předkládat politickému byru, byla rozhodně rozšířena o problematiku slovenského filmu. Máme jednu republiku, čím dál víc musíme posilovat tuto tendenci. Naše Koliba se neobejde bez stále výraznějšího vlivu Barrandova. Materiál o slovenském filmu urychleně připravíme.

Soudruh Lörincz dodal, že dramaturgie slovenského filmu nemá mnoho chuti brát náměty od spisovatelů a tak si aspoň slovenští spisovatelé stěžují. Děláme sice koprodukcii s Gruzii⁴⁾, ale nemůžeme se pořád zmocit na koprodukcii česko-slovenskou. V oblasti filmu je umělé oddělení našich národů mimořádně výrazné.

Soudruh Slavík upozornil, že materiál pro politické byro by se měl hlouběji vyjádřit k problémům tvorby. Soudruhovi se nezdála správnou např. charakteristika filmu Škola otců, o němž se v materiálu nepřímou říká, že má národně socialistické ladění. Vždyť tento film dostal státní cenu, kterou schvalovalo politické byro. Nutná je individuální práce s tvůrci. Ve filmu není málo nadaných lidí, kteří stojí zato (Krejčík). I když se na cestě za velkým tématem našeho filmu musíme v první řadě orientovat na současnost, nelze přehlížet, že živá témata jsou i v minulosti bojů naší strany a dělnické třídy. Již od roku 1949 se hovoří o tématu Julia Fučíka. Problémem jsou také

vztahy filmu a televize. V materiálu by se měly naznačit některé náměty k řešení. Uvědomme si, že v televizi za jediné promítnutí vidí často slabý film daleko více lidí než sebeúspěšnější film, který běží v normálních kinech. Bude také nutné provést dělbu práce mezi televizí a zpravodajským filmem. Už jsme se dohodli, že v týdnech budou témata, která nejsou bezprostředně spjata s událostmi (např. výrobní tematika), a televize se věnuje aktuálnímu zpravodajství. Tam mohou lidé vidět události ještě týž den, kdy k nim došlo. Pro televizi by se dalo při zralé úvaze využít i řady materiálů z vládních přehledů.

Soudruh Kopecký poznamenal, že bude správné dávat do televize i filmy, na jejichž rozšíření nám záleží a mají přitom v kině malou návštěvnost. Soudruh Poledňák informoval, že se to zvláště u filmu s politickým významem (Akce Teutonský meč aj.) již dělá.

Soudruh Kahuda se rozhovořil o svých rozhovorech v Sovětském svazu. Soudruh Žukov radil, abychom se připravili zejména na pronikání do Francie, Anglie a Itálie, ba i do USA. Jakmile s těmito zeměmi začneme jednat, musíme mít jasno, kolik od nich chceme vzít filmů. O našich záměrech bude jistě správné předem informovat politické byro. Soudruh Michajlov nás upozornil – a je to i jejich problém –, že se více musíme věnovat námětům o budoucnosti světa. Hovořil o americkém filmu, který líčí svržení vodíkové bomby, která vyhubí všechno lidstvo s výjimkou několika Američanů, kteří kdesi v Austrálii začínají budovat nový život, ale postupně stejně podléhají radioaktivnímu záření. Proti tomu musíme postavit svůj pohled na věci. K otázce filmové fakulty soudruh Kahuda řekl, že považuje její kritiku za unáhlenou. Rozhodně je v rozporu s tvrzením na jiném místě materiálu o nadějných mladých tvůrcích. To jsou přece také z části absolventi filmové fakulty. K zlepšení výchovné práce AMU tak jako na jiných školách jistě pomůže těsnější sepětí se životem.

Soudruh Štoll ještě doporučil v materiálu pro politické byro podrobněji charakterizovat profil a pozici jednotlivých režisérů.

Soudruh Drda přišel s poznámkou, že po shlédnutí několika filmů mladých tvůrců je přesvědčen, že když dostanou dobré scénáře, smetou staré režiséry během tří let.

Soudruh Kopecký se pozastavil nad formulací, která je v materiálu a tvrdí, že režiséři [Martin] Frič, [Jiří] Weiss a někteří jiní nechápou, o čem jde. Soudruh Drda trval na tom, že skutečně nevědí. Soudruh Kopecký dále vyslovil názor, že nepovažuje za správné točit filmy, jako je Srpnová neděle nebo Romeo, Julie a tma. Nejsem antisemita, ale domnívám se, že ani antisemitismus není jediným problémem fašismu, jak by se zdálo z některých děl naší umělecké tvorby. Potřebujeme témata z nejrůznějších kruhů, např. z vědeckých kruhů, soudruzi z akademie by měli přijít s podněty. Naši ekonomové by zase měli přijít z tématy z průmyslu. I herce a divadelní režiséry bychom měli vzít k tvorbě námětů. Vždyť největší dramatici vyšli právě z řad herců jako Shakespeare, Molière atd. Znají reageni diváků jako málokdo. Do této práce musíme vtáhnout široký okruh lidí. Nemáme např. látku na téma vztahu Čechů a Slováků. Nemáme historicko-politická témata, jako je Mnichov apod. Musíme mládeži pravdivě ukázat historii, právě z filmu jim pevně utkví v mysli a potře leccos z toho, co se jim leckdy vykládá v rodinách. Slyšel jsem např. o námětu, jak naši vědci objevili penicilin, ve stejné době jako Američané. Pracoval na tom např. i soudruh Málek.

Soudruh Šorm poznamenal, že jde zřejmě o mykoin. To je ovšem neuvážené téma, které by nás určitě zdiskreditovalo. Naši vědci pracovali tehdy na základě amerických a britských poznatků a zcela bez úspěchu.⁵⁾

Soudruh Koucký vyslovil znepokojení nad výhledy do budoucna. Dramaturgický plán našeho filmu dává velmi nejasnou perspektivu, vyvolává tristní dojem. Tento plán by strhal každý okresní aktivista. Z materiálu ani z informace soudruha Urbana si nelze udělat představu. Rozhodně nejsme venku z obtíží. Realizace je v našem filmu vcelku zabezpečena, problém tkví v dramaturgii. Je třeba promyslet velkorysejší řešení problémů dramaturgie. Potřebujeme získat velké množství látek a zpracovávat je, organizovat soutěže na konkrétní témata, nepohrdat ani nehotovými podněty, protože zkušené lidi je mohou dopracovat. Je třeba kvalitativního obratu, abychom stále nemleli z posledního. Stojí za úvahu širší využití literátů, kteří sice neznamenají mnoho pro literaturu, ale mají epické schopnosti a pro film by mohli znamenat mnoho ([Adolf] Branald, [Vladimír] Neff, [Vojtěch] Martínek a jiní). Spojení filmových tvůrců se životem je třeba organizovat. Kdyby např. byli na nedávné konferenci socialistických brigád v Ostravě, slyšeli by prostě vyprávět mnoho krásných a neschematických osudů havířů. I městský výbor strany by jistě pomohl organizovat různá setkání s pracujícími. Je nutno napravovat rovněž velké slabiny v ideové a světonázorové oblasti. Nepodceňoval bych neorealistické sklony. Překvapil mne např. s. [Lubomír] Linhart, který stručně řečeno označuje neorealismus za italskou národní formu socialistického realismu. Musíme dobře promyslet soustavnou výchovnou práci ve filmové sekci. Je chyba, že všechno děláme na základě předem sepsaných referátů, s umělci se je třeba stýkat bez přípravy, ve volné besedě, bez formulí.

Soudruh Pelíšek ukázal, že za poslední tři léta to pozitivní je v mladých lidech. Oni pomohli tematicky obrátit film k současnosti. Jiná věc je, že se leckdy mylí, ale oni už jsou dnes dál, ve filmu všechno dochází navenek opožděně. Jde vesměs o nadějně lidi. Teď musíme svést boj o jejich světový názor a dát jim dobré scénáře. Stejně problémy mají v Sovětském svazu. Soudruh Michajlov mi žertem řekl, že USA dělají dnes víc politických filmů než my. V minulosti byla chyba také v tom, že náměty si vybírali scenáristé podle svého vkusu. Teď bude zvláštní scenáristické oddělení a dramaturgické skupiny jim budou dávat konkrétní úkoly. Soudruh Pelíšek pak líčil americkou praxi tzv. skautů, kteří po celém světě sbírají látky, témata a nápady. Podobnou snahu našich mladých využila skvěle kriminálka a prokuratura, která na rozdíl např. od Ústřední rady odborů lidské osudy eviduje. Musíme nalézt systém, jak náměty získávat, pak bude více pozitivních scénářů. O pozitivních jevech našeho života, o pozitivních činech našich lidí musíme mít stejnou evidenci jako prokurátoři. Filmaře bychom měli zvát mezi lidi stejně, jako zveme redaktory, i společenské organizace a výrobní ministři by je měli považovat za své kádry. Naším úkolem je soudruhy spojit. Konečně chci říci, že je otázka, zda by se umělecké hrané filmy neměly vyjmout z pravomoci HSTD. Nezdravé tendence měly dřív podporu ve vedení filmu a na Barrandově. Dnes máme nového ředitele, novou uměleckou radu. Skoncujme se stavem, kdy na Barrandově mají stále ještě za vrcholný orgán HSTD. My si přece těch 30 filmů do roka uhlídáme. Soudruh Koucký k tomu poznamenal, že z pravomoci HSTD hraný film vyjmout nelze, ale lze se dohodnout o metodách.

Soudruh Poledňák potvrdil, že rozbor provedený v materiálu odpovídá skutečnému stavu. Ve filmu se střetává celá kulturní fronta. Promítají se tu potíže a tendence všech oblastí umění. Je-li nedostatek prózy ze současnosti nebo dnešních dramát, nutně se to odzrcadlí ve filmu. Dosáhli jsme již toho, že ze 30 natáčených látek je 24 současných. Jde ovšem o okrajovou současnost. V čem jsou problémy. Je to především otázka lidí schopných připravit látku k realizaci podle našich nároků. Dokončili jsme prověrku, dojde k určitým přesunům, budeme dbát na zlepšení politického profilu. Rozhodující bude vskutku individuální práce s každým člověkem, protože nikde není tak hluboký individualismus, přehrad, malá výměna názorů, takový nedostatek vzájemné kritiky jako ve filmu. To je třeba v diskusích s filmovými pracovníky zlomit, vtahovat je do nových kolektivů. Filmová sekce je k tomu dobrou platformou. Vřele souhlasím s rozšířením styků vedoucích pracovníků strany s filmaři. Je třeba sešikovat nejlepší síly. Do jisté míry jsme již překonali kritický moment, řada lidí si začíná uvědomovat, oč jde, a žádají, abychom jim svěřili práci na filmu podle našich potřeb. Je tu problém malé znalosti života. Pokud jde o Friče a další, není už v jejich silách změnit se, i když je to jejich sen. Mladá generace – a patří k ní i někteří čtyřicátníci – má vřelý vztah k životu, k současnosti, zná problematiku, chybí jí však dosud umělecká kvalita. Soudruh Poledňák pak rozvedl práci režiséra [Ladislava] Helgeho v jihomoravských vesnicích. Jedním z rozhodujících problémů je stav dramaturgie, která postrádá jasnější cílevědomost, málo usiluje o získání látek, které potřebujeme. Kolem skupin je okruh spolupracovníků, někde větší, někde menší. Mají většinou už i dost jasnou koncepci, formuje se jejich profil. Po charakteristice jednotlivých skupin soudruh Poledňák pokračoval. Nyní chceme vytvořit zvláštní skupinu pro veseloherní žánr. V tom máme velký nedostatek, ale na druhé straně i velké zkušenosti, skvělé herce komiky, humor má v našich národech hluboké kořeny. Tím nemyslíme, že by se ostatní skupiny neměly o veselohru pokoušet. Osamostatnění skupin, jak to navrhl soudruh Drda, je třeba uvážit. Hned však mohu říci, že ekonomicky by to mnoho nepřineslo. Konečně jistá samostatnost skupin existuje již dnes. Nyní připravujeme druhý festival čs. filmu v Plzni, který má dát odpověď na XI. sjezd strany a na Sjezd socialistické kultury. Vyhlásíme na něm zásady pro dramaturgický plán na celou třetí pětiletku, určíme, které tematické oblasti budeme preferovat. Podle závažnosti tematiky chceme také autory různě honorovat. Chceme oživit praxi delegací tvůrčích pracovníků a besed s pracujícími. Premiéry filmů už téměř všeobecně uvádíme mimo Prahu a vysíláme na ně delegace. I dalšími formami budeme usilovat o trvalý kontakt se životem. Myslím, že už nelze paušálně říkat, že všichni umělci sedí jenom v Praze. Včera projednávala umělecká rada Blažkův námět „Chlap jako hora“ o brigádě socialistické práce. Měli jsme radost, jak autor zná problémy, osobně se stýká s velkou řadou brigádyrů atd. Lze tvrdit, že se už formují síly mezi tvůrčími pracovníky, které přispějí k zlepšení profilu naší tvorby. Nedávno jsme v Bratislavě jednali také o jednotném řízení filmu v celém Československu. Dokument předložíme ministrovi. Již dnes dochází k užšímu kontaktu mezi českými a slovenskými pracovníky. Pracuje se na několika společných scénářích, čeští herci hrají na Kolibě a naopak. Úzké spojení budeme posilovat. K distribuci: Za 9 měsíců klesla návštěvnost o 9 miliónů lidí, což představuje 22 miliónů Kčs. Hlavní důvod je v malé pestrosti a atraktivnosti programů. Rozhodně nelze na první místo stavět vliv televize. Tato otázka vyžaduje hlubší rozbor. V kinech promítáme za rok

150 filmů, televize jich uvádí 250. Mezi nimi je řada takových, které z vážných důvodů vůbec do kin nepřijmeme (např. Dívka jménem Rozmery). Připravujeme s televizí novou smlouvu o spolupráci. Ke vztahům s USA: V poslední době se nám daří uzavírat pro nás příznivé smlouvy. Nejsou to ovšem smlouvy reciproční. Poslední smlouva znamená pro nás přínos 36 tisíc dolarů. Pro USA vyrábíme 17 kreslených filmů za 10 tisíc dolarů za kus. Pak soudruh Poledňák ukázal na některé obtíže, které má film s prostorami pro svou práci. Do roku 1965 chceme dosáhnout stavu, že budeme ročně vyrábět 32 filmů na Barrandově a 8 filmů na Kolibě. Je nutné promyslet otázku detašovaných dramaturgií v oblastech, poslat tam lidi z Prahy a využít i místní síly. Je nutno uvážit také možnost zřízení menšího studia mimo Prahu, v Gottwaldově nebo jinde.

Soudruh Urban řekl na závěr, že si při diskusi uvědomil, jak je zpráva stručná a že u materiálu pro politické byro je nutno jít hlouběji. Přesto může ideologická komise v podstatě závěry zprávy přijmout jako dobrý podklad pro chystané aktivity filmových pracovníků. Se zprávou pro politické byro doporučil soudruh Urban určitou dobu posečkat, protože řada opatření ve filmu se teprve začíná realizovat. Teď je třeba soustředit síly na festival v Plzni.

Soudruh Kopecký označil návrh soudruha Urbana za moudrý a dodal, že něco podobného měli jistě všichni na mysli. Zpráva pro politické byro by se měla předložit asi v polovině příštího roku spolu s dramaturgickým plánem na celou třetí pětiletku. Měly by v ní být podrobnější charakteristiky režisérů. Schválil podnět soudruha Pelíška, aby se stručná informace o stavu ve filmu dala před plzeňskou konferencí do Informačního bulletinu ÚV. Pak soudruh Kopecký 3. schůzi ideologické komise uzavřel.

NA, A ÚV KSČ, fond 10/5, sv. 1, a. j. 4.

a – podtrženo

- 1) Z členů ideologické komise se schůze zúčastnili Václav Kopecký, Vladimír Koucký, Ladislav Štoll, Václav Dobiáš, Jan Drda, Václav Slavík, Zdeněk Urban, Oldřich Švestka, Július Lörincz, František Kahuda, Rudolf Vetiška, Jaroslav Kladiva, Bohuslav Laštovička, Otto Šik, František Šorm, Antonín Černý, Vasil Biľak a Květoslav Innemann; omluveni byli Jiří Hendrych, Jozef Lenárt (zastoupil jej Viliam Šalgovič) a Alexander Dubček, přizváni byli František Todt, Václav Pelíšek, Alois Poledňák a Luděk Pulcman.
- 2) Prvním bodem programu byly „úkoly kulturní fronty po Sjezdu socialistické kultury“, zprávu k tomuto tématu předložil rovněž Zdeněk Urban.
- 3) Princip větší samostatnosti tvůrčích skupin se ve Filmovém studiu Barrandov prosadil v první polovině šedesátých let, když se ředitelem FSB stal Vlastimil Harnach.
- 4) Míněn je film PRERUŠENÁ PÍSEŇ (Nikolaj Konstantinovič Sanišvili, František Žáček, 1961).
- 5) Námět byl zfilmován pod názvem MYKOIN PH 510 (Jiří Lehovec, 1961).

23.

1958, 31. červenec, b. m. – Návrh na založení pravidelné, každoroční přehlídky domácí filmové tvorby pod názvem Festival československého filmu. Dokument tuto ideu zdůvodňuje impulsy z XI. sjezdu KSČ a formuluje hlavní cíle akce stejně jako základní organizační zásady.

[Návrh]^a

[na poriadanie Festivalu československého filmu]^b

V súvislosti s úlohami, ktoré pred celú kulturnú frontu postavil XI. sjezd KSČ, usiluje Ústredná správa Čs. filmu v Prahe a v Bratislave, aby sa neustále zvyšovala umelecká a ideová úroveň nášho filmu, aby náš film držel krok s búrlivým vývojom, ktorý prežíva naše spoločnosť, v etape dovŕšenia socialistickej výstavby. K dosiahnutiu týchto cieľov je treba mobilizovať všetky tvorivé sily nášho filmu, zvýšiť ideový a umelecký vo filmových štúdiách, viesť tvorivých filmových pracovníkov k spoločnému riešeniu všetkých najnaliehavejších problémov, prehĺbovať ich styk s pracujúcim ľudom. Jednou z nových foriem práce a riešenia hlavných problémov našej kinematografie bude pravidelné poriadanie Festivalu československých filmov podľa týchto zásad:

I.

[Ciele a zameranie akcie.]^c

Hlavným cieľom akcie je, pravidelne každý rok pri tejto príležitosti hodnotiť dosiahnuté výsledky na úseku hraného umeleckého filmu i v krátkometrážnej tvorbe za účasti tvorivých filmových pracovníkov. Na základe predvedených filmov, z diskusií a konferencií k jednotlivým tvorivým problémom, prísť k záverom pre ďalšiu prácu.

Spojiť pri tejto príležitosti k riešeniu ďalšieho rozvoja našej kinematografie českých a slovenských pracovníkov, aby tento festival bol praktickým krokom k ich úzkej spolupráci.

Ďalším cieľom je, aby tvoriví filmoví pracovníci sa pri tejto príležitosti dostali do styku s robotníkmi zo závodov a s družstevnými roľníkmi na široko organizovaných besedách a pohovorili s nimi o svojich filmoch. Počíta sa s tým, že by na tomto festivale bola hodnotená tiež Anketa filmového diváka, ktorá už prebieha.

Bude sledované tiež to, aby festival prispel k obohateniu kultúrneho života toho kraja, v ktorom sa bude poriadať. Preto miesto poriadania festivalu bude volené vždy s určitým zámerom.

Festivalu sa zúčastnia významní i niektorí začínajúci filmoví tvoriví pracovníci a vybraní pracovníci z iných úsekov filmovej činnosti, ďalej niektorí ďalší kultúrní pracovníci, predstavitelia kritiky a stranícki i odboroví funkcionári.

Bude premietnuté vždy 10-12 najtypickejších filmov a niekoľko typických filmov krátkometrážnej tvorby.

II.

[Organizačné zásady.]^d

1. Festival československých filmov sa bude poriadať každý rok vždy k februárovému víťazstvu pracujúceho ľudu. V roku 1959 v dobe od 22. – 28. februára.

2. Festival sa bude striedave konať v priemyselných centrách republiky. V roku 1959 bude usporiadaný na Slovensku.
3. Poriadateľom festivalu je Československý film v Prahe a Bratislave spolu s KNV a národným výborom toho mesta, v ktorom bude festival poriadaný. Organizátorom festivalu bude Ústredná požičovňa filmov v Prahe a Bratislave. Úlohy budú rozdelené tak, že orgány Čs. filmu zaistia účasť filmových pracovníkov a ďalších delegátov, ďalej filmový program a tvorivé konferencie. Národný výbor zaistí kino, ubytovanie účastníkov, propagáciu v kraji, účasť robotníkov zo závodov a dedín a poradie festivalových predstavení.
4. Z pracovníkov Čs. filmu bude vytvorený úzky pracovný štáb k zaisteniu akcie.
5. Náklady na festival bude každoročne rozpočtovať Ústredná požičovňa filmov v Prahe v čiastke Kčs 150.000,-. V tomto je zahrnutá úhrada 7denného pobytu 100 pozvaným účastníkom, cestovné náklady a náklady na ústrednú propagáciu. Ústredná správa Slovenského filmu sa bude podieľať na úhrade týchto nákladov čiastkou Kčs 40.000,-.

Ostatné náklady a výnosy z festivalových predstavení budú uhrazované z prostredkov príslušného národného výboru.

31. 7. 1958

SFÚ – NKC, nezpracované fondy (složka Festivaly).

a – proložené a podtrženo

b–d – podtrženo

24.

1958, nedatováno, Bratislava. – Návrh na uspořádání prvního festivalu československých filmů v Piešťanech obsahující rovněž návrh statutu tohoto festivalu. Počítal s pestřejší škálou cen a liší se také místem konání, nicméně termín je již shodný s uskutečněnou akcí.

[(Návrh)]^a

I.

Festival československých filmov
v Piešťanoch
[...] ^b

„Za dovršenie kultúrnej revolúcie, za výstavbu socializmu!“

Československý film usporiada v spolupráci s MNV Piešťany

[v dňoch 22. – 28. II. 1959]^c

v Piešťanoch prvý festival československých filmov, ktorý pod heslo „Za dovršenie kultúrnej revolúcie, za výstavbu socializmu!“ má v zmysle usnesení XI. sjazdu KSČ prispieť k zvýšeniu ideovej a umeleckej úrovne československých filmov a k prehĺbeniu spolupráce filmových tvôrcov s ostatnými filmovými pracovníkmi a filmovými návštevníkmi.

[Štatut]^d

- 1) Festival československých filmov organizujú a riadia ÚPF Bratislava, ÚPF Praha a MNV Piešťany, ktoré za týmto cieľom ustanovujú osobitný festivalový štáb.
- 2) Na festivale budú premietnuté hrané, dokumentárne, populárno-vedecké, inštručné, kreslené a bábkové filmy československej výroby, vyrobené v uplynulom roku.
- 3) Smerodajným pre určenie doby vyrobeného filmu bude dátum jeho dokončenia podľa výrobného listu.
- 4) Filmy určené pre súťažné predstavenia alebo pre podklad diskusie filmových tvorcov vyberie osobitná porota tak, aby vybrané filmy zobrazovali stav československej kinematografie, jej problémy i vývojovú cestu, ako ju odrazila minuloročná filmová tvorba. Pri výbere sa nebude prizerať na to, či niektoré z vybraných filmov obdržali filmové ceny v iných súťažiach a medzinárodných prehliadkach.
- 5) Na festivale sa budú konať denne 2 predstavenia za účasti obecnstva, takže počas festivalu bude 14 verejnosti prístupných predstavení, na ktorých sa uvedie 11 celovečerných filmov, pričom ku každému celovečernému filmu bude pripojený krátky film. Okrem toho sa uvedú tri programy zostavené z krátkych filmov a iné filmy na predstavenia pre tvorcov podľa želania súťažnej poroty. Predstavenia pre verejnosť sa budú konať dvakrát denne, a to o 16.00 hod. a 19.00 hodině. Po každom z nich bude jednogodinová diskusia o premietanom filme.

ILUMINACE

Banská Bystrica 1959. Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu

- 6) Na festivale budú vyhodnotené aj výsledky Ankety filmového diváka a filmovým tvorcom oceneným v Ankete budú odovzdané príslušné ceny.
- 7) Festivalu sa zúčastnia aj filmoví kritici a títo podľa vlastného hodnotenia odmenia jeden zo súťažných filmov Cenou filmovej kritiky.
- 8) Súťažná porota, ktorá vyberie filmy do súťaže do 31. XII. 1958, podľa tvorivých diskusií s prihladením na hlasy filmového obecnstva, udelí nasledovné ceny:

Cena za najlepšie dielo s priemyselnou tematikou
Cena za najlepšie dielo s poľnohospodárskou tematikou
Cena za najlepšie dielo s historickou tematikou
Cena za najlepšie dielo s mládežníckou tematikou
Cena za najlepšie zobrazenie súčasnosti

Ceny sa udelia pre všetky druhy filmových útvarov, pričom porota má právo niektorú z cien neudelieť.

- 9) Porota urobí podrobný rozbor víťazných filmov a zdôvodní svoje rozhodnutie.

Za poriadateľov:

Ústredná požičovňa Bratislava

SFÚ – NKC, nezpracované fondy (složka Festivaly).

-
- a – proložené
 - b – oddelujúci čára v širšínejšij řádky názvu
 - c – podtrženo
 - d – proložené a podtrženo

Citované filmy:

Akce Teutonský meč (Unternehmen Teutonenschwert; Andrew a Annelie Thorndikeovi, 1957–1958), *Andrej Hlinka o sebe* (Elmar Klos, 1938), *Bloudění* (Milan Vošmik, 1959), *Bratr oceán* (Jiří Sequens, 1958), *Cesta zpátky* (Václav Krška, 1958), *Co řekne žena* (Jaroslav Mach, 1958), *Černý prapor* (Vladimír Čech, 1958), *Člověk není sám* (Pavel Háša, 1958), *Dařbuján a Pandrhola* (Martin Frič, 1959), *Dáždňik svätého Petra* (Frigyes Bán, Vladislav Pavlovič, 1958), *IX. sjezd KSČ* (Elmar Klos, Čeněk Duba, 1949), *Dnes naposled* (Martin Frič, 1958), *Dokumenty dějinné síly* (Hugo Huška, 1958), *Domov, súčasť nášho života* (Paľo Čalovka, 1958), *Dům na Ořechovce* (Vladislav Delong, 1959), *Expo 58* (Zdeněk Kopáč, 1958), *Grafik Vincent Hložník* (Vlado Pavlovič, 1957), *Hlavní výhra* (Ivo Novák, 1958), *Hořká láska* (Josef Mach, 1958), *Hry a sny* (Milan Vošmik, 1958), *Hudba z Marsu* (Ján Kadár, Elmar Klos, 1955), *Hvězda jede na jih* (Oldřich Lipský, 1958), *Chlap jako hora* (Miloš Makovec, 1960), *Jak se Franta naučil bát* (Jaroslav Mach, 1959), *Jeřábi táhnou* (Leřat řuravli; Michail Kalatozov, 1957), *Johanes Doktor Faust* (Emil Radok, 1958), *Kam řert nemůže* (Zdeněk Podskalský, 1959), *Kapky a bubliny* (Josef Plíva, 1958), *Kasaři* (Pavel Blumenfeld, 1958), *Konec cesty* (Miroslav Cikán,

1959), *Král Šumavy* (Karel Kachyňa, 1959), *Kruh* (Ladislav Rychman, 1959), *Křižovatky* (Pavel Blumenfeld, 1959), *Letiště nepřijímá* (Čeněk Duba, 1959), *Májové hvězdy* (Stanislav Rostockij, 1959), *Martin Kukučín* (Jozef Zachar, 1958), *Městční pohádka* (Zdeněk Miler, 1958), *Mezi nebem a zemí* (Zdeněk Podskalský, 1958), *Morálka paní Dulské* (Jiří Krejčík, 1958), *More, nepokojná voda* (Jozef Zachar, 1958), *Motýli tady nežijí* (Miro Bernat, 1958), *Mstitel* (Karel Steklý, 1959), *Muži nad zemí* (Bruno Šefranka, 1958), *Mykoin PH 510* (Jiří Lehovec, 1961), *Na dvou březích Vardaru* (Eman Kaněra, 1959), *Na řekách Vietnamu* (Jaroslav Novotný, 1958), *Nekrvavá bitva* (Jiří Plojhar, 1958), *O medvědu Ondřejovi* (Jaroslav Mach, 1959), *O věcech nadpřirozených* (Jiří Krejčík, Jaroslav Mach, Miloš Makovec, 1958), *Občan Brych* (Otakar Vávra, 1958), *Ošklivá slečna* (Miroslav Hubáček, 1959), *Páté kolo u vozu* (Bořivoj Zeman, 1958), *Pět z milionu* (Zbyněk Brynych, 1959), *Píseň o jedné zemi* (Eman Kaněra, 1959), *Pohyb a čas* (Bohumil Vošahlík, 1958), *Pojďte s námi* (Elmar Klos, 1938), *Policejní hodina* (Otakar Vávra, 1960), *Poslední léto T. G. M.* (režisér neuveden, 1937), *Posledný návrat* (František Kudláč, 1958), *Práce* (Karel Kachyňa, 1960), *Prázdniny v oblacích* (Jan Valášek, 1959), *Prerušená píseň* (Nikolaj Konstantinovič Sanišvili, František Žáček, 1961), *Princezna se zlatou hvězdou* (Martin Frič, 1959), *Probuzení* (Jiří Krejčík, 1959), *Pronásledování* (František Vlácil, 1958), *První a poslední* (Vladimír Čech, 1959), *První parta* (Otakar Vávra, 1959), *Přátelé na moři* (Lev Kulidžanov, 1959), *Přežil jsem svou smrt* (Vojtěch Jasný, 1960), *Romeo, Julie a tma* (Jiří Weiss, 1959), *Slečna od vody* (Bořivoj Zeman, 1959), *Smrt v sedle* (Jindřich Polák, 1958), *Smyk* (Zbyněk Brynych, 1960), *Snadný život* (Miloš Makovec, 1957), *Sny na neděli* (Václav Gajer, 1959), *Srpnová neděle* (Otakar Vávra, 1960), *105 % alibi* (Vladimír Čech, 1959), *Stvoření světa* (Eduard Hofman, 1957), *Škola otců* (Ladislav Helge, 1957), *Šťastie príde v nedelu* (Ján Lacko, 1958), *Štěňata* (Ivo Novák, 1957), *Štyridsaťtyri* (Paľo Bielik, 1957), *Taková láska* (Jiří Weiss, 1959), *Tam na konečné* (Ján Kadár, Elmar Klos, 1957), *Tenkrát o vánocích* (Karel Kachyňa, 1958), *Tichý Don* (Tichij Don I, II, III; Sergej Gerasimov, 1957–1958), *Touha* (Vojtěch Jasný, 1958), *Tragédie vodníkova* (Josef Kábrt, 1958), *Tři přání* (Ján Kadár, Elmar Klos, 1958), *Tři tuny prachu* (Oldřich Daněk, 1960), *Tucet mých tatínků* (Eduard Hofman, 1959), *U nás v Mechově* (Vladimír Sís, 1960), *Únos* (Ján Kadár, Elmar Klos, 1952), *Útek ze stínu* (Jiří Sequens, 1958), *Uzel na kapesníku* (Hermína Týrlová, 1958), *V hodine dvánástej* (Jozef Medveď, 1958), *V šest ráno na letišti* (Čeněk Duba, 1958), *Velká samota* (Ladislav Helge, 1959), *Vlčí jáma* (Jiří Weiss, 1957), *Vstup zakázán* (František Vlácil, Milan Vošmik, 1958–1959), *Vynález zkázy* (Karel Zeman, 1958), *Vyšší princip* (Jiří Krejčík, 1960), *Záření a život* (Ludvík Toman, 1958), *Zkouška pokračuje* (Jaroslav Balík, 1959), *Zplavající pudřenka* (Milan Vošmik, 1959), *Život pro Jana Kašpara* (Vladimír Sís, 1959), *Žižkovská romance* (Zbyněk Brynych, 1958).



PROGRAM:

I. pracovného festivalu
československého filmu v Ban. Bystrici

22. II. 1959 o 18.00 hod. v kine „Hviezda“,
československá hymna,
prejav predsedu KNV,
prejav ministra školstva a kultúry,
krátky film „ČSR I.“ a celovečerný „OBČAN BRYCH“.
Obidva filmy sú širokouhlé.
o 21.00 hod.
recepčia, ktorú podáva minister školstva a kultúry
23. II. 1959 o 10.00 hod. v Robotníckom dome:
Konferencia.
Referát na tému „Za užšie spojenie filmovej tvorby so životom ľudu“
prednesie s. Marek, riaditeľ Ústrednej správy čs. filmu, Praha. Kore-
feráty prednesú: s. Hoffmann, riaditeľ Hraného filmu, Praha-Bar-
randov a s. Beer, vedúci Štúdia hraného filmu, Bratislava-Koliba,
predpokladané skončenie konferencie 13.00–13.30 hod.
o 15.30 hod. v kine „Hviezda“:
Krátky film „MARTIN KUKUČIN“, celovečerný „DÁŽDNIK SV. PET-
RA“.
o 19.00 hod. v kine „Hviezda“:
Krátky film „UZOL NA VRECKOVKE“, celovečerný „CESTA SPÄT“.
24. II. 1959 o 10.00 hod. v Robotníckom dome:
Konferencia na tému „Súčasný problém zobrazenia robotníckej trie-
dy vôbec a dediny osobitne v našej kinematografii“.
Referát prednesie s. Ján Kliment.
Predpokladané skončenie konferencie 13.00–13.30 hod.
o 15.30 hod. v kine „Hviezda“:
Krátky film „EXPO 58“ a celovečerný „VTEDY NA VIANOCE“,
o 19.00 hod. v kine „Hviezda“:
Krátky film „ŽIARENIE A ŽIVOT“, celovečerný „HRY A SNY“.
25. II. 1959 o 10.00 hod. v Robotníckom dome:
Konferencia na tému „Tematika boja za mier a proti fašizmu“.
Referát prednesie s. Špitzer.
Predpokladané skončenie konferencie 13.00–13.30 hod.
o 15.30 hod. v kine „Hviezda“:
Pásmo krátkych filmov: Mužovia nad zemou,
Vietnamské rieky,
Mesačná rozprávka,
More, nepokojná voda,
Motýle tu nežijú,
Niekedy v novembri (ŠUP).
o 15.30 hod. v kine „Hviezda“:
Krátky film „DOKUMENTY DEJINNEJ SILY“, celovečerný „ÚTEK
Z TIEN“.
26. II. 1959 o 10.00 hod. v Robotníckom dome:
Konferencia na tému: „Socialistické pojetie psychologickej filmovej
drámy“.
Referát prednesie s. Zvoníček.
Predpokladané skončenie konferencie 13.00–13.30 hod.

ILUMINACE

Banská Bystrica 1959. Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu

- o 15.30 hod. v kine „Hviezda“:**
Krátky film „POHYB A ČAS“, celovečerný film „HLAVNÁ VÝHRA“.
- o 19.00 hod. v kine „Hviezda“:**
Krátky film „FAUST“ a celovečerný „SMŔT V SEDLE“ (ŠUP).
- 27. II. 1959 o 10.00 hod. v Robotníckom dome:**
Konferencia na tému „Otázky filmovej veselohry“.
Referát prednesie s. Jerábek.
Predpokladané skončenie konferencie o 12.00 hod.
- o 14.30 hod. v Robotníckom dome:**
Pokračovanie konferencie na tému „O filmoch pre deti a mládež“.
Referát prednesie s. Urban.
Predpokladané skončenie konferencie 16.30–17.00 hod.
- o 15.30 hod. v kine „Hviezda“:**
Krátky film „VODNÍKOVÁ TRAGÉDIA“, celovečerný film „O VECIACH NADPRIRODZENÝCH“.
- o 19.00 hod. v kine „Hviezda“:**
Krátky film „DOMOV, SÚČASŤ NAŠHO ŽIVOTA“, celovečerný film „ŠTASTIE PRÍDE V NEDELU“.
- 28. II. 1959 o 10.00 hod. v Robotníckom dome:**
Konferencia na tému: „Problémy dokumentárneho, populárno-vedeckého a náučného filmu“, referát prednesie s. Piček.
Predpokladané skončenie konferencie o 12.00 hod.
- o 14.30 hod. v Robotníckom dome:**
„Súhrn a závery festivalu“ prevedie s. A. Brousil, predseda predsedníctva I. festivalu československého filmu.
Predpokladané skončenie zhodnotenia o 15.30 hod.
- o 15.30 hod. v kine „Hviezda“:**
Krátky film „TUCET MOJICH OTCOV“, „KVAPKY A BUBLINY“, celovečerný film „TÚŽBA“.
- o 18.30 hod. v kine „Hviezda“:**
Vyhlásenie čestných uznaní, Ceny československej filmovej kritiky, anketa filmového diváka.
Krátky film „GRAFIK VINCENT HLOŽNÍK“ a celovečerný „POSLEDNÝ NÁVRAT“.
- o 21. hod.:**
Večierok, ktorý usporiada Sväz čs. žien Banská Bystrica.
- Premietanie festivalových a významných filmov mimo Banskej Bystrice:**
- 23. II. 1959 o 18.00 hod. v Banskej Štiavnici: „STVORENIE SVETA“.**
- 24. II. 1959 o 19.00 hod. vo Zvolenskej Slatine:**
Krátky film „EXPO 58“, celovečerný „ÚTEK Z TIENĽA“.
- 24. II. 1959 o 18.00 hod. v Harmanci: „VÝNÁLEZ SKAZY“.**
- 25. II. 1959 o 17.00 hod. v Podbrezovej:**
Krátky film „DOKUMENTY DEJINNEJ SILY“, celovečerný „OBČAN BRYCH“.
- 25. II. 1959 o 19.00 hod. na Sliachi: „Vieľa jama“.**
- 26. II. 1959 o 19.00 hod. v Lučenci:**
Krátky film „ČSR-I“, celovečerný „SMŔT V SEDLE“ (ŠUP).
- 26. II. 1959 o 18.00 hod. v Kremnici: „ČIERNY PRÁPOR“.**
- 27. II. 1959 o 19.00 hod. vo Zvolene:**
Krátky film „DOKUMENTY DEJINNEJ SILY“, celovečerný „POSLEDNÝ NÁVRAT“.
- 27. II. 1959 o 19.00 hod. v Slovenskej Eupči: „ŠTYRIDSATŠTYRI“.**
- Filmy budú v jednotlivých mestách uvedené ich tvorcami. Po predstavení bude diskusia, ktorej sa zúčastnia i filmoví novinári.

ZT-01, 632-59 A-730206

Dvoj pohled

Ženy pro měny

Současní čeští filmaři jsou natolik v područí liberalistické ideologie, že jejich snaha točit společenskokritická díla se mívá účinkem. Ani snímek ŽENY PRO MĚNY (kdypak už skončí série infantilně dvojsmyslných názvů /ČESKÝ SEN, HRY PRACHU.../ v současné české dokumentární tvorbě?) režisérky Eriky Hníkové bohužel není výjimkou. Autorka, zjevně sympatizující s feministickými hledisky, upustila od neustále propíraného tématu redukce ženy na objekt maskulinního pohledu (včetně toho, jak je dokonale vypreparovaný ženský svět módních časopisů určen pohledem muže) a veškerou kritickou pozornost soustředila k tématu masové identifikace žen s nereálným mýtem krásy.

Tento ekonomicky motivovaný mýtus je založen na stereotypu „ideální ženy“ a jeho stěžejním zájmem je udržet potencionální ženu v předem definované roli zákaznice. Sporná je ovšem otázka, do jaké míry se ženy ztotožňují se ženami portrétovanými v časopisech a masmédiích. V některých případech může mít tato vazba bezpochyby zkreslující nebo dokonce tragický účín na ženskou identitu. Například když v rámci psychologické sugesce podněcuje pocity méněcennosti a nedokonalosti, nutí ženy vnímat své přirozené tělesné proporce a fyziologické změny v organismu jako problematické. Důsledky této identifikace však rozhodně nelze jednostranným způsobem paušalizovat, protože na druhé straně (pokud dáme stranou otázku fetišistické projekce a celkového „tržního“ myšlení těchto dam) také existuje vysoké procento žen, kterým dodala nebo dodává sebevědomí. K procesu identifikace s průmyslově řízeným mýtem „ideální“ krásy nedochází plošně a automaticky, jak se prostřednictvím několika individuálních ženských osudů a velkého počtu statistických čísel (odkud byla čerpána a kdo je ověřoval?) snaží přesvědčit režisérka.

Film se pokouší vést konfrontační linii mezi „my“ a „oni“, reprezentovanou na jedné straně „anarchofeministkami“ s tichou podporou režisérky, na straně druhé mýtotvorným impériem Stratosféra s přidruženými satelity, zasahujícími do oblasti tisku, kosmetiky a modelingu. Tato konfrontace je udušena hned v zárodku a svědčí o jisté ideové naitivitě režisérky, která bez ruměnce na tváři mohla předpokládat, že kapitalizovaná strana nebude mít žádný zájem o přímý vstup do ideologického střetu se skupinou holek vymezujících se vůči „autoritativním“ strukturám. Scéna, v níž se režisérka snaží šéfredaktorce *Cosmopolitanu* podsunout anarchofeministický leták a setkává se s jednoznačnou nevolí, protože „to mělo být domluveno předem“, je v mnoha ohledech příznačná a klade otázku, nakolik může být v současných společenských podmínkách natočeno kritické dílo proti instituci, s níž je navázána předpřipravená komunikace.

K tomu se také pojí fakt, že oproti svým pěstěným „sokyním“ ze světa pozlátka a prefabrikovaných iluzí nepůsobí realisticky „ušmudlané“ a „anonymní“ anarchofenistiky jako

vážnější kritická opozice. Když se režisérka jedné z nich zeptá, z jakých důvodů se mluje, dostane se jí odpovědi, která neobstojí ani na lesbické swingers párty. Otázkou zjevně překvapená dotázaná totiž odpoví, že se občas „přišmrcne“, ale ne kvůli sobě, ale spíš „jen tak“ z „hecu“. Sama režisérka v úloze zpovídací působí neutrálně, ke kritickým hodnotám svého filmu se podobně jako pánové z ČESKÉHO SNU dostává jaksi „mimoděk“, bez zaujetí jasnějšího vlastního stanoviska. Během filmu vytrvale klade zúčastněným ženám jednoduchou sokratovskou otázku „proč?“ a je v podezření, že předem počítá s banálními nebo rozporuplnými odpověďmi, které mají dotyčné karikaturně usvědčovat z jejich „jednorozměrného“ myšlení.

Pokud je tomu skutečně tak, je třeba přiznat, že se jí to v mnoha případech daří. Na začátku filmu např. šéfredaktorka *Cosmopolitanu* chválí svůj časopis a kasá se, že jejich články o sexu oslovují nejen ženy, ale i muže, že zkvalitňují a synchronizují četnost pohlavních styků u řady heterosexuálních párů, ale když dojde řeč na finanční stránku věci, na to zda kult krásy slouží prodejnosti výrobků, tak oportunisticky tvrdí, že po zamknutí kanceláře ji soukromý život abonentů naprosto nezajímá. Podobně protichůdně se také usvědčuje zakladačka plechů z továrny Škoda, která je před operací prsou nespokojená s tím, že nemá výstřih svých šatů čím zaplnit, po operaci zase lamentuje, že jí jsou šaty malé.

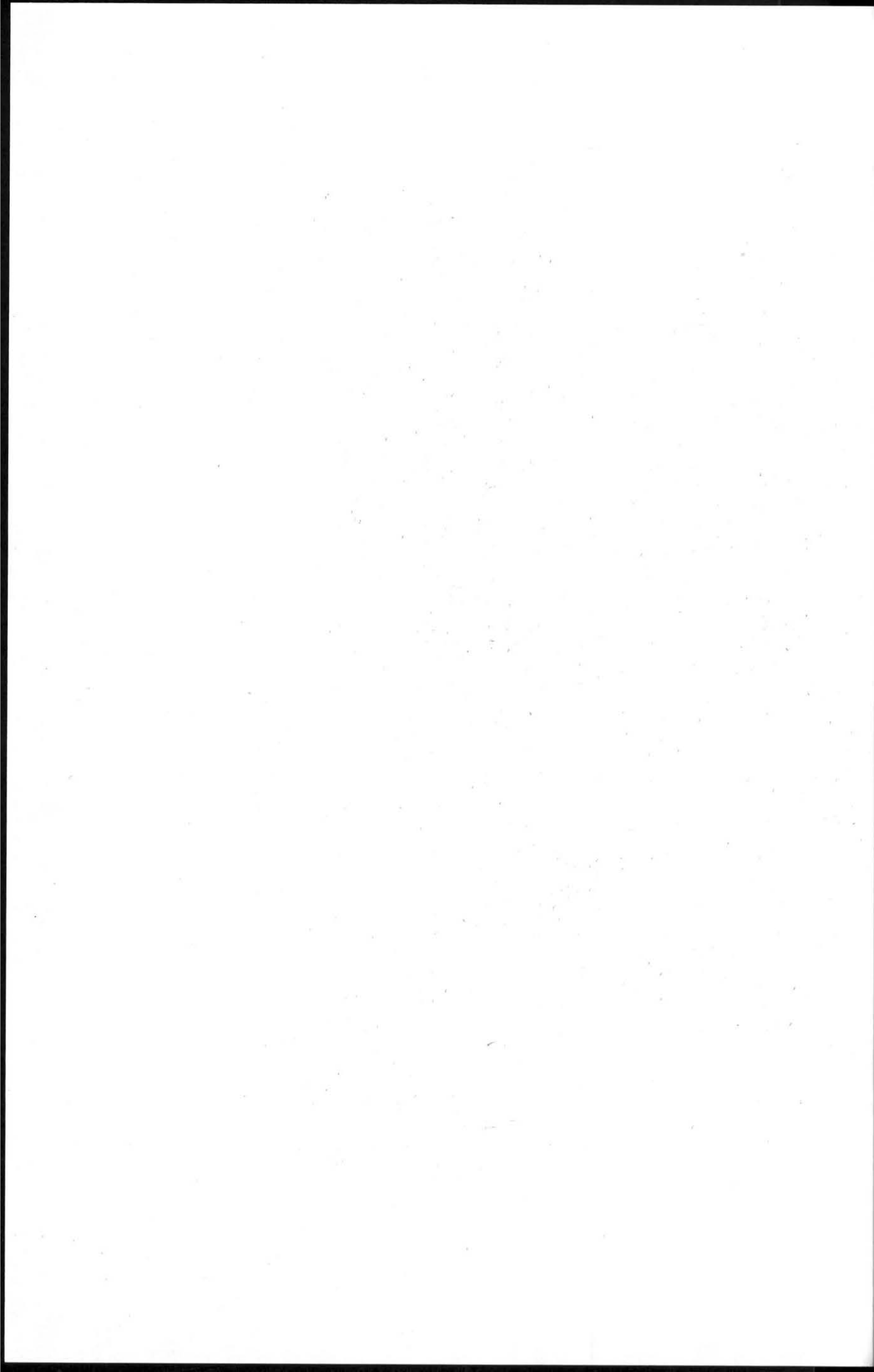
Každé individuum vstupuje do styku s jinými individui potud, pokud mu to diktují jeho osobní zájmy, výhody a finanční prospěch (jak bylo ve filmu ukázáno, ani šéfredaktorka, plastický chirurg, nebo fotograf nejsou výjimkou). Lidé se na základě obchodu a směnných styků sjednocují ve směnné společnosti, které nikdy nemůže být předpokladem všeobecné harmonie, protože všestranný systém věcné závislosti umožňuje navenek svobodnou realizaci pouze určitému okruhu osob. Samotné peníze pouze dovršují celkové abstraktňování takového typu společnosti, která jejich oběh předpokládá jako nejpevnější pouto mezi lidmi, nejreálnější činitel pospolitosti a zcela opomíjí jejich odcizující a zvěčňující charakter. Na tyto skutečnosti prostřednictvím stylizovaných cenovek a statistických titulků, průběžně oznamujících, kolik se za rok utratilo za kosmetiku, časopisy apod., poukazuje i režisérka. Dokonce se v hravém formalismu pokouší i o jistý druh ideologické montáže, když přiřazuje zvukovou stopu stroje na balení módních časopisů k stop záběrům svých aktérek.

Závěrečný titulek filmu oznamuje, že v roce 2002 osmnáct procent žen, které spáchaly sebevraždu, učinily tak proto, že neodpovídaly současným ideálům krásy. Navíc se dovídáme, že pro neúspěšné sebevražedkyně bylo v Motole vyhrazeno hospitalizační oddělení. Proklamativnost tohoto výroku připomíná závěr Tavernierova filmu *Soudce a vrah*. Po scéně krvavě potlačené dělnické manifestace z konce 19. století, následuje záběr na osířelého chlapce u zdi, přes který jde titulek: „V letech 1808–1898 zabil seržant Joseph Bouvier 12 dětí. Ve stejném období jich zahynulo ve francouzských dolech a továrnách více než 2 500.“ U Taverniera jde na první pohled o demagogické zjednodušování, když srovnává tucet vražd úchylného vraha s tisíci oběťmi z řad průmyslového proletariátu. Tak by tomu skutečně bylo, kdyby jeho hraný film přesvědčivě nevyličil samotného vraha jako nešťastnou oběť společenských poměrů.

Erika Hníková sleduje v druhém plánu obdobně motivovaný společenskokritický zámer, ale není schopna jej radikálněji naplnit. Systematicky se pokouší u svých ženských

„obětí“ zaznamenávat, jak se uvnitř kapitalistických zbožně výrobních vztahů produkuje různé formy odcizení, fetišizace, zbožštění, i implicitního nenávidění těla, ale naprosto není schopna vyjádřit, jak jsou produkovány samy tyto vztahy. Tímto nevyhraněným postojem se staví na roveň hochům z ČESKÉHO SNU a bohužel i celkové apolitické bezzubosti současné české kinematografie.

Zdeněk Hudec



Dvoj pohled

Cirkulace (obrazy, objekty, těla)

Hranice mezi já a vlastním tělem je patrně stejně obtížně zachytitelnou substancí, jako představa vnímání každodenního světa člověka jiné doby či úplně jiné kultury. Každá doba a každá kultura o tom nese pouze své zprostředkované stopy a bytostná – dostatečně zobecňující – reflexe linií, které určují, vymezují, naplňují, osvobozují či spoutávají lidský subjekt v jeho vlastní identitě je záležitostí krajně obtížnou a to i v době nám současné.

Co se týče horizontu zkušenosti naší současnosti, již od padesátých let se zdá, že žijeme v civilizaci obrazů (nazvali ji tak Jean Epstein a o něco později ve své stejnojmenné knize Enrico Fulchignioni). Oproti jiným epochám se zvýšila možnost setkání s obrazy světa, které vykazují jak vysokou (fotografickou) věrnost co do zachycení podoby – barevné a tvarové materiality světa, tak obrovskou mobilitu ve vztahu k časové povaze jeho vnímání.

Jestliže přijmeme sociální zkušenost – zkušenost s druhým – jako podstatný zdroj subjektu při hledání odpovědi na otázku „kdo jsem?“, je zřejmé, že v řečené civilizaci obrazu bude přinejmenším forma této zkušenosti úplně jiná než v jiných dobách. Toto souvisí samozřejmě také s rozdílnou organizací času práce a tzv. volného času – vynálezu moderní doby, v níž nová citlivost nenavazuje pouze na technologické okolnosti nabídky nových způsobů zachycení a reprodukce obrazů, ale i na masový výdobytek času jejich vnímání uskutečňovat.

Nicméně, po uhranutí objevem civilizace obrazů, které lze datovat přibližně od doby po druhé světové válce do konce šedesátých let (energie této extáze se kryje s rozšířením barevných časopisů s fotografiemi, barevné kinematografie, která v této periodě převzala dominanci nad kinematografií černobílou a televize), již v současné, hluboce střízlivé fázi, můžeme jasněji vidět, že civilizace obrazů nebyla zcela správnou metaforou: naopak dominuje jazyk – tedy vyprávění a sdílení příběhů a jejich verzí – a nic na tom nemění ani fakt, že se tak děje především prostřednictvím obrazů a že – ve statisticky nejrelevantnějším proudu – tyto způsoby vyprávění nabývají rozměrů obrovské uniformity a banality.

Příběh patří k lidské psychice imanentně, je součástí sociální zkušenosti a je součástí procesu individuace (Jung). Čas od času se objeví umělecká forma, která tuto tradiční antropologickou výbavu narušuje – je to sotva pár set let, kdy takovýto průlom znamenalo objevení románu (ostatně četba románů byla zakazována zejména dospívajícím dívkám, právě proto, aby snad nezapochybovaly o danosti své budoucí společenské role), aktuálně se zdá být touto formou, otevírající spoje napříč vyježděnými kanály kolektivního vnímání, tzv. dokumentární film. Uvádění filmů s tímto označením (zatím) našťastí

nikdo nezakazuje, byť například z hlediska státu i veřejnosti jedna z nejkompetentnějších organizací – privátní lobbystický spolek Česká filmová a televizní akademie – ve svém podzimním usnesení z roku 2004 upřesnila své stanovy ohledně zařazování filmů do soutěže o České lvy tím způsobem, že se mohou zúčastnit pouze celovečerní filmy „hrané, animované a kombinované (kombinace hraného a animovaného filmu)“¹⁾, takže žádný z tzv. dokumentů, vzniklých v uplynulém roce (tj. ČESKÝ SEN, Remundové NIČEHO NELITUJI, Gogolův NÁROD SOBĚ, Svěrákův TATÍNEK či film Eriky Hníkové, k němuž se postupně v tomto textu blíží) se v ní neocitne, přestože ty v závorce jmenované byly a jsou uváděny v běžné kinodistribuci, což je ústřední podmínkou habilitačního procesu zmíněné akademické instituce.

Přitom právě snad všechny jmenované filmy v sobě nesou bytostně „hrané“ pasáže a včetně Svěrákova TATÍNKA se vymykají chápání dokumentu jako čehosi stojícího mimo oblast umění, náležejícího spíš kamsi do oblasti zvláštního typu archivace reality. V minulém čísle *Iluminace* jsme v rámci dvoj pohledu psali o ČESKÉM SNU, já si zvolil v podstatě ontologickou perspektivu – která se u tzv. dokumentů nabízí vždy. U příležitosti textu směřujícího k Hníkové ŽENÁM PRO MĚNY je příhodné položit si otázku, kde leží hranice mezi uměleckou výpovědí a nějak sestaveným souborem záběrů zaznamenané reality, právě proto, že jmenovaný film se zabývá různými typy imateriální i materiální (či doslova tělesné) figurace a re-figurace v oblasti ležící mimo umění, byť právě tyto postupy tam tradičně nalézáme.

Míra spojení obrazů a živin byla v různých dobách různá. Magické kresby zvířat v Altamíře měly patrně k tomuto spojení blíže než několik století civilizační tradice zobrazování, na jejímž konci se nyní nacházíme, byť většina obrazů obíhajících mezi lidmi v období tohoto konce se k tomuto spojení intenzivně vrací. Neznáme přesný vztah naplnění magické i materiální harmonie mezi altamirskými obrazy a jejich materiálními referenty, ale s jistotou můžeme hovořit o existenci nějakého takového vztahu a o jeho dynamickém potenciálu. Virtuální prostor mezi těly (žen) a magickými fotografiemi obíhajícími ve sféře ženských časopisů vykazuje podobný potenciál a ten je východiskem ŽEN PRO MĚNY. Evidence tohoto potenciálu a dynamiky prozrazuje sílu, která je zde skrytá (ve slově dynamika dokonce přímo etymologicky) a film se několika řezy snaží určitým protipohybem povahu této síly zachytit a přivést k zvědomění.

Svojí formou je klasický až konvenční – sestává z portrétů několika žen, které soustřeďují svoji pozornost na proměňování svého těla, ať už na povrchu (šaty, bělené zuby, líčení), v jeho hlubších vrstvách (tukové polštáře versus procesy hubnutí) či v zásazích (doslova) do masa – modelaci prsů. Ve všech těchto rovinách film pracuje s popisem vztahu jednotlivých žen ke třem jmenovaným postupům sebeutváření a sleduje jejich průběh (nikoli však vývoj) v čase. Konstantou situací i představitelek ve vztahu k rovinám, které reprezentují, je právě absence jejich vývoje, která v dramaturgické stavbě

1) „Ceny musí být uděleny za výkony spojené s hranými, animovanými nebo kombinovanými (kombinace hraného a animovaného filmu) celovečerními filmy (definovanými jako snímky delší než 50 minut promítací doby) poprvé veřejně uvedenými formou placeného promítání v komerčních kinech v ČR mezi 1. 1. 2004 a 31. 12. 2004 včetně, přičemž toto promítání musí probíhat minimálně sedm dní po premiéře a musí mít formu oficiálního zahájení distribuce v ČR.“ (ze stanov soutěže Český lev 2004 schválených prezídiem ČFTA 24. 11. 2004, zdroj: www.ceskylev.cz)

filmu vytváří příznak konstantního pohybu těchto žen v určitém kruhu (či lépe kole), jehož existenci i pohyb pomáhají spoluvytvářet.

Strukturu postupného popisu má také armatura tohoto kola, kterou tvoří postupné noření se do různých aspektů fungování ženského časopisu, od zachycení jeho nosné konstrukce, spočívající v propagaci různých tělo spoluutvářejících doplňků až po reflexi pohledu šéfredaktorky, která pečuje o harmonické zapojení těchto produktů-objektů do příběhů, receptů, „analýz“ a obrazů života – tedy vytvoření jejich těsného spojení s určitým životním stylem. Pozoruhodná, byť očekávatelná je také míra otevřeného odmítnutí spoluzodpovědnosti šéfredaktorky za spoluutváření konkrétního životního stylu a tedy naopak její náhled na ženský časopis jako cosi mapujícího stav věcí. Kontrapunktem její linie je několik vstupů anarchofeministické skupiny dívek, kde však vzniká nejslabší článek filmu, protože vytváří protipól čistě dramaturgický. Dívky jsou ve svém postoji odporu vůči ženským časopisům natolik (až oidipovsky) fixovány, že svojí přítomností a už vůbec svým myšlením nedokáží nastolit jinou rovinu reflexe než obraz naivního vymezení se. Jejich kolektivní přítomnost – odmítly se točit jinak než ve skupině – navíc vytváří i nerovnováhu v rovině percepce tohoto protikladu, v němž proti sobě stojí jedna (a tedy odvážná) šéfredaktorka a nějaká vícehlavá bytost (přitom i v Čechách jsou lidé mocní reflexe této problematiky, z mnohých jmenujme: Heczková, Hanáková, Vodrážka).

Poslední rovinu filmu netvoří pouze žena pro měny, ale bytost, která je současně ženou proměny – sledujeme cestu -náctileté dívky před a na počátku úspěšné dráhy modelky, včetně procesu jejího stávání se touto jinou bytostí a včetně sledování jejího rodinného zázemí. Tento jediný „skutečný“ příběh filmu je příběhem proto, že opravdu zachycuje proměnu a vytváří v rámci zmíněné klasické stavby sponu všem ostatním motivům – *pokusům* o proměnu pomocí různých cest nabízených mj. ženskými časopisy.

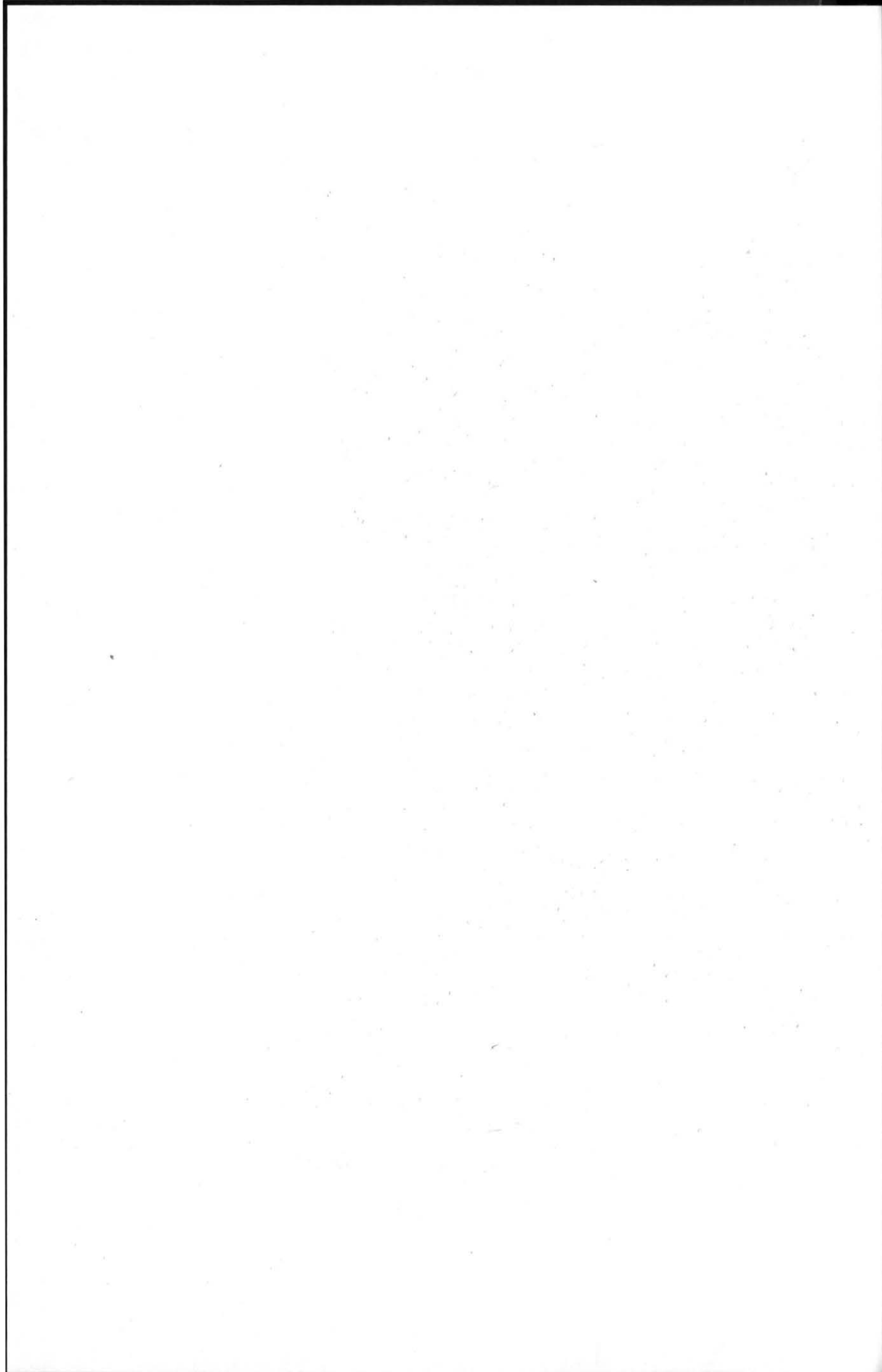
Spojení mezi konkrétním i virtuálním prostorem ženského časopisu a jednotlivými liniemi je poměrně nepřímé, v podstatě metaforické. Zejména u žen středního věku – jedna předvádí svoji vášeň v nakupování různých přípravků na hubnutí, druhá si dokonce několikrát nechává upravit prsa – nejsou jejich závislosti či skutečné podlehnutí imaginární síle média příliš patrné a je to tedy v posledku montáž, která přibližuje několik různých (ale příbuzných) světů do blízkosti tak těsné, že může dojít a dochází k jiskření významů. To podporuje i instruktážní rovina cenovek jednotlivých objektů a souhrnných informací o částkách utracených v ČR za ženské časopisy či tělo formující přípravky a postupy, což zvýrazňuje obrat celého filmu do každodenního světa žen, které musí překonávat tolik nástrah a překážek, aby obstály v kalibrovaném prostoru ženské krásy – tedy kategorie pevně zakomponované do mužského paradigmatu světa.

Vít Janeček

Ženy pro měny

Endorfilm / FAMU, 2003

Scénář a režie: Erika Hníková. **Kamera:** Marek Janda. **Střih:** Jakub Hejna. **Zvuk:** Ivan Horák, Milan Petrinjac. **Produkce:** Jan Hlavsa, Jiří Konečný.



Obzor

Filmy, které pracují

Filme, die arbeiten. Internationale Tagung zum Industriefilm / Films at Work.

International Industrial Film Workshop.

Bibliothek des Ruhrgebiets, Bochum, 9.–10. prosince 2004.

Filmová historiografie posledních dvaceti let, označovaná někdy jako „nová filmová historie“, se systematicky zaměřovala na oblasti filmových dějin, které byly dříve opomíjeny, protože neodpovídaly estetickým koncepcím filmového autora a jedinečného uměleckého díla. Po intenzivní a dosud přetrvávající vlně zájmu o ranou kinematografii se do centra pozornosti evropských a amerických badatelů dostal amatérský a rodinný film a v posledních době také tzv. jazykové verze. Nejnovější „znovuobjevenou“ oblastí filmových dějin je po bochumské konferenci, organizované Vinzenzem Hedigerem a Patrickem Vonderauem, bezpochyby tzv. průmyslový film.

V Bochumi, která leží v Porúří, tradičním průmyslovém regionu bývalého Západního Německa, se sešli filmoví historici a archiváři z řady zemí a institucí, aby společně uvažovali o perspektivách výzkumu evropské filmové produkce, která vznikala na zakázku průmyslových podniků či státních institucí a jejímž primárním tématem byla průmyslová výroba, použití a využití průmyslových produktů, výrobní technologie a sociální souvislosti výroby. V prvním bloku konference přednesli své příspěvky představitelé lokálních průmyslových archivů a muzeí, které schraňují mj. i filmové fondy: Horst A. Wessel, ředitel Mannesmann-Archivu v Mühlheimu, Ralf Stremmel, ředitel Historisches Archiv Krupp v Essenu, Stefan Przigoda z Deutsches Bergbau-Museum v Bochumi, Astrid Dörnemannová z Thyssen-Krupp-Konzernarchiv v Duisburgu a Paul Hoffmann z Kinemathek im Ruhrgebiet v Duisburgu. Tito archiváři, většinou vybavení akademickým historickým vzděláním, popsali základní problémy, jež jejich instituce musely v minulosti řešit při shromažďování a prezervaci německých průmyslových filmů, které byly ještě někdy před dvaceti či deseti lety rozptýlené v nejrůznějších podnikových skladech nebo ležely v archivech zapomenuty a bez odpovídající odborné péče. Všichni řečníci prokázali porozumění pro kulturně-historický význam těchto filmových materiálů a navrhli postupy, jak získávat další nearchivované materiály, jak je technicky zabezpečit a uspořádat způsobem, který by odpovídal kontextu jejich historické funkce a použití, jak je co nejpřesněji žánrově definovat, katalogizovat a doplnit o nefilmové prameny. Společným rysem výkladů archivářů byl důraz na enormní množství zachované (a samozřejmě i nezachované) filmové-průmyslové produkce: v první fázi pátrání po průmyslových filmech se vždy zdálo, že jich není mnoho, že o nich nikdo nic neví, ale v dalších fázích naopak vycházelo najevo, že výsledný objem překonal všechna očekávání.

Příspěvky akademických filmových historiků je možné rozdělit do dvou částí: na metodologické reflexe a případové studie. V první skupině prezentovali svou koncepci historického výzkumu koordinátoři konference Vinzenz Hediger, toho času profesor filmových a mediálních studií v Bochumi, a Patrick Vonderau, berlínský filmový historik a současně Hedigerův spolupracovník na bochumské katedře. Univerzitní pozice obou mladých badatelů jsou z části financovány společností Krupp a k jejich povinnostem patří právě výzkum dějin průmyslového filmu. Základním východiskem jejich přístupu je předpoklad, že moderní průmyslová produkce je jako taková fundamentálně spjata s mediálním sebe-znázorňováním – ať už se jedná o fotografie, podnikové

časopisy, přednášky doprovázené diapositivy, průmyslové filmy, nebo televizní pořady či webové stránky. Každá společnost či odvětví se nějakým způsobem pokouší reflektovat a archivovat svou činnost, vysvětlovat pracovní postupy svým zaměstnancům a prezentovat se spotřebitelské veřejnosti či obchodním partnerům, všude funguje nějaký kanál vnitřní a vnější komunikace. Studovat dějiny průmyslové výroby tedy nutně znamená studovat také způsoby, jak struktury průmyslu dávaly smysl a logiku vlastní činnosti skrze mediální dokumentaci a sebe prezentaci. Všechna média, která jsou průmyslem takto využívána, by měl výzkum průmyslového filmu brát v úvahu jako součásti jedné „mediální sítě“, seskupené kolem průmyslové výroby.

Hediger s Vonderauem v návaznosti na svůj příspěvek navrhli mezinárodní výzkumný program zaměřený na dějiny evropského průmyslového filmu 10. a 50. let 20. století. 10. léta vybrali proto, že toto období umožní napojit výzkum na výsledky a metody historiografie raného filmu, s nímž průmyslové filmy sdílejí některé rysy (druhotný význam autora, recyklace obrazů, šíření alternativními kanály, odvozenost od dalších médií a institucí). Volba 50. let má tři základní důvody: jsou „zlatou érou“ výroby průmyslového filmu a současně zlomovým obdobím v dějinách médií díky nástupu televize a filmových nových vln, které prosazovaly ideu sebevyjádření umělce a zákazkovou tvorbu stigmatizovaly (tvůrci nových vln sice často začínali zakázkovými filmy, ale pak se za ně styděli); zadruhé 50. léta umožní zkoumat mediální reflexi vlivu Marshallova plánu a formování Evropské unie na základě mezinárodních dohod o průmyslové spolupráci; zatřetí se nabízí možnost srovnat mediální praxi průmyslů na obou stranách „železné opony“.

Další, částečně analogický výzkumný program nastínil Thomas Elsaesser, jeden z průkopníků „nové filmové historie“ a vedoucí amsterdamské katedry mediálních studií. Elsaesser problém dějin průmyslového filmu zasadil do své koncepce paralelních historií filmu, podle níž je třeba vedle hlavního proudu dějin hraného filmu sledovat paralelní vývoj různých nezábavných a non-fikčních způsobů použití kinematografického aparátu: ve vědě, ve vojenství, v systémech dozoru, ve školách a v neposlední řadě i v továrnách. Tyto alternativní či paralelní historie byly sice tradičními filmovými historiemi opomíjeny, ale to neznamená, že jsou historicky méně důležité. V určitých historických obdobích se naopak dostávaly do popředí zájmu: v době raného filmu, během přechodu na zvuk, v 50. letech díky nástupu televize a v 80. a 90. letech vlivem digitálních médií.

Další koncepcí, kterou Elsaesser navrhl aplikovat na dějiny průmyslového filmu, je zkoumání „sítí“ jakožto alternativa k tradiční koncentraci na osobu umělce: mezinárodních sítí filmařů, fotografů či architektů sdružených kolem jednotlivých měst, které jim v dané době nabízely nejlepší uplatnění (např. Paříž, Berlín, ale také Zlín), a sítí médií sdružených kolem průmyslových společností či odvětví. Tyto sítě mediální praxe podle něj mj. nabízejí možnost nově interpretovat avantgardní hnutí 20. a 30. let, především pak jeho vztah k průmyslu. Vedle avantgardy vysokého umění je třeba uvažovat o „avantgardě průmyslového modernismu“, která byla tvořena podniky a institucemi, jež realizovaly projekty radikální modernizace, racionalizace a aplikace nových technologií. Do této „jiné“ avantgardy, kde již neplatí dělení na politickou levicí a pravici či na čisté a užitkové umění, nespádají jen průmyslové filmy několika významných avantgardistů jako Ruttmann či Vertov, ale také sériové výrobky neznámých či bezjmenných vykonavatelů průmyslových zakázek. V komplexu *avantgarda – průmysl – technologie* hraje „umělecký svět“ jen dílčí roli a význam průmyslové filmové tvorby lze pochopit pouze tehdy, vezmeme-li v úvahu konkrétní okolnosti a příležitosti, za jakých došlo k propojení tvůrce se zadavatelem, filmaře s průmyslem, a záměry, které tato zakázka sledovala. To podle Elsaessera znamená přechod od zkoumání filmového díla jako autonomního textu ke zkoumání filmu jako události.

Michèle Lagnyová, emeritní profesorka filmové historie na Univerzitě Paříž III, nejprve popsala činnost hlavních francouzských institucí archivujících filmy a jejich vztah k průmyslovému filmu,

a poté načrtla projekt výzkumu, který by se zaměřil na proměňující se reprezentaci sociálního prostředí práce a vztahu člověka ke stroji a na národní stereotypy v zobrazování průmyslu. Důležité je podle ní také analyzovat vztahy mezi fikčními a nonfikčními filmy pojednávajícími o průmyslu, ikonografii a stylové postupy migrující mezi oběma kategoriemi, což doložila na příkladu podobnosti mezi Renoirovým ČLOVĚKEM BESTIÍ a dobovým průmyslovým filmem o práci strojevedoucího v lokomotivě. Dalším zajímavým vztahem mezi průmyslovými a hranými filmy je skutečnost, že ty první často dosahovaly vyšších číslech návštěvnosti, v případě některých průmyslových filmů francouzských společností z oblasti energetiky a železnic to bylo až několik miliónů diváků.

Frank Kessler, profesor filmových studií na Utrechtské univerzitě a expert na evropský raný film, problematizoval kategorii průmyslového filmu poukazem na to, že různé kontexty použití a recepce mohou změnit žánrové zařazení téhož filmu: jednou může být chápán jako dokument, jindy jako propagační film, ještě jindy jako film školní, podle toho, zda je promítán v továrně, na výstavě, ve škole, či na filmovém festivalu. V další části příspěvku se Kessler zaměřil na interpretaci raných filmů o vzniku potravinářských výrobků, hlavně sýru, z hlediska filmů průmyslových. Kromě toho poukázal na zajímavou skutečnost, že celá série raných filmů, tzv. „factory gate films“, čili filmů o továrních branách (počínaje slavným snímkem bratří Lumièreů), nese rysy průmyslového filmu, protože tyto filmy měly jednak upevňovat vztah dělníků k jejich zaměstnavateli, a jednak prezentovaly ekonomickou sílu průmyslníka, který se mohl chlubit tak velkým počtem zaměstnanců.

Martin Loiperdinger, profesor filmových studií na Trierské univerzitě, specialista na raný německý film a spoluzakladatel časopisu *KINtop* (spolu s F. Kesslerem), začlenil do diskuse otázku tzv. „Industriebilder“, filmů natáčených po roce 1907 o průmyslových procesech, které divákovi zprostředkovávaly jako něco, co nemůže spatřit na vlastní oči, podobně jako cestovatelské filmy ukazovaly exotické kraje. V těchto filmech se obvykle předváděla výroba běžných konzumních produktů s pomocí nové technologie, která byla zárukou větší hygieničnosti a kvality. Jejich cílem bylo vyvolat u diváka důvěru, že technologie skutečně zaručí kvalitu výrobku. Loiperdinger také poukázal na to, že průmyslové filmy vyjadřují určitou ideologii práce, protože před kamerou se každý zaměstnanec snaží naplnit implicitní schémata ideálně prováděné práce. Proto tyto filmy neukazují unavené, chybující, protestující dělníky, ale ani dělníky, kteří si vybírají mzdu. Badatel by se tedy měl ptát, jaké aspekty práce a výroby průmyslové filmy systematicky skrývají a proč.

Yvonne Zimmermannová, mladá švýcarská historička nonfikčního filmu, položila ve svém metodologickém příspěvku důraz na potřebu zbavit se koncentrace na autorské osobnosti, která stále přetrvává jako určující model i v historických výzkumech dokumentárních filmů. Pouze důsledné zřeknutí se estetických kritérií výběru a fixace na osobnost filmového tvůrce nám umožní uchopit kompletní série průmyslových filmů, nereduktivně určit jejich základní bázi tvořenou opakujícími se schématy a klišé, a dospět k charakteristice komplexních vztahů mezi filmy a průmyslem. Kromě toho není možné spokojit se se zkoumáním filmů a s nimi bezprostředně souvisejících pramenů, protože vysvětlení dynamiky jejich vzniku a fungování často bude skryto v dějinách samotných průmyslových organizací a společností.

V druhé části příspěvků byla prezentována řada případových studií z různých evropských zemí a průmyslových oblastí: filmy o architektuře a urbanistice Rotterdamu 30. let (Floris Paalman), průmyslové filmy korporace vyrábějící optická zařízení Carl-Zeiss-Jena (Malte Hagener), dokumenty o poválečné rekonstrukci norského průmyslu (Björn Sørenssen), švýcarské turistické snímky a filmy o hygieně (Anita Gertiserová, Pierre-Emmanuel Jaques). Sám jsem přednesl příspěvek o dvou odlišných strategiích českého průmyslového filmu na příkladu Bati a Zlína na jedné straně a Pražských obecních plynáren na straně druhé. Baťa je evropsky unikátním příkladem

syntézy průmyslové společnosti, města a filmu. Systematicky využíval řadu médií a prostředků k mnohotvárné prezentaci své průmyslové výroby navenek i dovnitř, k dokumentování vlastního systému organizace práce a volného času dělníků a hlavně nové urbanistické koncepce Zlína, který se následně v průmyslových filmech stal hlavním nástrojem propagace společnosti samotné. Filmová produkce zadávaná pražskými plynárenskými podniky naopak nedokumentuje růst jedné společnosti, nýbrž rozvoj plynárenství v Praze a modernizaci dalších průmyslových odvětví vlivem použití nového zdroje energie – plynu. Bažovské průmyslové filmy jsou určeny různorodému publiku mezinárodních návštěv a výstav, zatímco filmy pražských plynáren oslovují především odborníky. Spoluautorkou mého příspěvku je historička českého dokumentárního filmu NFA Eva Pavlíková a cenné rady jsem získal také od ředitele NFA Vladimíra Opěly. Předběžné zmapování fondů NFA do roku 1945 ukázalo, že výzkum průmyslového filmu by mohl posloužit jako vhodný pilotní projekt pro nové zhodnocování archivní sbírky v oblasti užitkového nonfikčního filmu.

Celou konferencí se prolínalo několik leitmotivických idejí, které nepochybně sehraji klíčovou roli v navazujícím mezinárodním výzkumu:

– Průmyslový film je novou výzvou k přehodnocení kulturního významu archivních fondů, v jejichž rámci byl dosud marginalizován ve prospěch filmů spadajících do různých kánonů filmového umění.

– Průmyslový film je impulsem k alternativní definici filmu nikoli jako soběstačného díla či „textu“, nýbrž jako užitkového produktu neodlučitelného od svého zadavatele, jako nástroje sloužícího určitým praktickým funkcím, který nemá hodnotu a význam sám o sobě, ale pouze ve spojení s konkrétním účelem a kontextem použití. V krajním případě může být dokonce bez znalosti kontextu zcela nepochopitelný.

– Průmyslový film je příkladem oblasti filmové praxe, kde se v extrémní podobě uplatňují mechanismy zastírání autorství, recyklace obrazů, multiplikace verzí a opakovaného používání pro odlišné účely.

– Průmyslový film je neobyčejně prchavou a proměnlivou kategorií, kterou nelze označit za žánr v běžném smyslu, protože je těsně spojen se světem průmyslové výroby a s jejími interními pravidly. Je třeba jej chápat jako subkategorii filmů tvořených na zakázku, užitkových filmů, a současně jako zastřešující termín pro řadu subžánrů nonfikčního filmu: filmy reprezentující *image* společnosti, filmy instrukční, propagační, turistické, výstavní, školní, vědecké, kulturní atd.

– Díky průmyslovému filmu se nabízejí nové konceptuální rámce pro výzkum dějin filmu obecně: město, průmyslová společnost a průmyslová výstava.

– Průmyslové filmy nás naléhavě nutí vystupovat z vnitrotextového hlediska a zohledňovat pragmatickou dimenzi použití a recepce, která může zcela měnit jejich povahu a význam. Otázka použití a recepce je zde ale zároveň ještě obtížnější než v případě hraného filmu, protože za průmyslové filmy diváci neplatili vstupné, obvykle byly šířeny netradičními distribučními okruhy a místo v běžných kinech promítány ve školách, na výstavách, v podnikových kinech, přednáškových sálech atd.

– Všechny uvedené body jsou dohromady výzvou nově promýšlet celé dějiny kinematografie prizmatem průmyslových filmů a obecněji filmů užitkových či zakázkových neboli též filmů, za něž nikdo nikdy neplatil, ale které samy „přicházely“ za divákem. Toto znovupromyšlení umožňuje zahrnout do centra pozornosti i jiná média, které lze chápat jako předchůdce nebo následníky průmyslového filmu: průmyslovou fotografii, přednášku provázenou diapozitivy, dokumentární formy rozhlasu, televizní dokumenty a naučné pořady (např. pseudovědecké pořady o zdravé výživě), webové stránky prezentující průmyslové společnosti atd.

Petr Szczepanik

Dziga Vertov – Továrna na fakta?*(ohlédnutí za 23. ročníkem Le Giornate del cinema muto v Sacile 2004)*

Le Giornate del cinema muto je od roku 1982 (nejprve v Pordenone, nyní po šest let v Sacile kvůli rekonstrukci kina) místem pravidelného setkávání filmových historiků, teoretiků a restaurátorů u příležitosti uvádění objevených či nově restaurovaných filmových děl němé éry a co nejkompletnějších retrospektiv vybraných osobností, tematických nebo žánrových oblastí. Od počátku festival podporuje a upozorňuje na důležitost záchrany filmového dědictví a tuto snahu od roku 1986 „demonstruje“ udělováním mezinárodní ceny jednotlivcům i institucím za jejich přispění na tomto poli. Od roku 1989 nese tato cena jméno Jeana Mitryho, prvního čestného prezidenta festivalu. Mezi držitelé Ceny Jeana Mitryho jsou např. Kevin Brownlow, Harold Brown, Eileen Bowserová, Enno Patalas, Jerzy Toeplitz, Vittorio Martinelli, Naum Klejman či Gian Piero Brunetta.

Zatím poslední ročník, konaný ve dnech 9. až 16. října 2004, se soustředil na oblast britského němého filmu, prezentovanou osobností Anthony Asquitha, na pokračování griffithovského projektu, který právě dosáhl k nejvýznamnějším letům režisérovy tvorby, k době vzniku ZROZENÍ NÁRODA. Další cyklus, věnovaný prvnímu americkému městu filmu, Fort Lee, doprovodila bohatá antologie Richarda Koszarskiho *Fort Lee: The Film Town*. V rámci festivalu bylo také uspořádáno první setkání Mezinárodního fóra živé filmové hudby, kde byla zdůrazněna role hudebního doprovodu při projekci němého filmu. Přitom je třeba poznamenat, že kvalitní hudební složka je při všech projekcích během festivalu téměř samozřejmostí.

Každý rok se však tato filmová událost odehrává ve znamení jednoho tvůrce a pokud možno co nejucelenější přehlídky jeho díla, a tak se tentokrát, u příležitosti 50. výročí od jeho úmrtí, festival koncentroval především ve jménu Dziga Vertova (1896–1954) a němé etapy jeho dokumentární tvorby, uspořádané do devatenácti programů. Na zřejmě dosud nejkompletnější Vertovově filmové přehlídce v zahraničí se podílel moskevský Gosfilmofond, RGAKFD (Rossijskij gosudarstvennyj archiv kino-foto-dokumentov) v Krasnogorsku a Österreichisches Filmmuseum ve Vídni, jejím organizátorem byl v současné době nejvýznamnější odborník na ruský němý film, Jurij Civjan (dnes již známější pod poangličtělou podobou svého jména jako Yuri Tsivian), jenž, stejně jako Koszarski, vydal u příležitosti a za přispění festivalu rozsáhlou antologii pod názvem *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*. V publikaci nalezneme jak Vertovovy manifesty, tak jeho články a korespondenci, dále články o něm a texty vztahující se k jeho dílu, přičemž jde výhradně o dvacátá léta, o bezprostřední reakce kritiků a publicistů na Vertovovy snímky právě zhlédnuté v premiéře, nikoliv tedy o pozdější zhodnocení jeho tvorby.

Nejrozsáhlejší sacilská filmová retrospektiva nesla název *Dziga Vertov – Továrna na fakta* jakožto antonymum k hollywoodské *továrně na sny*, proti níž Vertov po celý život temperamentně vystupoval jako proti všemu umělému i uměleckému, domácími psychologickými dramaty počínaje a díly současníka Sergeje Ejzenštejna konče.

„Všechny filmy, ty minulé i ty přítomné, naše i zahraniční, ať psychologické nebo detektivní, to jsou literární kostry a filmové ilustrace. [...] Orientace ruského filmu na psychologická dramata o šesti částech je orientace vedoucí k jeho úpadku. [...] Co je tedy třeba? Místo hudby, divadla, filmu a dalších vykastovaných přemrštěností pro začátek potřebujeme:

1. rádio – ucho: Já slyším!
2. kino – oko: Já vidím!

Místo kopie života, montáž života samého, tedy:

1. rádio – týdeník: organizované pozorování mechanického ucha.

2. kino – týdeník: organizované pozorování mechanického oka.^{“1)}

Tak formulovala Rada tří, tvořená vedle Vertova jeho bratrem, kameramanem Michaiilem Kaufmanem a animátorem a grafikem Ivanem Beljakovem, svůj základní požadavek na oblast rozhlasu a kinematografie. Jejich cílem nebyla dokumentární tvorba, nýbrž *pohled kamery*, již člověk pouze drží v ruce a bezděčně tak zachycuje současný život v jakési pravdivé anarchii. Plánovali dokonce vytvoření široké sítě amatérských kino-oků po celé zemi; jeden z jejich četných nepřátel, režisér Alexandr Anoščenko, je proto nazval kino-koky (podle bakterií tuberkulózy). Vertov se přesto bránil všem uměleckým kategoriím a v postavě režiséra viděl především organizátora filmového materiálu, *konstruktéra*, který pracuje s viditelným světem. Konstruktivistická terminologie mu byla pravděpodobně blízká díky přátelství s konstruktivistickým malířem Alexandrem Rodčenkem, po čtyři roky autorem titulků v jeho filmech. Ty byly zpočátku čistě literární, informační, od první KINO-PRAVDY (1922) je však s Rodčenkovým přispěním začíná Vertov konstruovat, aranžovat do záběru, hledá specifický design. Filmové titulky tak nabývají mnoha svébytných podob: expresivní, osvětlené, samopíšící se, pohybující se, emocionálně dělené... Po obsahové stránce volí nejraději titulky zvolací, manifestační a mnoho takto zabarvených odkazů se objevuje i v MUŽI S KINOAPARÁTEM (1929), byť to režisér-konstruktér popírá. Cílené nájezdy kamery na nápisy typu „Dělnický klub“ mají ale silnou vypovídací hodnotu a ideologický podtext, který nelze pominout. Čím více Vertov ve svých textech zdůrazňuje závažnost pouhého snímání viditelných faktů bez zvláštní zainteresovanosti snímajícího, tím jasněji se v jeho filmech rýsuje jistý záměr. Nejde přitom o linii narativní nebo geografickou, a to ani v případě MUŽE S KINOAPARÁTEM, jenž patří k žánru městských symfonií, nýbrž o koncepci, koncepci komunistického manifestu. Prostřednictvím montáže Vertov organizuje prostor tak, aby mohl tvrdit, že zvony, které zvoní v Kremlu, slyší soudruzi ve střední Asii, neboť moskevský čas je časem národním, který obsáhne celý prostor v jediném okamžiku. Emma Widdisová v této souvislosti užívá výstižného termínu *simultaneita zkušenosti*.²⁾

Dříve než se ponoříme do Vertovovy filmografie, je třeba připomenout jeho životopisná data; už proto, že jde o život jako román. Narodil se roku 1896 v Bialystoku, ruské části rozděleného Polska, v židovské rodině jako David Kaufman. Bratr Michail, jeho pozdější kameraman a ještě později samostatný režisér, se narodil rok nato, 1902 pak přišel na svět nejmladší Boris. (Tady se pro Sacile nabízelo další možné rozšíření programu o Borisovu kameramanskou práci, zejména o období, kdy byl dvorním spolupracovníkem Jeana Viga.) Už roku 1906 zažili bratři pogrom – aby mohl studovat na konzervatoři, přepsal si David jméno na Denis, které znělo méně židovsky. Spolu s Michaiilem prošel Denis bojišti první světové války, po níž bylo již jejich rodiště polským městem. Zatímco Borise poslali rodiče na studia do Německa, posléze Belgie a Francie, což také předurčilo jeho zahraniční kariéru, Denis a Michail zůstali v Moskvě, kde získali filmové vzdělání. Denis, nyní již Dziga Vertov (jméno vytvořené podle šumu a pohybu kamery), se stal redaktorem filmového týdeníku *Kinonědělja* (1918 – 1919), komponovaného z frontových záběrů, filmových portrétů funkcionářů i obrazů všedního života. Jím vytvořené týdeníky pak putovaly agitačním vlakem a sloužily bolševikům jako propagandistický nástroj konsolidace jejich moci. Na konci občanské války v roce 1920 začal Vertov psát manifesty volající po kinematografii nového typu a společně se svou pozdější ženou, střihačkou Jelizavetou Svilovovou a bratrem

1) Dziga Vertov, Novoje tččenije v kinematografiji. *Pravda* 15. 7. 1923. In: Yuri Tsivian, *Lines of Resistance. Dziga Vertov and the Twenties*. Sacile : Le Giornate del cinema muto 2004.

2) Emma Widdis, *Visions of New Land. Soviet Film from the Revolution to the Second World War*. London : Yale University Press 2003.

Michailem založil filmový magazín *Kino-pravda* (1922–1925), kde trojice začala prosazovat vlastní filmový materiál. Společně natočili také všechny Vertovovy dlouhé dokumenty, spolupráce bratřů skončila tím nejproslulejším, MUŽEM S KINOAPARÁTEM. Vertovovu filmovou kariéru posléze přerušila ideologická kritika, Michail pokračoval jako samostatný režisér, nedosáhl však takových úspěchů jako společně s bratrem. Borisovi se po smrti Jeana Viga otevřela cesta do Hollywoodu, kde spolupracoval s Eliou Kazanem (roku 1954 obdržel jednoho z Oscarů za film *V PŘÍSTAVU*) a Sidneyem Lumetem. Zpět do týdeníku odsunutý Vertov zemřel v Moskvě roku 1954, příznačně na rakovinu žaludku, jeho bratři roku 1980 – Michail v Moskvě, Boris v New Yorku. Vertovova rehabilitace začala rokem 1957, kdy na jeho kino-pravdu volně navázala francouzská cinéma-vérité (Chris Marker, Jean Rouch aj.).

Vertovovým prvním dlouhým dokumentem vytvořeným z přímo natočeného, nikoliv sestříhaného materiálu je *KINO-OKO* (1924), kde se objevuje řada filmových postupů, které bude režisér ve své další tvorbě už jen rozvíjet. Četné prolínačky, využití zpětného chodu kamery (chleba se vrací do pekárny, vnitřnosti do znovu ožívajícího byka, skokan z vody na skokanský můstek), jejích možných úhlů pohledu, nahlédly nad městským provozem, včetně začlenění animované agitky proti onemocnění tuberkulózou či alkoholismu: všechny tyto prostředky filmového jazyka na sebe Vertov vrší, opojen dynamickým potenciálem, jímž je mu prostor filmu. Zatímco v *GOSKINOKALENDÁŘI* (1923–1925) si více všímá běžných událostí bez interpretace, v *KINO-PRAVDÁCH* (1922–1925) je již ambicióznější, více experimentuje, vybízí k diskusi a přitom hlásá, trochu paradoxně, onu pravdu komunistické strany, jíž sám nebyl nikdy členem. Kolem čísla dvacet mají *KINO-PRAVDY* své zvláštní názvy: *PIONÝRSKÁ*, *LENINSKÁ*, *DĚLNICKÁ*, *RADIO-PRAVDA*. Z dnešního hlediska je významná zvláště *LENINSKÁ*, neboť zahrnuje takřka všechny dostupné filmové materiály s Leninem, a to od pokusu o atentát na jeho osobu v roce 1918, přes vyhlášení Nové ekonomické politiky a elektrifikace, až po pravidelné informování o vůdcově zdravotním stavu v době jeho poslední nemoci a záběry z pohřbu za účasti všech významných funkcionářů. V *Sacile* byla uvedena také nově restaurovaná, poslední *RADIO-PRAVDA*, zatím ještě bez mezititulků.

V roce 1926 Vertov opouští týdeníky a filmové magazíny a soustředí se na tvorbu dlouhometrážních dokumentů *SOVĚTE, VPŘED!* a *ŠESTINA SVĚTA*, kde předvede maximum filmového materiálu natočeného po celém Sovětském svazu. Statické záběry staví vedle mobilních, na základě vlastní *teorie intervalu* zakládá působivost montáže, manipulátorsky si hraje s kontrasty, když vedle záběru tančící, buržoazně vyhlížející dvojice postaví pracujícího v těžkém průmyslu nebo vedle záběru černocha na plantáži ženu před zrcadlem. Dále buddhisté střídají křesťany, pouště stepi, chod strojů tok řek... Ve flusserovském duchu Vertov tvrdí, že o všem rozhoduje aparát, ale zapomíná dodat druhou část pravdy o možnostech jeho nasměrování.

Spolu s autorem retrospektivy, Jurijem Civjanem, bych souhlasila, že nejpůsobivějším, protože formálně nejdokonalejším Vertovovým dílem není proslulejší *MUŽ S KINOAPARÁTEM*, nýbrž jemu distribučně předcházející *JEDENÁCTÝ* (1928, rozuměj 11. rok od revoluce, film věnovaný 10. výročí Října). Před městskou symfonií Vertov natočil symfonii práce, vyznačující se poezií vysokých pecí a železných konstrukcí. Výše než člověk tady stojí stroj, nejde však ani tolik o účel, na němž pracuje, jako o mechaniku jeho výkonu, a tak o filmový rytmus. Zvláštní sílu mají záběry rozdělené na dvě části, kdy jedna část je statická a druhá plyne, např. když nad panoramatem stavby ční dva zvětšení dělníci, kteří kladivem tloučou do kovadliny. Podobně bratři pracují se záběry z manifestace pracujících, kdy davy lidí zmnožují ve víceexpozici tak, že vytvářejí dojem rozvlněného moře. Jednotlivé vrstvy obrazu se prostupují, nakloněné tovární věže vytvářejí abstraktní obraz. Údajně zneužitá vizualita konstruktivismu se ostatně objevila mezi kritickými výhradami, které se vzápětí vůči Vertovovi pozvedly.

V případě *MUŽE S KINOAPARÁTEM* (1929), jež dokonce sám Vertov označil jako experimentálního, se režisér rozhodl raději film předem anoncovat v tisku v obavě z nadcházejícího nepochopení

a odsouzení. Poslední společný snímek kino-oků představuje kompletaci jejich pracovních postupů, jehož zajímavost byli kritici ochotni přiznat, ale neviděli v něm skutečný obraz Ruska. Navíc dílo vyvolalo oprávněnou diskusi na téma, jaký je rozdíl mezi hraným a nehraným filmem. Jde o vizi města, které však nemůže být zmapováno, neboť jeho obraz je pojat příliš fragmentárně? Nebo o snímek, který začíná jako dokument o roli kameramana v sovětské společnosti a stává se metafilmem zkoumajícím povahu pravdy ve filmu? V úvodní sekvenci vidíme kameramana na střeše kina, do něhož diváci právě přicházejí na film, který začínáme sami sledovat, což si můžeme přečíst na titulku filmu, jež promítač zakládá do promítacího přístroje. Zároveň jsme tedy vně i uvnitř, což je postup, který Vertov uplatnil již v několika KINO-PRAVDÁCH, jako by se rád díval za kulisy vlastního natáčení nebo přímo do oka kamery, která je tady poměrně často sama či spolu s kameramanem v záběru. Více než o snímání reality je tento film o tom, kdo ji snímá a co pro to musí učinit: brodit se splavem, vystoupat na jeřáb či na střechu budovy, vydržet stát na jedoucím automobilu. Obvyklé vertovovské doslovné kontrapunkty tentokrát nahrazuje metoda koláže a nečekaný smysl pro jemný humor, když se kameraman rozběhne po mostní konstrukci a animovaná kamera se pustí za ním. Závěrečný obraz rozpadu Velkého divadla tak může znamenat symbolickou destrukci starého v zájmu nového a nebo mentální kolaps člověka na ulici, jemuž tempo moderního života přerůstá přes hlavu.

SYMFONIE DONBASU (1930) natočil Vertov již bez bratra Michaila, ale ve stejných intencích. Film vznikl na pomezí němé a zvukové epochy, je ozvučený, jde však především o zvuky atmosférické povahy a režisér dál pracuje s výtvarnými titulky, zakomponovanými do obrazu. Vzhledem k ozvučení tento snímek v Sacile uveden nebyl, ale je třeba jej v rámci Vertovovy filmografie alespoň zmínit, neboť svou konstruktivistickou poezií odkazuje k JEDENÁCTÉMU a symbolická povaha destrukce MUŽE S KINOAPARÁTEM je tady dovedena do reálné podoby. Zatímco rozpad Velkého divadla byl pouze iluzivní, zde věže kostelů padají i fakticky, aby místo nich byla vztyčena rudá vlajka a hvězda a z kostela se stal klub pracující mládeže. V této sekvenci se Vertovovi podařil pozoruhodný náladový vykřičník, možná neuvědomělý, když nechal kameru běžet i poté, co se obloha nad vztyčenou hvězdou zatáhla a tmavé mraky se po ní rozběhly v temné předzvěsti.

TŘI PÍSNĚ O LENINOVÍ vznikly ve třech verzích: v roce 1934 verze zvuková, o rok později verze němá pro kina bez zvukové aparatury, která v Rusku existovala až do roku 1940 a v roce 1938 si dobové okolnosti vyžádaly nový sestřih, neboť bylo třeba eliminovat osobnosti, které mezi tím byly odstraněny z veřejného života. V Sacile promítaná nemá verze tedy není pouze zvukovou verzí bez zvuku, ale obsahuje záběry, které zvuková postrádá. Navíc, zatímco zvuková je více mesiášským filmem, vyzdvihujícím Lenina coby Nového člověka, Adama budoucnosti, verze nemá má uspořádáním záběrů blíže k Vertovovi z roku 1920, který spíše než za Nového člověka bojoval za ideu Nového filmu. Roku 1926, kdy vznikly filmy SOVĚTE, VPŘED! a ŠESTINA SVĚTA, natočil pracovitý Michail Kaufman, tentokrát ve vlastní režii a za pomoci Ilji Kopalina, poetický dokument MOSKVA. Tehdy si však bratři byli ještě blízcí a na podobě filmu je to také zřejmé: vertovovské záběry města z nadhledu, vertikála s jedoucí tramvají, světlo pronikající ocelovými konstrukcemi... Dziga i Michail evidentně rádi natáčeli také děti a zvířata a ani Michail si ve svém dokumentu nedokázal odpustit oblíbené záběry, které se objevily již v magazínu Kinonedělja a později dokonce znovu v MUŽI S KINOAPARÁTEM (viz děti v jeslích, medvěd v ZOO, skoky do vody aj.). Ostatně, muž s kinoaparátem, sklánějící se nad Moskvou, je sám Michail Kaufman – tedy z dnešního úhlu pohledu můžeme říci, že Vertov vlastně natáčel mladšího bratra, jak natáčí svůj vlastní dokument o Moskvě! A podnázev MUŽE S KINOAPARÁTEM této odvážné teorii jen nahrává, neboť zní – FRAGMENT Z DENÍKU KAMERAMANA.

Podle Civjana dává Kaufman, na rozdíl od Vertova, přednost apolinskému principu: jeho pozdější samostatné práce jsou analytičtější, zatímco Vertovovo dílo je především dionýské, emocionálně

laděné. Podle Jorise Ivense se v něm kombinuje Vertovova přísnost s humanismem Alberta Cavalcantiho. Rok 1929 není jen rokem MUŽE S KINOAPARÁTEM, ale zároveň rokem jeho zamýšlené antiteze, rokem Kaufmanova JARA, které bylo v Sacile uvedeno o něco slavnostněji než filmy jiné, a to za doprovodu akordeonu, saxofonu a flétny v podání všestranných hudebníků, Ulricha Kodjo Wendta a Anne Wiemannové. Pro doprovázející dvojici se ukázal tento poetický snímek vděčným inspiračním zdrojem, neboť JARO představuje metaforu revoluce a boj člověka s přírodou je pro Kaufmana především bojem za komunistický zítřek. Zvláště poezie vodního živlu tady nabývá všech svých skupenství: kry tají, řeky se rozvodňují, kanály přetékaají, obraz se chvěje na hladině kaluže, nad níž krouží odpoutaná kamera. A pak se tu objevuje vše, co k vodě patří – od lodí po praní prádla. Do poloviny metráže více filmová esej než politický manifest. Poté se ale přemístíme na stavbu, proti kameře se začínou rozjíždět důlní vozíky, syje se písek a drť, stroje pracují ve stejném tempu jako rozkvétají louky. Následuje neuvěřitelně švankmajerovská triková pasáž, v níž se nádoby samo skládá na stole, porcuje se prase, mizí ujídaný dort. A opět nechybí ani skoky do vody a medvěd v ZOO, kde kamera na chvíli zabloudí natolik, že se ona jednotlicí revoluční linie docela ztratí. Vedle okázalého a hlučného Vertova je Kaufman možná opravdu skromnější, umírněnější, jak tvrdila kritika, která dosáhla toho, že Vertov dožil svůj filmový život jakožto anonymní editor NOVOSTÍ DŇA, ale co je bratrům společné: ani jednomu se nedaří svůj materiál náležitě dramaturgicky uchopit a vygradovat. Filmově i ideologicky pokornější Kaufman končí svá díla – stejně jako výbojnější a experimentálně rozmáchlejší Vertov – zvláště do ztracena, jakoby v předzvěsti nejasné budoucnosti své i celé země.

Spor s bratrem, podpořený snad především touhou dvou silných osobností po samostatném uplatnění, předcházela kritická slovní potyčka mezi Vertovem a Sergejem Ejzenštejnem. Civjan sice naznačuje, že v pozadí byla vzájemná animozita kvůli ženě, vyvolala však zajímavý souboj dvou teorií.³⁾ Zatímco někteří kritici viděli v Ejzenštejnově STÁVCE (1925) první skutečně proletářský film, Vertov režiséra ostře napadl pro jeho oportunismus a tvrdil: „Co je nejlepšího na STÁVCE, bylo vzato z KINO-PRAVDY.“⁴⁾ Vertovův pověstný názor na umělecký film jakožto opium pro diváky, napadání každé vymyšlené a naaranžované akce však bere za své, když si uvědomíme s jakou nápaditostí sám v obraze aranžoval např. svého kameramana, jak důmyslně s divákem manipuloval prostřednictvím paralelní montáže atd. Navíc, stejně jako Ejzenštejn, natočil vlastní představu o dobytí Zimního paláce, a to dokonce v rámci dokumentárního materiálu (!) ke třetímu výročí této události. Podstatně prozíravější Ejzenštejn se také nenechal unést k dělení filmu na umělecký a neumělecký, význam vertovovského týdeníku nikdy nezpochybnil a pouze zdůrazňoval význam umění jakožto esenciální podmínky rozvoje lidské společnosti.

Vertovovskou retrospektivu v Sacile dále rozvíjely podobně laděné dokumenty jeho současníků, vybízející ke srovnání. Lily Briková a Vitalij Žemčužnyj, tvůrci snímku STĚKLJANNYJ GLAZ (SKLENĚNÉ OKO, 1928), stejně jako Vertov viděli v hraném filmu jen „opium pro masu“ a svůj film koncipovali podobně jako v téže době uváděného MUŽE S KINOAPARÁTEM. Bez Vertovových technických nápadů, avšak i tady se objevuje kamera ve funkci lidského oka, které může bez zvláštních omezení pozorovat celý svět kolem sebe. (Překvapí odvážně dlouhá sekvence z operace žaludku.) Dvojice přitom ale využívá jak vlastního materiálu, tak různých kompilací. V tomtéž roce byl u moskevského publika velmi populární ŠANGHAJSKIJ DOKUMENT (ŠANGHAJSKÝ DOKUMENT, 1928) Jakova Blocha, který opět nijak neexperimentuje, paralelní montáž je mu však důležitým ideologickým nástrojem, stejně jako Vertovovi: stávku proletariátu vystřídá sekvence s americkými interventy, děti na kolotoči děti pracující. V souvislosti s projekcí MUŽE S KINOAPARÁTEM by bylo

3) Y. Tsivian, c. d.

4) Dziga Vertov, Kino-glaz o Stačke. Kino 3. 2. 1925. In: Y. Tsivian, c. d.

zajímavé uvést rovněž *BERLÍN – SYMFONIE VELKOMĚSTA* (1927) Waltera Ruttmanna, film společné dynamické exprese, kdy se průmyslové obrazy dovolávají básnické podoby. Ruttmann však sbírá filmový materiál o životě města od úsvitu do soumraku podle určitého symfonického klíče, což je tendence, již Vertov nesdílí. Jeho tendence nemá jednotící linii a film se odehrává spíše ve znamení záměrného roztříštění a překvapení.

Pomineme-li technickou ekvilibristiku, výtvarnost konstruktivisticky orientovaných záběrů a z dnešního pohledu naopak důmyslné generalizace (konkrétní továrna jakožto symbol industrializace celé země aj.), mají Vertovovi soudobí kritici v mnohém pravdu. „Vertovovou Achilovou patou je absence scénáře, dramaturgie, vystupňování, především: vždy chybí pointa!“⁵⁾ jednoduše, ale výstižně shrnuje Vladimir Jerofejev.⁵⁾ A Osip Brik, jehož slova jen posílila narůstající rozpor mezi bratry, k tomu dodává: „Samozřejmě, že absence tematického plánu ovlivňuje také práci kameramana. Přes všechny Kaufmanovy technické brilance nejde nikdy o víc než o demonstraci jistého představení, které by mohlo být stejně dobře součástí jiného filmu. Chybí tedy prvek reportáže a polemického žurnalismu. Jde o vynikající záběry lokací, nehrané sekvence hraného filmu.“⁶⁾ Vertov je podstatně silnější v detailu než v celkové stavbě, pro filmové následovníky by jeho tvorba měla být neopomenutelným podnětem, nikoliv však cílem. Ostatně, jak z jeho názorů, formulovaných v textech či na filmovém pásu, vyplývá, nešlo mu o dílo jako takové, ale o vytvoření nového filmového jazyka, který by tuto disciplínu definitivně emancipoval.

Briana Čechová

5) Vladimir Jerofejev, *Kino-glaz. Kino* 21. 10. 1924. In: Y. Tsivian, c. d.

6) Osip Brik, *Odinnadcatyj Vertova. Novyj LEF* 1928, č. 4. In: Y. Tsivian, c. d.

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

CLARENS, Carlos

George Cukor / Carlos Clarens. - 1st ed. - London : Secker and Warburg, c1976. - 192 s. : il., portréty. - (Cinema One ; sv. 28). - Secker and Warburg in association the British Film Institute. - Předmluva, filmografie Clarens, Carlos, činný kolem roku 1976

ISBN 436 09943 8 (brož.)

Portrét amerického režiséra G. Cukora, doplněný podrobnou filmografií a fotografiemi.

COCTEAU, Jean

Entretiens sur le cinématographe / Jean Cocteau ; édition établie par André Bernard et Claude Gauteur ; postface d'André Fraigneau. - Paris : Pierre Belfond, 1973. - 187 s., [16] s. čb. fot. : il. - Filmografie Cocteau, Jean, 1889-1963

Kniha významného francouzského spisovatele a filmaře Jeana Cocteau, který v několika rozsáhlých rozhovorech analyzuje svoji filmovou tvorbu.

COLE, Gerald

Clint Eastwood : seine Filme - sein Leben / von Gerald Cole, Peter Williams ; [Deutsche Übersetzung Norbert Stresau]. - 2. Aufl. - München : Wilhelm Heyne Verlag, 1987. - 333 s. : il. - (Heyne Filmbibliothek ; Nr. 32/92). - Deutsche Erstveröffentlichung. - Filmografie. - Bibliografie, rejstřík Cole, Gerald

ISBN 3-453-86092-6 (brož.)

Životopis amerického herce Clinta Eastwooda vydaný v německé řadě nakladatelství Heyne Verlag je doplněný rozsáhlou filmografií a řadou černobílých fotografií.

COLLINGS, Michael R.

Stephen King und seine Filme / von Michael R. Collings ; [Deutsche Übersetzung Norbert Stresau]. - 2. Aufl. - München : Wilhelm Heyne Verlag, 1989. - 286 s. : il. - (Heyne Filmbibliothek / Herausgeber: Bernhard Matt ; Nr. 32/112). - Filmografie. - Bibliografie, rejstřík Collings, Michael R.

ISBN 3-453-00651-8 (brož.)

Život a filmová tvorba amerického spisovatele Stephena Kinga vydaný v německé řadě nakladatelství Heyne Verlag je doplněný rozsáhlou filmografií a řadou černobílých fotografií.

COSTA, Enrico

Il cinelibro (passo ridotto) : guida per cineasti dilettanti e professionisti sulla presa e proiezione muta e sonora / Enrico Costa. - Milano : Ulrico Hoepli, 1942. - xv, 499 s. : 241 il., 73 tab. - Predml. Costa, Enrico

Obsáhlý filmový průvodce přináší detailní technické informace o důležitých složkách zvukové kinematografie: filmové kameře, laboratorním zpracování filmu a projekčním přístroji, včetně všech jejich pomocných součástí a užívaných materiálů. Svým širokým a zároveň odborným záběrem je příručka vhodná nejen pro amatéry, ale také profesionální filmové pracovníky. Technické popisy zařízení jsou doplněna mnoha ilustracemi, technickými nákresey a tabulkami.

CRAFTON, Donald

Before Mickey : the animated film 1898-1928 / Donald Crafton. - Cambridge, Massachusetts - London, England : The MIT Press, c1982. - xx, 413 s. : il. - (Film). - Poznámky. - Výběrová bibliografie na s. 381-395, index Crafton, Donald

ISBN 0-262-53058-9 (brož.)

Souhrnná publikace mapuje počátky a historii animovaného filmu, hlavně kresleného, v Americe a Evropě v letech 1898 až 1928.

CRICKS, R. Howard

The complete projectionist : a textbook for all who handle sound and pictures in the cinema / by R. Howard Cricks ; edited by James Benson. - 3. ed. - [London] : Kinematograph Publications, 1943. - xv, 326, xxv s., [2] obr. příl. : [198] il., tab. - Adresář kinemat. asociací a svazů Velké Británie. - Rejstřík Cricks, R. Howard

Výklad principů spojených s kinematografickým promítáním zvukových filmů (princip stereofonie, zesilovače apod.) doprovází ucelené teoretické

zpracování problematiky technického vybavení a jeho obsluhy. Autor se okrajově věnuje i problematice promítání nestandardních filmů, přenosné projekce, projekce barevných filmů ad. Oproti předchozím vydáním je učebnice obohacena o popis technických novinek, např. užívání wolframové lampy či stereofonní reprodukce.

CULHANE, Shamus

Talking animals and other people / Shamus Culhane. - 1st ed. - New York : St. Martin's Press, c1986. - xii, 463 s. : il. - Filmografie. - Bibliografie, index Culhane, Shamus, 1908-1996 ISBN 0-312-78473-2 (Váz.)

Autobiografie animátora S. Culhana zachycuje jeho kariéru v průběhu 50 let, kdy pracoval na nejznámějších hollywoodských postavičkách (Mickey Mouse, kačer Donald, pes Pluto).

V knize vzpomíná na Disneyova „zlatá léta“ a také na práci řady režisérů, producentů a animátorů.

ČERNÝ, František

Hraje František Smolík : (se vzpomínkou Ljuby Skořepové) / František Černý. - Ve Víkendu 1. vyd. - [Líbeznice] : Víkend, 2003. - 318 s. : il., portréty. - Autorka úvodu Ljuba Skořepová. - Vydal Mgr. Jiří Černý - Vydavatelství Víkend. - Výňatky, poznámky, doslov. - Bibliografie na s. 312-313, rejstřík jmenný Černý, František, 1926-

ISBN 80-7222-283-X (váz.)

Rozsáhlá monografie o životě a díle českého herce Františka Smolíka.

ČESKOSLOVENSKÝ

Československý film : Biennale 1938 / [editor Karel Smrž]. - Praha : Filmové studio, 1938. - 48 s. : il. (některé barev.)

Brožura byla vydána při příležitosti konání filmového Biennale v Benátkách v roce 1938. Informuje o československé filmové produkci v roce 1937 a představuje 4 filmy (Filosofská historie, Panenství, Hordubalové, Svět, kde se žebra), které reprezentují filmovou produkci Československa v daném roce.

ČESKOSLOVENŠTÍ

Českoslovenští filmoví režiséři sedmdesátých let / [kolektiv autorů ČSFÚ Praha a SFÚ Bratislava ; úvod Jiří Levý]. - Praha : Čs. filmový ústav, 1983. - 99 s. : il.

Publikace zahrnuje portréty pětadesáti českých a slovenských režisérů, kteří se v 70. letech podíleli

na tvorbě celovečerních hraných filmů. Čtyřicet českých a patnáct slovenských režisérů je zde představeno stručnou informací o životě a kompletní filmografií.

D'ECKARDT, Bernard

Brigitte Bardot : ihre Filme - ihr Leben / Bernard D'Eckardt. - München : Wilhelm Heyne Verlag, 1989. - 262 s. : il. - (Heyne Filmbibliothek / Herausgeber: Bernhard Matt ; Nr 32/50). - Originalausgabe. - Filmografie. - Bibliografie na s. 257-259, rejstřík D'Eckardt, Bernard ISBN 3-453-86050-0 (brož.)

Životopis francouzské herečky Brigitte Bardotové vydaný v německé řadě nakladatelství Heyne Verlag je doplněný rozsáhlou filmografií a řadou černobílých fotografií.

DAISNE, Johan

Dictionnaire filmographique de la littérature mondiale = Filmographic dictionary of world literature = Filmographisches Lexikon der Weltliteratur = Filmografisch lexicon der wereldliteratuur. A - K / Johan Daisne. - Gand : Story-Scientia., 1971. - 681 s. : il., portréty. - (Éditions Scientifiques). - Rejstřík titulů od s. 587 Daisne, Johan, 1912-

První svazek slovníku obsahuje světové autory literárních předloh od A-K, které byli zfilmovány. V první polovině knihy jsou základní údaje o abecedně řazených filmech a druhá část je fotografická.

DAISNE, Johan

Dictionnaire filmographique de la littérature mondiale = Filmographic dictionary of world literature = Filmographisches Lexikon der Weltliteratur = Filmografisch lexicon der wereldliteratuur. L - Z / Johan Daisne. - Gand : Story-Scientia., 1975. - 824 s. : il., portréty. - (Éditions Scientifiques). - Rejstřík titulů od s. 673 Daisne, Johan, 1912-

Druhý svazek slovníku obsahuje světové autory literárních předloh od L-Z, které byly zfilmovány. Polovina knihy obsahuje základní údaje o zfilmovaných předlohách a druhá část je fotografická.

DALTON, David

James Dean : seine Filme - sein Leben / von David Dalton ; [Deutsche Übersetzung Antoinette Gittinger]. - 3. Aufl. - München : Wilhelm Heyne

Verlag, 1985. - 255 s. : il. - (Heyne Filmbibliothek ; Nr. 32/72). - Deutsche Erstveröffentlichung. - Filmografie. - Rejstřík Dalton, David, 1945- ISBN 3-453-86072-1 (brož.)

Životopis amerického herce Jamese Deana vydaný v německé řadě nakladatelství Heyne Verlag je doplněn rozsáhlou filmografií a řadou černobílých fotografií.

DANEL, Isabelle

Des étoiles sont nées : les nouveaux acteurs du cinéma français : 60 portraits-entretiens / Isabelle Danel. - Paris : Lherminier, 1986 mars. - 252 s. : il, portréty. - Předmluva Danel, Isabelle, činná v 90. letech 20. stol.

ISBN 2-86244-050-7 (brož.)

Portréty 60 francouzských herců a hereček generace 80 let. Portréty jsou doplněny 240 fotografiemi. Ke portrétům se základními osobními údaji je připojen přehled filmových televizních a divadelních rolí.

DANIELL, John

Ava Gardner : ihre Filme - ihr Leben / von John Daniell ; [Deutsche Übersetzung Cornelia Zumkeller]. - München : Wilhelm Heyne Verlag, 1987. - 190 s. : il. - (Heyne Filmbibliothek / Herausgeber: Bernhard Matt ; Nr. 32/107). - Deutsche Erstveröffentlichung. - Filmografie. - Bibliografie, rejstřík Daniell, John ISBN 3-453-00120-6 (brož.)

Životopis americké herečky Avy Gardnerové vydaný v německé řadě nakladatelství Heyne Verlag je doplněn rozsáhlou filmografií a řadou černobílých fotografií.

DAS

Das deutsche Filmschrifttum : eine Bibliographie der Bücher und Zeitschriften über das Filmwesen / herausgegeben von der Lehrschau der Universum-Film aktiengesellschaft bearbeitet von Hans Traub und Hanns Wilhelm Lavies. - Leipzig : Verlag Karl W. Hiersemann, 1940. - 247 s. - Rejstřík Ufa-Lehrschau. Postdam, Německo

Bibliografie filmové literatury (monografie a časopisecké články) je rozčleněna do následujících bloků: filmové umění; filmová technika; kulturní a náborový film, včetně filmových týdeníků; filmový průmysl, filmové právo; úzký film a domácí kino; časopisy a filmové společnosti. Bibliografie zahrnuje práce publikované od počátků kinematografie do roku 1939.

DAS

Das Kino im Kopf : eine Anthologie / Hans Stempel, Martin Ripkens (Hg.). - Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1989. - 190 s. - (Fischer Cinema). - Rejstřík autorů ISBN 3-596-24488-9 (brož.)

Antologie textů Das Kino im Kopf (Kino v hlavě). Antologie Film a literatura jsou spolu úzce spojeny již od počátků kina. Stejně staré jsou povídky a básně o kinu, které svým způsobem náleží k filmovým dějinám. Kino navíc do literatury vneslo filmové vidění a psaní. V době vydání legendárního „Kinobuchu“ od K. Pinthuse (1913) se filmem inspirovala pouze avantgarda. O 70. let později je jen málo německy píšících literátů, kteří se tematicky nebo jazykově nezabývali filmem: film se přitom neodráží v literatuře jenom v podobě teoretických prací, ale i v prozaických či lyrických textech. Antologie, členěná do pěti částí, obsahuje texty řady autorů (mj. B. Brecht, L. Feuchtwanger, E. E. Kisch, J. Roth, P. Weiss).

DAS

Das Kinobuch / Kinostücke von Richard A. Bermann, Walter Hasenclever, Frantisek Langer ... [et al.] ; herausgegeben und eingeleitet von Kurt Pinthus ; mit einer Nachbemerkung von Walter Schobert. - Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1983. - 159 s. - (Fischer Cinema). - Biobibliografie autorů ISBN 3-596-23688-6 (brož.)

Sborník 15 literárních scénářů, které byly poprvé vydány v roce 1913. Sestavovatel vyzval expresionistické spisovatele k jejich napsání a vznikl tak ojedinělý historický dokument.

DAS

Das slowakische Filmschaffen 1943 : Kultur- u. Dokumentarfilme der Slowakischen Film - A.G. „NÁSTUP“, hergestellt im Produktionsjahre 1943 / [Zusammenstellung Vlado Bahna]. - Bratislava : Nástup, 1944. - nestr. : il. Brožura slovenské filmové produkční společnosti Nástup představuje osm kulturních a dokumentárních filmů, které vyprodukovala v roce 1943.

DAS

Das slowakische Filmschaffen 1942 / [Zusammenstellung Vlado Bahna]. - Bratislava : Nástup, [1942]. - 15 s. : il. Slovenská filmová společnost Nástup informuje

o svých aktivitách v roce 1942, ke kterým patří především produkování kulturních a dokumentárních filmů a filmových reportáží v rámci Slovenského zvukového mesačníku LÚČ a zvukového týdeníku Nástup.

DAVIES, Mary

The hamlyn history of the movies / Mary Davies, Janice Anderson and Peter Arnold. - London : Hamlyn, 1975. - 222 s. : il., portréty Davies, Mary, činná kolem roku 1975
ISBN 0 600 34482 7 (váz.)

Obrazová encyklopedie nejvýznamnějších světových filmů rozdělených podle žánrových oblastí

DECORDOVA, Richard

Picture personalities : the emergence of the star system in America / Richard deCordova ; foreword by Corey K. Creekmur. - 1st paperback ed. - Urbana#Chicago : University of Illinois Press, 2001. - x, 160 s., [14] s. obr. příl. : il. - Výňatky, poznámky. - Bibliografie na s. 152-157, rejstřík deCordova, Richard, 1956-1996
ISBN 0-252-07016-X (brož.)

Monografická studie věnovaná vzniku hvězdného systému v USA.

DELMONT, Joseph

Divoká zvířata ve filmu : dobrodružství z celého světa / napsal Josef Delmont ; přeložila Jaromíra Hüttlová ; [s šestnácti ilustracemi W. Plancka]. - Praha : Sfinx - Bohumil Janda, 1927. - 184 s., 16 obr. příl. : 4 il. v textu. - (Knihnice Nové cíle ; Sv. 218). - Předml. Delmont, Joseph, 1873-1935 Režisér rakouského původu Joseph Delmont zúročil ve své filmové tvorbě zkušenosti dlouholetého cestovatele, dobrodruha a lovce zvířet. V humorně laděných povídkách vzpomíná na filmová natáčení se zvířaty.

DER

Der „Kodak“ Rohfilm : Eigenschaften - Anwendung - Hilfsmittel. - Berlin : Kodak, [193?]. - 64 s. : il. - Adresář. - Společnost „Kodak“ představuje svou nabídku filmových a fotografických materiálů. U jednotlivých typů produktů najde zájemce informace o jejich vlastnostech a možnostech užití, údaje jsou dále doplněny srovnávacími fotografiemi a adresářem světových zastupitelů firmy Kodak.

DER

Der tschechoslovakische Film. Band 2. / Redaktion Jan Kučera und Karel Smrž ; [Übersetzung aus dem tschechischen Manuscript: Ferdinand Barták]. - Prag : Filmové studio, 1937. - 50 s., obr. příl. : portréty. - Kniha byla vydána v německém a francouzském jazyce
Hlavní část knihy určené pro německé čtenáře tvoří přehled československých filmů vyrobených v letech 1936-1937, který je opatřen základními filmografickými údaji a stručnou charakteristikou. Filmografii doplňují dva krátké články K. Smrže a J. Kučery naznačující problematiku malých národních filmových produkcí a československého filmu a dále obrazová příloha s fotografiemi z představovaných filmů.

DER

Der erotische Diskurs : filmische Zeichen und Argumente / (Hg.) Klaus Kanzog. - [1. vyd.]. - München : Schaudig, Bauer, Ledig, 1989. - 192 s. : čb. il. - (Diskurs film : Münchner Beiträge zur Filmphilologie / herausgegeben von Ludwig Bauer, ISSN 0931-1416 ; Bd. 3). - Bibliografie
ISBN 3-926372-03-6 (brož.)
Osm německých autorů ve svých příspěvcích analyzuje téma erotiky ve filmu na konkrétních filmech: Die Sünderin (1951), r. Willi Forst; Querelle (1982), r. R. W. Fassbinder; Reigen (1950), r. Max Ophüls; La Ronde (1950), r. Max Ophüls; Die Brücke (1959), r. Bernhard Wicki; Zur Sache, Schätzchen (1968) r. May Spils /z/ a videofilm Die Frau ohne Körper und der Projektionist (1984), r. Niklaus Schilling.

DER

Der Filmpionier Guido Seeber : das wandernde Bild / Herausgegeben von der Stiftung Deutsche Kinemathek ; [Redaktion: Norbert Jochum]. - 1. Aufl. - Berlin (West) : Elefant Press Verlag, 1979. - 192 s. : il. - Bibliografie
ISBN 3-88520-023-6 (brož.)
Obrazový katalog shrnuje dílo německého filmového průkopníka, kameramana, vynálezce, publicisty Guida Seebera.

DER

Der Schmalfilm und seine Verwendungsvorschriften / zusammengestellt und erläutert von Werner Beuss ; mit einem Anhang: Filmkammerbestimmungen und Schmalfilmtechnik erläutert von Hanns Plaumann. - Berlin : Union

Deutsche Verlagsgesellschaft Zweigniederlassung
Berlin, [1934]. - 236 s., [8] l. příl. : 40 il. -
Příloha: návody. - Rejstřík

Autor systematicky sestavil a okomentoval souhrn
všech zákonných i další úředních předpisů
tématicky se dotýkající nahrávání a především
promítání úzkých filmů. H. Plaumann přispěl
stručnou příručkou určenou pro filmové promítače.

DER

Der tschechoslowakische Film. Band 3. /
Redaktion Karel Smrž und Jaroslav Brož ;
[Übersetzung aus dem tschechischen Manuscript:
Ferdinand Barták und Miroslav Coufal]. - Prag :
Filmové studio, 1938. - 68 s., obr. příl. : portréty. -
Kniha byla vydána v německém a francouzském
vydání

Hlavní část publikace určené pro německé čtenáře
zaujímá přehled československých filmů
vyrobených v letech 1937-1938, který je opatřen
základními filmografickými údaji a stručnou
charakteristikou. Přehled doplňují dva články
K. Smrže a J. Brože o československém filmu
a dále obrazová příloha s fotografiemi
z představovaných filmů.

DER

Der Zauberberg : ein Film von Hans W.
Geissendörfer nach dem Roman von Thomas
Mann / Herausgegeben von Gabriele Seitz. -
Originalausg. - Frankfurt am Main : Fischer
Taschenbuch Verlag, 1982. - 215 s. : il. -
(Fischer Cinema). - Technické údaje
ISBN 3-596-23676-2 (brož.)

Sborník věnovaný filmovému přepisu knihy
Thomase Manna Kouzelný vrch, kterou natočil
v roce 1982 režisér H. W. Geissendörfer. Je zde
otištěn filmový scénář a studie k filmu.

DEXTER, Grant

Movie quiz : a selection of questions and answers
to test your knowledge of stars, films and studio
facts / edited by Grant Dexter. - London : Star
Screen Club, [193?]. - 21 s. Dexter, Grant
Na čtyři sta otázek a odpovědí z filmového světa,
které mají ověřit znalosti filmových fanoušků.

DĚJINY

Dějiny českých médií v datech : rozhlas - televize -
mediální právo / kolektiv autorů. - 1. vyd. - V Praze :
Karolinum, 2003. - 461 s. - Vydala Univerzita
Karlova v Praze - Nakladatelství Karolinum. -

Ediční poznámka, seznam zkratk. - Bibliografie
na s. 447-461

ISBN 80-246-0632-1 (brož.)

První publikace z tematické řady Dějiny českých
médií v datech zpracované Centrem pro mediální
studia CEMES je určena především jako učební
příručka. V chronologickém kalendáriu a slovníčku
osobností je faktograficky zachycen vývoj rozhlasu
a televize v Českých zemích.

DIE

Die Körperkultur im Film. - [Dresden] : [Verlag
Rich. R. Giesecke], [193?]. - 39 s. : čb il. -
(Filmheft ; 1.)

Sborník příspěvků, jehož autoři si za společné téma
vybrali způsoby znázornění kultu lidského těla
ve filmu. Příspěvky doplňuje množství černobílých
fotografií.

DIE

Die Tochter des Samurai : ein Film im Echo
der deutschen Presse / [Arnold Fanck]. - [Berlin] :
[S.n.], [1938]. - 118 s. : [15] čb il. v textu. -
Citace z německého tisku

Převážnou část knihy tvoří souhrn kritických
ohlasů z německého tisku vztahující se
k filmu Statečná malá Micuko, který vznikl
v německo-japonské koprodukcí v roce 1937.
Novinové ohlasy jsou rozčleněny na dva oddíly:
první se vztahuje k námětu a režii snímku, druhý
k hereckým výkonům a hudbě. V závěrečné části
se režisér A. Fanck vyjadřuje ke způsobu své práce
při natáčení a popisuje i úskalí politického pozadí
natáčení filmu.

DIE

Die Ufa-Lehrschau : der Weg des Films von
der Planung bis Vorführung / [Hans Traub und
Franz Freiherr]. - Berlin : Ufa-Buchverlag, c1941. -
64 s. : čb il., faksim. - (Filmschaffen -
Filmforschung : Schriften der Ufa-Lehrschau ;
Band 3.)

Informační materiál o historickém muzeu
věnovaném filmu a filmové tvorbě, které bylo
založeno v roce 1935 v prostorách filmových
závodů společnosti Universum-film. Text je složen
z příspěvků dvou autorů a je rozčleněn do tří částí,
stejně jako jednotlivá oddělení muzea: výstavní
exponáty, knihovna a archiv. První kapitola
ilustruje na představovaných výstavních exponá-
tech rozsah a náplň filmové tvorby, další kapitoly
informují o historii a současném stavu obou
oddělení, včetně náplně jejich práce.

DITRICHOVÁ, Dagmar

Gleb Panfilov / Dagmar Ditrichová ;

[ze slovenského originálu Gleb Panfilov přeložila Pavlína Kubíková]. - Praha : Čs. filmový ústav, 1990. - 149 s., [60] s. čb. fot. na příl. : il. - (Filmový klub - osobnosti ; sv. 7). - Filmografie, vysvětlivky. - Použitá literatura Ditrichová, Dagmar

Publikace věnovaná významnému ruskému režisérovi Glebu Panfilovovi a jeho ženě, herečce Inně Čurikovové. Rozebírá jejich společné filmy z let 1968-1983.

DIXON, Wheeler W.

The "B" directors : a biographical directory / by Wheeler W. Dixon. - Metuchen, N. J. - London : The Scarecrow Press, 1985. - 593 s. : il. - Bibliografie, rejstříky Dixon, Wheeler W., 1950-, Wheeler Winston Dixon

ISBN 0-8108-1835-3 (váz.)

Biografický slovník amerických režisérů tzv.

B filmů. Každé abecedně řazené heslo obsahuje filmografii se společností a rokem výroby a kratší biofilmografické údaje.

DOHNAL, Antonín

Pedagogika školního filmu / napsal Antonín Dohnal. - V Praze : Československá grafická unie, 1939. - 121 s. : 8 il. v textu. - Návrh osnov s využitím školního filmu. - Bibliografie na s. 119-120, rejstřík Dohnal, Antonín, 1899- Autor pojednává o školním filmu jako o výchovném a vyučovací prostředku v jednotlivých předmětech, o racionalizaci výchovného a vyučovacího procesu při použití filmu, dále pak o jeho stránce umělecké, metodické a didaktické. Řeší pedagogický výzkum školního filmu a podává podrobné programy, jak zařadit školní film do vyučovacího procesu v jednotlivých předmětech obecných a měšťanských škol. Výklad je i vhodným návodem pro výrobce filmů, kteří by měli mít stále na zřeteli pedagogický účel filmu.

DOHNAL, Antonín

Praktická příručka školní kinematografie / A. Dohnal. - Praha : Československá grafická unie, 1938. - 92 s. : 46 il. - Seznam 16 mm naučných filmů. - Bibliografie na s. 89 Dohnal, Antonín, 1899-

Kinematografická příručka je určena pro učitele, kterým má pomoci zvládnout obsluhu projekčního přístroje při promítání naučných filmů v rámci

školního vyučování. Příručka je rozdělena na technickou část, zaměřenou na popis a obsluhu projekčního stroje a zařízení projekční místnosti, a část druhou, pedagogickou, která přibližuje výrobu, organizaci a třídění naučných filmů. Výklad je doplněn seznamem filmů užívaných ve školách jako pomůcka při vyučování.

DOKTOR

Doktor Faustus : ein Film von Franz Seitz nach dem Roman von Thomas Mann / Gabriele Seitz (Hg.). - Originalausg. - Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1982. - 175 s. : il. - (Fischer Cinema). - Technické údaje

ISBN 3-596-23681-9 (brož.)

Sborník obsahuje celý scénář režiséra Franze Seitze Doktor Faustus z roku 1983 podle románu Thomase Manna a dále jednotlivé stati k různým aspektům samotného filmu.

DOSSAU, M.J.

Le Theatre et le Cinema : au service de la pensée chrétienne et du sentiment religieux en France / J. Dossau. - Paris : Editions du foyer français, [19-]. - 31 s. Dossau, M.J.

Autor analyzuje vliv divadelního a filmového umění na katolickou víru a náboženské cítění a shrnuje, jakým způsobem mohou být pro náboženské účely využity.

DUCLAIR

Pour bien tourner : guide du cinégraphiste amateur / Duclair-Northy ; illustrations de Marjollin. - Paris : C. Lemonnier, c1924. - 154 s., 3 obr. příl. : il., tab. Duclair

Příručka pro filmové amatéry, která má napomoci v osvojení si práce s filmovou kamerou, techniky natáčení a zpracování filmů.

DVACET

Dvacet let Lucerny : 1909 * 1929. - [V Praze] : [Lucerna], [1929]. - 49 s., [1] příl. : il. Faktické informace z historie a současnosti jednoho z prvních biografických podniků v Praze.

DVOŘÁK, Jan

Poetický svět Václava Kršky : (esej o tvorbě) / Jan Dvořák. - 1. vyd. - Praha : Čs. filmový ústav, 1989. - 68 s. : [30] s. il. - (Filmový klub - osobnosti ; sv. 9). - Filmografie Dvořák, Jan, 1951- Monografie významného českého režiséra Václava Kršky podrobně rozebírá jeho tvorbu i životní dráhu.

DVOŘÁK, Jan

Stříbrný vítr - kniha a film / Jan Dvořák. - Sobotka : Středisko městské kultury Sobotka, 2003. - 42 s. na volných dvoulistech : il. - (Knihovnička Českého ráje - Sobotka ; sv. 20). - O autorovi. - Volně vložené dvoulisty Dvořák, Jan, 1937- Regionální monografie věnovaná knize Fráni Šrámka Stříbrný vítr a její filmové adaptaci Václava Kršky.

EAMES, John Douglas

The Paramount story / John Douglas Eames. - 1st publ. - London : Octopus Books, 1985. - 368 s. : il., portréty. - Předmluva. - Rejstřík názvů filmů a jmenný Eames, John Douglas ISBN 0-7064-2057-8 (váz.) Výpravná obrazová historie hollywoodské společnosti Paramount. Po historickém úvodu o vzniku a vývoji studia následuje přehled cca 3000 filmů v chronologickém sledu až do roku 1983.

ECKERT, Gerhard

Hörspiel und Schallfilm : von Werden, Wesen und Zukunft des Hörspiels / von Gerhard Eckert. - Berlin : Verlag für Recht und Verwaltung, 1939. - 62 s. - (Reihe Wort und Ton / herausgeber: Kurt Bährens ; Band 3) Eckert, Gerhard Studie odhaluje vznik, vývoj a podstatu rozhlasových her jako jedné z uměleckých forem a je zakončena zamyšlením nad budoucností rozhlasových her v éře zvukového filmu.

EDER, Klaus

Andrzej Wajda / mit Beiträgen von Klaus Eder ... [et al.]. - München : Carl Hanser Verlag, c1980. - 262 s. : il., portréty. - (Reihe Film ; 23). - Filmografie. - Bibliografie Eder, Klaus, 1939- ISBN 3-446-13136-1 (brož.) Portrét polského režiséra A. Wajdy, doplněný množstvím fotografií a filmografií

EISENSCHITZ, Bernard

Roman américain : les vies de Nicholas Ray / Bernard Eisenschitz. - [Paris] : Christian Bourgois éditeur, c1990. - 678 s., [16] s. obr. příl. : il. (některé barev.). - Dílo publikováno s přispěním Centre National des Lettres. - Poznámky, výňatky, filmografie, seznam vyobrazení. - Bibliografie, rejstřík Eisenschitz, Bernard ISBN 2-267-00648-0 (brož.) Obsáhlá biograficko-analytická monografie o životě a tvorbě amerického režiséra Nicholase Raye.

EISNER, Lotte H.

Die dämonische Leinwand / Lotte H. Eisner ; Herausgegeben von Hilmar Hoffmann und Walter Schobert. - Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1987. - 363 s. : il. - (Fischer Cinema). - Poznámky. - Rejstříky Eisner, Lotte H., 1896-1983 ISBN 3-596-23660-6 (brož.) Autorka podrobně rozebírá zejména německý expresionismus v 10. a 20. letech 20. století od Kabinetu dr. Caligariho (1919) až po tvorbu G. W. Pabsta (1929) a všímá si okolností vzniku a dopadu nového filmového směru.

EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič

Yo Ich selbst : Memoiren. Band 1 / Sergej M. Eisenstein ; Herausgegeben von Naum Klejman und Walentina Korschunowa ; Einleitung von Sergej Jutkewitsch ; aus dem Russischen von Regine Kühn und Rita Braun. - Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1988. - 591 s., [16] s. barev. reprodu. : il. - (Fischer Cinema). - Poznámky Ejzenštejn, Sergej Michajlovič, 1898-1948 ISBN 3-596-24474-9 (brož.) Německé vydání první části statí a úvah sovětského filmového režiséra a teoretika Sergeje M. Ejzenštejna, osvětluje nejen zajímavé problémy a teoretické otázky filmu, ale zaznamenávají i osobní dojmy, postřehy, vzpomínky a zkušenosti.

EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič

Yo Ich selbst : Memoiren. Band 2 / Sergej M. Eisenstein ; Herausgegeben von Naum Klejman und Walentina Korschunowa ; Einleitung von Sergej Jutkewitsch ; aus dem Russischen von Regine Kühn und Rita Braun. - Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1988. - 602-1165 s., [16] s. barev. reprodu. : il. - (Fischer Cinema). - Poznámky. - Rejstřík jmenný Ejzenštejn, Sergej Michajlovič, 1898-1948 ISBN 3-596-24475-7 (brož.) Německé vydání druhé části statí a úvah sovětského filmového režiséra a teoretika Sergeje M. Ejzenštejna, osvětluje nejen zajímavé problémy a teoretické otázky filmu, ale zaznamenávají i osobní dojmy, postřehy, vzpomínky a zkušenosti.

ENGL, Joseph

Der tönende Film : Das Triergon-Verfahren und seine Anwendungsmöglichkeiten / Jo Engl. - Branschweig : Friedr. Vieweg & Sohn, 1927. - 98 s. :

59 il. - (Sammlung Vieweg : Tagesfragen aus den Gebieten der Naturwissenschaften und der Technik / Heft 89) Engl, Joseph
Autor je členem německé skupiny inženýrů a radiotechniků známou pod označením Triergon, kteří spolupracovali na technologii zápisu zvuku na zvukový filmový pás. V této publikaci popisuje princip jimi vyvinuté metody, zahrnuje technické popisy nutných zařízení a předkládá uživatelské možnosti této technologie.

EPSTEIN, Jean

Mysliaci stroj / Jean Epstein ; preložil A. Marenčin [za spolupráce L. Kulta]. - 1. vyd. - V Praze : Československé filmové nakladatelství, 1948. - 117 s. - Pozn. k slovenskému vydání Epstein, Jean, 1897-1953

Autor, francouzský avantgardní režisér, ve své filosofické studii nahlíží na kinematografii jako na duchovní jev - symbolizuje pro něj „mechanickou“ inteligenci, která svou strojovou podstatou a vlivem na četné obecnostvo mění lidské vnímání a myšlení. Při charakteristice tohoto jevu pracuje s abstraktními pojmy jako je čas, determinismus, fotoelektrická psychoanalýza, filosofie stroje, irrealismus apod.

ESTERMANN, Alfred

Die Verfilmung literarischer Werke / von Alfred Estermann. - Bonn : H. Bouvier u. Co. Verlag, 1965. - x, 472 s. - (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft ; Bd. 33). - Úvod autora, použitá literatura. - Rejstříky Estermann, Alfred, 1938-
Seznam zfilmovaných literárních děl se základními technickými údaji, druhá polovina publikace obsahuje studie zabývající se vztahem literatury a filmu a ukázky ze scénářů

ESTÈVE, Michel

Robert Bresson : choix de textes, extraits de découpages, témoignages et panorama critique,

filmographie, bibliographie, documents iconographiques / présentation par Michel Estève. - [Paris] : Éditions Seghers, c1962. - 223 s. : il., portréty. - (Cinéma d'aujourd'hui ; 8). - Filmografie. - Bibliografie Estève, Michel
Portrét francouzského režiséra a scenáristy Roberta Bressona, ukázka ze scénáře filmu Les Dames du Bois de Boulogne, výběr kritik, filmografie a bibliografie

EUROPÄISCHE

Europäische Filmkunst : Regisseure im Porträt / Jörg-Dieter Kogel (Hg.). - Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1990. - 207 s. : il. - (Fischer Cinema). - Biografie autorů
ISBN 3-596-24490-0 (brož.)
Sborník biografických studií předních evropských poválečných režisérů. Jsou to: T. Angelopoulos, I. Bergman, C. Chabrol, F. Fellini, J.-L. Godard, P. Greenaway, W. Herzog, L. Malle, R. Polanski, A. Resnais, F. Rosi, C. Saura, P. a V. Taviani, A. Varda, A. Wajda, W. Wenders.

EVANS, Peter

Peter Sellers : the mask behind the mask / Peter Evans. - New York : New American Library, 1980. - 248 s., [16] s. čb. fot. na příl. : il. - A Signet Book. - Filmografie. - Rejstřík Evans, Peter, 1933-
Monografie významného britského herce a komika, režiséra, scenáristy a producenta Petera Sellerse.

EZRATTY, Sacha

Kurosawa / Sacha Ezratty. - Paris : Éditions universitaires, 1964. - 191 s. : il., portréty. - (Classiques du Cinéma ; sv. 15). - Filmografie Ezratty, Sacha, 1914-
Portrét japonského režiséra A. Kurosawy.

OBSAH XVI. ROČNÍKU ILUMINACE

Články

ANDĚL, Jaroslav: <i>Kinematografická a kinetická témata v architektuře meziválečného Československa</i>	č. 4 / s.	5 – 55
BARNIER, Martin: <i>Řešení vývozu zvukového filmu: jazykové verze</i>	2 /	21 – 38
CRETON, Laurent: <i>Ekonomika a trhy amatérského filmu: dynamika vývoje</i>	3 /	35 – 52
ČESÁLKOVÁ, Lucie: <i>Zahrada na skleněném vršku: česká modernita a hybridní vztah k novým médiím</i>	4 /	71 – 87
DRŮBKOVÁ-MEYEROVÁ, Nataša: <i>Two Sounds of Music? Sovětský a americký muzikál ve 30. letech</i>	2 /	101 – 112
DVOŘÁK, Tomáš: <i>Album, atlas, archiv. O obrazech a jejich uspořádání</i>	3 /	121 – 137
ELSAESSER, Thomas: <i>Urbanistické synergie: propagace plánovaného bydlení a filmová avantgarda 20. let v Německu</i>	4 /	39 – 54
FERENČUHOVÁ, Mária: <i>Historici a film, filmáři a história. Hranice a prieniky dvoch disciplín</i>	1 /	5 – 19
HANÁKOVÁ, Petra: <i>Vizuální slast a narativní film Laury Mulveyové v kontextu poststrukturalistické metody</i>	3 /	139 – 158
HEDIGER, Vinzenz: <i>Průmyslová produkce jako mediální praxe. K významu průmyslového filmu na příkladě podniku Fried. Krupp, Essen</i>	4 /	25 – 36
HORNÍČEK, Jiří: <i>Rodinný film v rukou filmových amatérů</i>	3 /	85 – 97
HRUŠKA, Blahoslav: <i>Nový německý film jako (de)konstrukce dějin</i>	3 /	161 – 175
HUDEC, Zdeněk: <i>Estetický historismus. Historické poznání holocaustu ve filmu</i>	1 /	21 – 41
KLIMEŠ, Ivan: <i>Jazykové verze českých filmů a filmový průmysl v ČSR ve 30. letech</i>	2 /	61 – 76
LAGNYOVÁ, Michèle: <i>Historie bez minulosti: film a konstrukce historického času</i>	1 /	61 – 83
MAREŠ, Petr: <i>Jazyky, herci a publikum. C. a k. polní maršálek versus Der Falsche Feldmarschall</i>	2 /	93 – 100
MARHOULOVÁ, Zuzana: <i>František Kalivoda – organizátor brněnské avantgardy</i>	4 /	89 – 116
MÜLLEROVÁ, Corinna: <i>Příliš mnoho zřetelně poznatelné odlišnosti. K problému uvádění zahraničních zvukových filmů</i>	2 /	39 – 59
ODIN, Roger: <i>Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření</i>	3 /	5 – 33
ROSENSTONE, Robert, A.: <i>Budoucnost minulosti. Film a počátky postmoderní historie</i>	1 /	43 – 59
SCHNEIDEROVÁ, Alexandra: <i>Performance v rodinném filmu. Několik poznámek o domácích snímcích jako mediální praxi</i>	3 /	69 – 82

SZCZEPANIK, Petr: <i>Konstrukce mezinárodního prostoru v jazykových verzích české výroby</i>	2 /	77 – 91
TRNKOVÁ, Petra: <i>Fotografové amatéři a umělecká fotografie v kontextu uměleckých a uměleckohistorických teorií (1890–1914)</i>	3 /	99 – 119
VINCENDEAUOVÁ, Ginette: <i>Hollywoodský babylon. Nástup zvukového filmu a jazykových verzí</i>	2 /	5 – 20
ZIMMERMANNOVÁ, Patricia, R.: <i>Hollywood, rodinné filmy a zdravý rozum. Estetická měřítka jako kontrolní mechanismus</i>	3 /	53 – 68
ZIMMERMANNOVÁ, Yvonne: <i>Jak zkoumat průmyslové filmy: metodologická úvaha</i>	4 /	5 – 22

Rozhovory

HORNÍČEK, Jiří – SZCZEPANIK, Petr: <i>Příběhy a emoce rodinných filmů. Rozhovor s Janem Šiklem</i>	3 /	199 – 225
KLEPIKOV, Milan: <i>Biftek a brýle aneb Positif zevnitř. Rozhovor s Petrem Králem</i>	1 /	97 – 110
PALOTAI, János: <i>„Archeologie“ soukromého Maďarska. Rozhovor s Péterem Forgácsem</i>	3 /	177 – 198
SZCZEPANIK, Petr: <i>Historie, filmový historik a vynalézání vlastního archivu. Rozhovor s Michèle Lagnyovou</i>	3 /	85 – 95
SZCZEPANIK, Petr: <i>Mezi vědou, médií a uměním: podzemní proud dějin vizuální kultury. Rozhovor s Jaroslavem Andělem</i>	4 /	119 – 128
SZCZEPANIK, Petr – SKOPAL, Pavel: <i>Za praxeologii marginálních forem. Rozhovor s Vinzenzem Hedigerem</i>	2 /	113 – 135

Úvody k článkům a edicím

DIERNA, Giuseppe: <i>Vražda jako krásné umění milovat: Bleděmodrovous (1970)</i>	2 /	137 – 147
DVOŘÁKOVÁ, Tereza: <i>Funkce treuhändera v protektorátním filmovnictví</i>	1 /	111 – 113
HORNÍČEK, Jiří: <i>Galerie amatérských filmařů</i>	3 /	227 – 239
KLIMEŠ, Ivan: <i>Filmaři a komunistická moc v Československu. Vzrušený rok 1959</i>	4 /	129 – 138

Edice a materiály

<i>Banská Bystrica 1959. Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu</i>	4 /	139 – 222
<i>Práva a povinnosti treuhändera</i>	1 /	115 – 125
ŠVÁB, Ludvík: <i>L'autre chien (Scénář)</i>	2 /	158 – 159
ŠVANKMAJER, Jan: <i>Bleděmodrovous (Technický scénář)</i>	2 /	148 – 157
<i>Vzpomínky Antonína Skotáka</i>	3 /	229 – 234
<i>Vzpomínky Jana Sichlera</i>	3 /	235 – 239

Dvoj pohledy

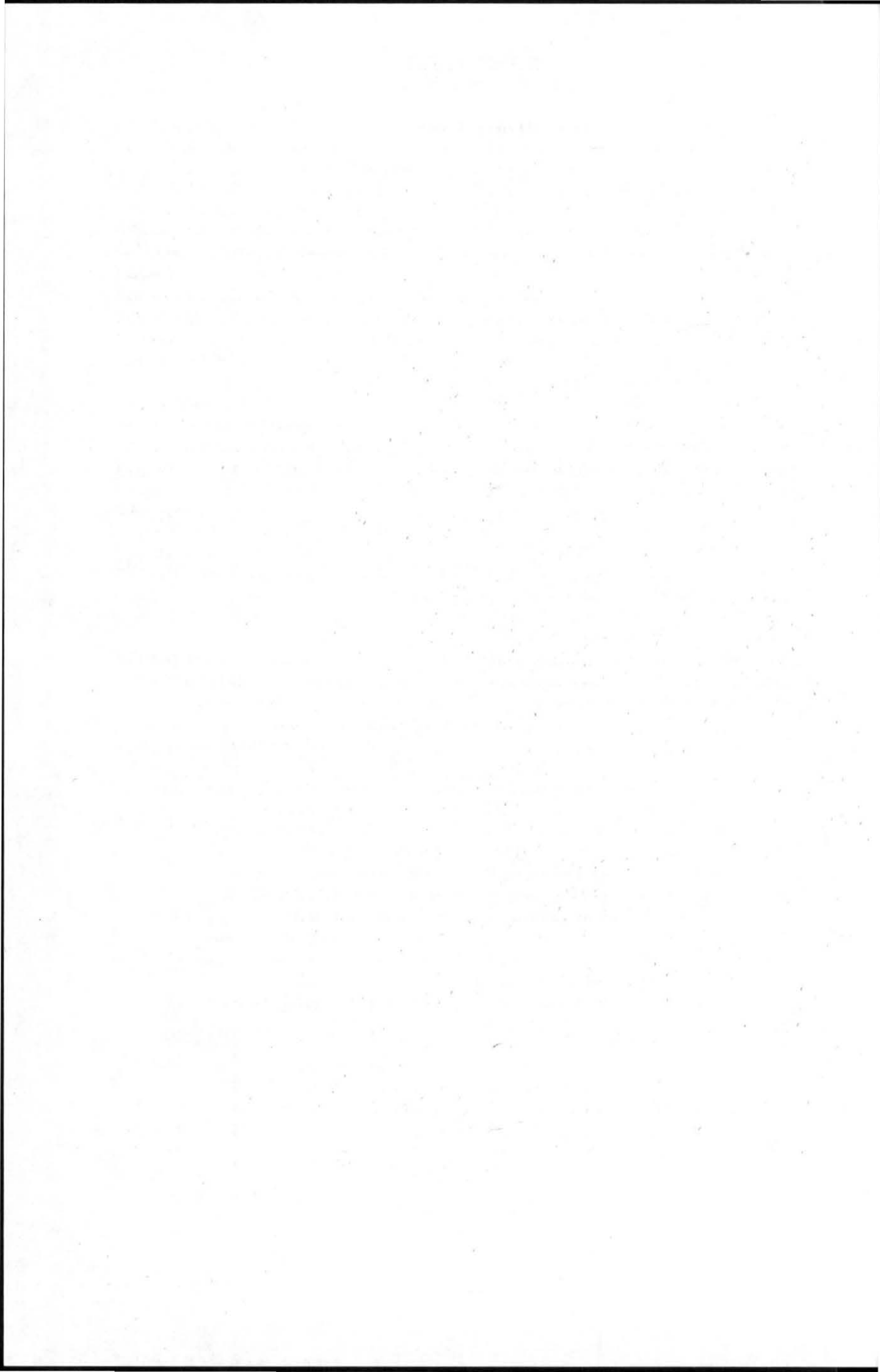
HUDEC, Zdeněk: <i>Český sen: hra jako forma politického nevědomí</i>	3 /	241 – 244
HUDEC, Zdeněk: <i>Nightmare on Blier Street. O paradoxu a architektuře ve filmu Studený bufet</i>	2 /	161 – 163
HUDEC, Zdeněk: <i>Ženy pro měny</i>	4 /	223 – 225
JANEČEK, Vít: <i>Cirkulace (obrazy, objekty, těla)</i>	4 /	227 – 229
JANEČEK, Vít: <i>Geometrie jako příběh</i>	2 /	165 – 167
JANEČEK, Vít: <i>GIGADIGA a Český sen – účinky, příznaky, znaky</i>	3 /	245 – 252

Obzor

ČECHOVÁ, Briana: <i>Dziga Vertov – Továrna na sny?</i> (ohlédnutí za 23. ročníkem Le Giornate del cinema muto v Sacile 2004)	4 /	235 – 240
DVOŘÁK, Tomáš: <i>Video v síti rodinných podobností</i> (James M. Moran, There's No Place Like Home Video)	3 /	253 – 254
FERENČUHOVÁ, Mária – MICHALOVIČ, Peter: <i>Autoritativní režim vypovedania</i> (niekoľko poznámok k rétorike non-fiction filmu)	1 /	127 – 132
HORNÍČEK, Jiří: <i>Příspěvky k historii rodinné a amatérské kinematografie</i> (Film History – monotematické číslo o amatérském filmu)	3 /	254 – 257
MAREŠ, Petr: <i>Mapování cesty od němého k zvukovému filmu</i> (Corinna Müller: Vom Stummfilm zum Tonfilm)	2 /	169 – 172
PACVOŇ, Michal: <i>Konvergence médií aneb bujení intimistického prostoru</i>	3 /	257 – 261
SZCZEPANIK, Petr: <i>Filmy, které pracují</i> (Filme, die arbeiten. Internationale Tagung zum Industriefilm / Films at Work. International Industrial Film Workshop)	4 /	231 – 234
VOJTĚCHOVSKÝ, Miloš: <i>Kinematografická imaginace budoucnosti</i> (J. Shaw – P. Weibel /eds./: Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film)	2 /	172 – 174
ZEMAN, Pavel: <i>Nové německé práce o fotografickém svědectví zločinů třetí říše</i> (C. Brink, Ikonen der Vernichtung; C. Brink, „Auschwitz in der Paulskirche“; H. Knoch, Die Tat als Bild; K. Hesse – P. Springer, Vor aller Augen)	1 /	133 – 142

Přílohy

Obsah XVI. ročníku Iluminace	4 /	249 – 251
Z přírůstků knihovny NFA	1 /	143 – 147
Z přírůstků knihovny NFA	2 /	175 – 179
Z přírůstků knihovny NFA	3 /	263 – 266
Z přírůstků knihovny NFA	4 /	241 – 248



VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

Monotematické bloky jsou novou strategií, kterou redakce *Illuminace* přijala s nadějí, že tím podpoří koncentrovanější diskusi uvnitř oboru, vytvoří operativní prostředek dialogu s jinými obory a usnadní zapojení zahraničních přispěvatelů. Témata byla vybírána tak, aby korespondovala s aktuálním vývojem filmové historie a teorie ve světě a aby současně umožňovala otevřít specifické domácí otázky (revidovat problémy dějin českého filmu, zabývat se dosud nezpracovanými dokumenty). Zájemcům může redakce poskytnout výběrové bibliografie k jednotlivým tématům.

Každé z uvedených čísel bude mít rezervován dostatek prostoru i pro texty s tématem nijak nesouvisející.

S nabídkami příspěvků (studií, recenzí, glos, rozhovorů) se obračejte na adresu szczepan@phil.muni.cz nebo ivan.klimes@volny.cz. V nabídce stručně popište koncepci textu; u původních studií se předpokládá délka 15–25 normostran.

* * *

POKYNY PRO BIBLIOGRAFICKÉ CITACE

(níže uvedené citace jsou po věcné stránce dílem smyšlené)

monografie

Rudolf Skopec, *Dějiny fotografie v obrazech 1890–1945*. Praha : Orbis 1963, s. 492–493.

článek ze sborníku

Patricia Holland, Sweet it is to scan: personal photographs and popular photography. In: Liz Wells – John Hawkins (eds.), *Photography: A Critical Introduction*. London – New York : Routledge – Blacksmith 2003, s. 117–164.

článek z časopisu

Petra Trnková, Club deutscher Amateurphotographen in Prag a jeho umělecké směřování na počátku 20. století. *Historická fotografie* 3, 2004, č. 1, s. 5–15.

noviny

Tomáš Němeček, Osm vražd – a co dál. Debata o dětské kriminalitě. *Respekt* 15, 2002, č. 45 (1. 11.), s. 2.

formy opakované citace

T. Němeček, c. d., s. 3n.

Tamtéž.

T. Němeček, c. d. (pozn. 3), s. 3nn.

T. Němeček, Osm vražd..., s. 3.

* * *

2/2005

Dabing

(uzávěrka: 30. dubna 2005)

Dabing je v dějinách kinematografie přítomen už tři čtvrtě století, sbíhá se v něm celá řada zajímavých témat, ale jeho dosavadní reflexe, ať už historiografická či teoretická, tomu vůbec neodpovídá. Je vnímán jako disciplína druhého řádu, jejíž role je pouze prostředkující, ačkoliv na tomto poli působily a působí i špičkové herecké osobnosti (to je charakteristické například právě pro české prostředí, kde měl dabing v období státního filmu pro svůj umělecký vývoj exkluzivní podmínky). Vedle aspektů uměleckých, jež lze nahlédnout v rovině teoretické, ale právě tak i analýzou konkrétní postavy či třeba herecké osobnosti dabéra, nabízí toto téma například možnost zkoumat kulturněhistorické rozdíly mezi různými národními publiky, neboť reakce na dabing byly v mezinárodním měřítku velice rozmanité, ba i protichůdné. Nástup zvukového filmu také nově tematizoval otázku jazyka a připomněl, že jde mimo jiné o velké politikum. V některých zemích vstoupil do hry razantními legislativními kroky stát, a to nejen v raném zvukovém období (viz třeba Slovensko let 90.). Jde tedy o to toto vnitřně členité a bohaté téma otevřít.

Z možných tematických okruhů:

- dabing jako činitel rozštěpení organické jednoty těla a hlasu i akustické jednoty diegetického prostoru;
- rekonstrukce herecké postavy v jiném hlasovém a jazykovém modu;
- dabing jako interpretace dialogu, role i postavy;
- dabing a postsynchron;
- produkční podmínky dabingu a jeho institucionální zázemí;
- technologie dabingu;
- dabing, jazyk a stát;
- dabing a publikum.

3/2005

Archiv – databáze – edice filmů na DVD

(uzávěrka 30. června 2005)

V odborných kruzích filmových archivářů se již více než patnáct let vedou debaty o výhodách a nebezpečích, které přinášejí digitální technologie pro oblasti uchovávání a restaurování filmových kopií, vydávání kritických edic archivních filmů, vývoje nových systémů počítačového zpracovávání a internetového zveřejňování dat. Přestože zdaleka nedošlo ke shodě v základních technických, metodických, právních ani terminologických otázkách, je možné přistoupit k pokusu o předběžné shrnutí základních problémů, které za tu dobu vykryštalizovaly v diskusích a při prvních praktických aplikacích. *Iluminace* si v této věci neklade za cíl vytyčit správné řešení ani předpovídat budoucí vývoj, ale jednoduše zaznamenat aktuální stav mezinárodní debaty, kterou vedou archiváři, technici, vydavatelé digitálních nosičů, historici a kritici. Pracovně lze toto téma rozdělit do několika výchozích okruhů:

- Význam digitálních technologií pro filmové archivy jako instituce: aktuální stav debaty o trvanlivosti digitálních nosičů ve vztahu k nosičům analogovým, o problematice standardizace technických norem, o využitelnosti digitálních technologií v dílčích operacích přepisování a restaurování audiovizuálních materiálů.
- Reflexe aktuálního stavu v oblasti počítačových databází a jejich zpřístupňování na internetu, včetně zapojení audiovizuálních informací.
- Současná praxe vydávání a uvádění „archivních“ filmů v dvd-edicích, televizních formátech a na internetu; estetické, technické, právní ad. otázky související s nej-různějšími proměnami a deformacemi, kterými prochází audiovizuální informace od svého odloučení od původního materiálního nosiče a přechodu do odlišných systémů záznamu a prezentace.
- Speciální otázky historických kritických edic filmů na dvd: metodologie kritické edice audiovizuálních materiálů, inspirovaná tradicemi textologie a možnostmi hypertextového propojování dat; dvd jako nástroj prezentace výsledků historického výzkumu, komparativní filmové analýzy a výuky dějin filmu; konkrétní otázky edice různých verzí a variant téhož titulu, indexování filmového materiálu, připojování filmových i nefilmových doplňků, komentářů, audiovizuálních esejů, možné formy interaktivního rozhraní atd.
- Teoretická reflexe proměny filmové recepce vlivem rekontextualizace filmů v rámci dvd-edic a internetu.
- Nové výzvy, které přinášejí pilotní projekty v oblasti archivace kompletní televizní produkce a internetu (v institucích jako Institut National de l'Audiovisuel v Paříži).
- Dějiny technických systémů pro filmovou prezervaci, se zvláštním důrazem na podíl českých techniků a archivářů.

4/2005

Archeologie televize

(uzávěrka 30. září 2005)

Vztah filmových historiků a teoretiků k televizi byl většinou rezervovaný, protože televizní médium bylo tradičně vnímáno jako nepřítel a konkurent filmového umění a vysoké kultury vůbec. Televize se naopak stala častým předmětem pozornosti sociologických výzkumů a teorie komunikace, k nimž koncem sedmdesátých let přibyla kulturní studia zkoumající praktiky televizní recepce. Distance mezi filmovou historií a televizí převládala až do devadesátých let 20. století a v důsledku vedla k potlačení historické perspektivy ve výzkumu televize, protože sociologicky orientované přístupy sledovaly primárně synchronní rovinu televizní komunikace.

V posledním desetiletí se tato situace rychle mění a televize se stává objektem zájmu historických přístupů vycházejících z premis „nové filmové historie“ a „archeologie médií“. Badatelé jako Siegfried Zielinski, Knut Hickethier a Lorenz Engell v Německu, William Uricchio a William Boddy v USA či Gilles Delavaud ve Francii nabízejí nové historické pohledy na kořeny televize v kultuře modernity a tradicích audiovizuální kultury 19. a první poloviny 20. století, na politické a válečné použití televize nacistickým režimem či na vztah

expanze televizního média v padesátých letech k tehdejší sociálně-politické situaci ovlivněné studené válkou. V těchto nových výzkumech, které kladou důraz na sociální a kulturní rovinu média, se již televize nejeví jako nebezpečný následník filmu, ale jako jeho dávný soupeř, vycházející z obdobných kulturních tradic, nebo dokonce jako jeho předchůdce, který byl v kultuře 19. století přítomen ve formě diskursivních konstrukcí audiovizuální komunikace na dálku, fikcionalizací a anticipací televizního aparátu (k nejznámějším patří utopický román Alberta Robidy *Le Vingtième Siècle*).

Monotematický blok *Illuminace* se zaměří na mediálně-historiografické otázky, které televizi pojímají jako prvek dějin audiovizuální kultury 19. a 20. století, s nímž film vstupoval do složitých interakcí a fúzí, s důrazem na kulturní recepci televize jako média a na prehistorii a praktické počátky českého (nebo československého) televizního vysílání; zvláště ní pozornost by si zasloužil také archiv ČT. Stranou by ovšem neměly zůstat ani otázky pozdějších dějin televize jako instituce, její programové skladby či televizní techniky a archivace televizního vysílání.

Pro inspiraci připojujeme několik adres internetových stránek, které prezentují údaje, dokumenty a záznamy z dějin televize:

Terra Media

www.terramedia.co.uk

Early Television Foundation and Museum (Hilliard, Ohio)

www.earlytelevision.org

MZTV, Museum of Television (Toronto)

www.mztv.com

Television History – The First 75 Years (TV-history, USA)

www.tvhistory.tv

The David Sarnoff Library (David Sarnoff Collection, Princeton, New Jersey)

www.davidsarnoff.org

The World's Earliest Television Recordings

www.tvdawn.com

La Société pour l'histoire des médias

perso.wanadoo.fr/sphm/index.htm

Institut National de l'Audiovisuel

www.ina.fr/

1/2006

Český Hollywood: dějiny a současnost vztahů české kultury k americkému filmu

(uzávěrka 31. prosince 2005)

Vztah české kultury a filmového průmyslu k hollywoodské kinematografii může posloužit jako impuls k novým interpretacím strategií pro konstrukci národní identity českého filmu a jeho místa v rámci Evropy. Stejně jako u evropských filmových velmocí se po většinu dvacátých a třicátých let na československém filmovém trhu projevovala jednoznačná dominance amerického zboží. Na rozdíl od Francie, Německa nebo Velké Británie ale Československo až do roku 1932 neuplatnilo vůči USA žádná restriktivní opatření omezující dovoz a nezapojilo se ani do projektu „filmové Evropy“, který měl mezinárodní spoluprací evropských zemí čelit americké filmové expanzi. Naopak se zde již od konce desátých let projevovala zvláštní symbióza mezi inklinací k Hollywoodu (zvláště v oblasti půjčoven a kin) na jedné straně a snahami o soběstačnost tuzemského průmyslu a vlasteneckým diskursem filmových podnikatelů na straně druhé.

Jiným rytmem (než v případě průmyslu) se řídily proměny vztahů české filmové kritiky a avantgardy k evropskému a americkému filmu. Po období oslnění moderní civilizací ztělesněnou americkým filmem v druhé půli desátých let (např. bratři Čapkové) a v poetismu první půle let dvacátých začal dominovat sociálně-kritický diskurs, který americkou kinematografii vnímal jako nástroj imperialismu a šíření neevropských kulturních hodnot. Na konci dvacátých let byl technologický utopismus poetistů vystřídán sociálním utopismem levicové kritiky, která obdivovala sovětskou kinematografii a Hollywood vnímala jako symbol kapitalismu. Tato situace se opět začala měnit v polovině let třicátých pod vlivem hrozby německého fašismu. Málo probádanou kapitolou zůstává oficiální postoj socialistického režimu k americkému filmu a způsob, jak se tento postoj promítl do filmové publicistiky a filmové tvorby. Stejně tak čeká na zpracování otázka, jakou roli sehrál obraz Hollywoodu v české filmové tvorbě a publicistice po roce 1989.

Zde jsou některé z možných tematických okruhů:

- Československo-americké hospodářské vztahy: jednání a dohody o filmovém obchodu; americký bojkot českého trhu v době kontingentu (1932–1934), postupný útlum amerického filmového dovozu po nástupu socialistického režimu, strategie výběru amerických filmů pro česká kina a televizi v době socialismu, oživení ekonomických vztahů po roce 1989.
- Recepce hollywoodského filmu v české filmové publicistice a kultuře obecně: počínáje prvními texty o filmu Václava Tilleho a kubistů v 10. letech přes poetisty poloviny dvacátých let, sociální kritiku přelomu dvacátých a třicátých let, poválečný návrat americké produkce, parodie amerických žánrů ve filmech socialistického období až po pirátské videokopie v letech osmdesátých a expanzi komerční hollywoodské produkce v letech devadesátých.
- Hollywoodské inspirace v české avantgardě (např. v poezii J. Seiferta či V. Nezvala), v komiksu let šedesátých a dalších oblastech nefilmové umělecké tvorby.
- Divácká recepce jako pole křížení hollywoodských vzorců s domácím kulturním kontextem.

- Hollywood jako fikce: figura hollywoodské hvězdy v české meziválečné poezii, vize a parodie amerického filmu v době socialismu; obraz USA a Američana v českém filmu.
- Americká zkušenost: čeští filmaři v Hollywoodu.

2/2006
Woody Vasulka
a tradice českého umění elektronického obrazu

* * *

**NOVINKY FILMOVÉ LITERATURY
 Z VYDAVATELSTVÍ UP V OLOMOUCI**

TABERY Karel (uspoř.):

Filmová publicistika Karla Smrže – 1. část

2003, 1. vyd., 402 s., 222,50 Kč

ISBN 80-244-0689-6

Čestné uznání rektorky UP 2003

TABERY Karel (uspoř.):

Filmová publicistika Karla Smrže – 2. část

2003, 1. vyd., 408 s., 324,50 Kč

ISBN 80-244-0752-3

TABERY Karel (uspoř.):

Filmová publicistika Karla Smrže – 3. část

2004, 1. vyd., 274 s., 223,00 Kč

ISBN 80-244-0753-1

TABERY Karel (uspoř.):

Kinofikace Moravy

2004, 1. vyd., 150 s., 147,00 Kč

ISBN 80-244-0820-1

TABERY Karel (uspoř.):

Filmová publicistika

Otakara Štorcha–Mariena

2004, 1. vyd., 228 s., 240,00 Kč

ISBN 80-244-0864-3

Čestné uznání rektorky UP 2004

TABERY Karel (uspoř.):

Karel Smrž (1897–1953)

Sborník ze semináře AFO 2003

2004, 1. vyd., 120 s.

ISBN 80-244-0874-0

Univerzita Palackého v Olomouci – vydavatelství

Biskupské náměstí 1, 771 11 Olomouc

e-mail: vup@upol.cz

Prodejna skript a učebnic VUP

Biskupské náměstí 1, 771 11 Olomouc

e-mail: prodejna@vupnw.upol.cz

příjem objednávek * fax: 585 631 786 * tel.: 585 631 783

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU

THE JOURNAL OF FILM THEORY,
HISTORY, AND AESTHETICS

Redakce / Editorial board:
HELENA BENDOVI
IVAN KLIMEŠ
VÁCLAV KOFRON
PETR SZCZEPANIK
(Šéfredaktor / Editor-in-chief)

Vydává: NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
Malešická 12, 130 00 Praha 3
tel. 271 770 509, fax 271 770 501

Sazba: FORMICA – Alena Tejnická
Tisk: Marten, s. r. o.
Rukopis byl odevzdán do výroby v lednu 2005

Okruh Iluminace / Circle of Iluminace:

MICHAL BREGANT,
MÁRIA FERENČUHOVÁ,
PETRA HANÁKOVÁ,
MARTIN KAŇUCH,
MIROSLAV MARCELLI,
PETR MAREŠ, PETR MÁLEK,
PETER MICHALOVIČ,
MIROSLAV PETŘÍČEK,
LUBOŠ PTÁČEK, PAVEL SKOPAL,
KAREL THEIN, VLASTIMIL ZUSKA

Podávání novinových zásilek povoleno
Ředitelstvím poštovní přepravy Praha
č. j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992

Podávání novinových zásilek povoleno
Českou poštou, s. p., OZSeč Ústí nad Labem,
dne 26. 1. 1998, j. zn. P – 324/98

Vychází 4x ročně. Cena jednoho čísla 60,- Kč
MK ČR E 55255; MIČ 47285

Grafická úprava / Graphic layout:
Ivan Exner

Předplatné zajišťuje /
Subscription information

Tajemnice redakce / Editorial assistant:
Ivana Lukešová

Roční předplatné pro tuzemsko
180,- Kč + 40,- Kč poštovné

Adresa redakce / Address:
Národní filmový archiv
oddělení teorie a dějin filmu
Bartolomějská 11
110 01 Praha 1
tel. ++420/2/2423 1988
fax ++420/2/2423 1948

Adresa / Address:
A.L.L. Production, s. r. o.
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1
tel. ++420/2/340 928 51
++420/2/340 928 30
fax ++420/2/340 928 13
e-mail: allpro@mbox.vol.cz
http: www.allpro.cz

ISSN 0862-397X

Annual subscription for Europe

Institutional: US\$ 46,- / € 49,-

Individual: US\$ 32,- / € 34,-

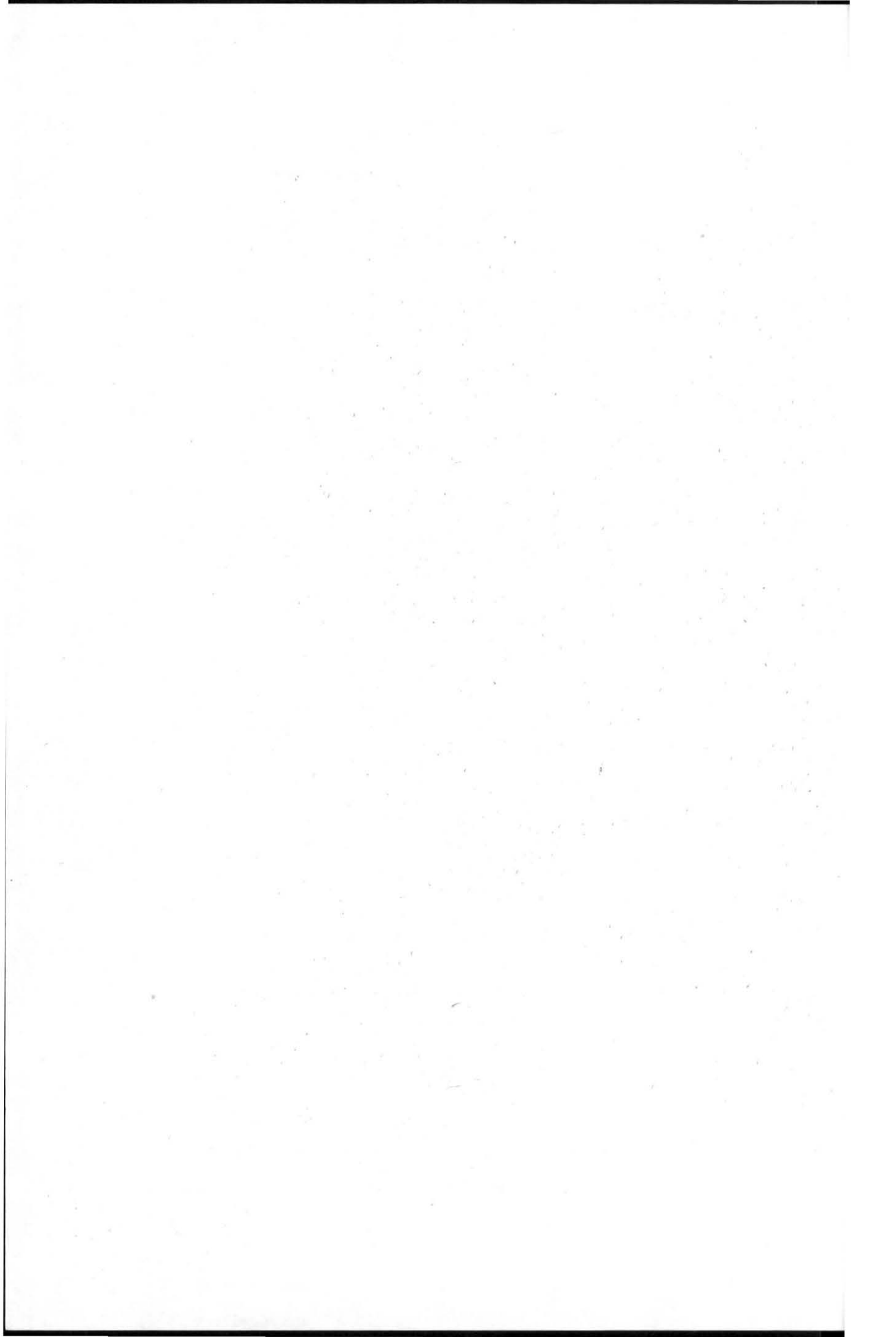
Annual subscription for other countries

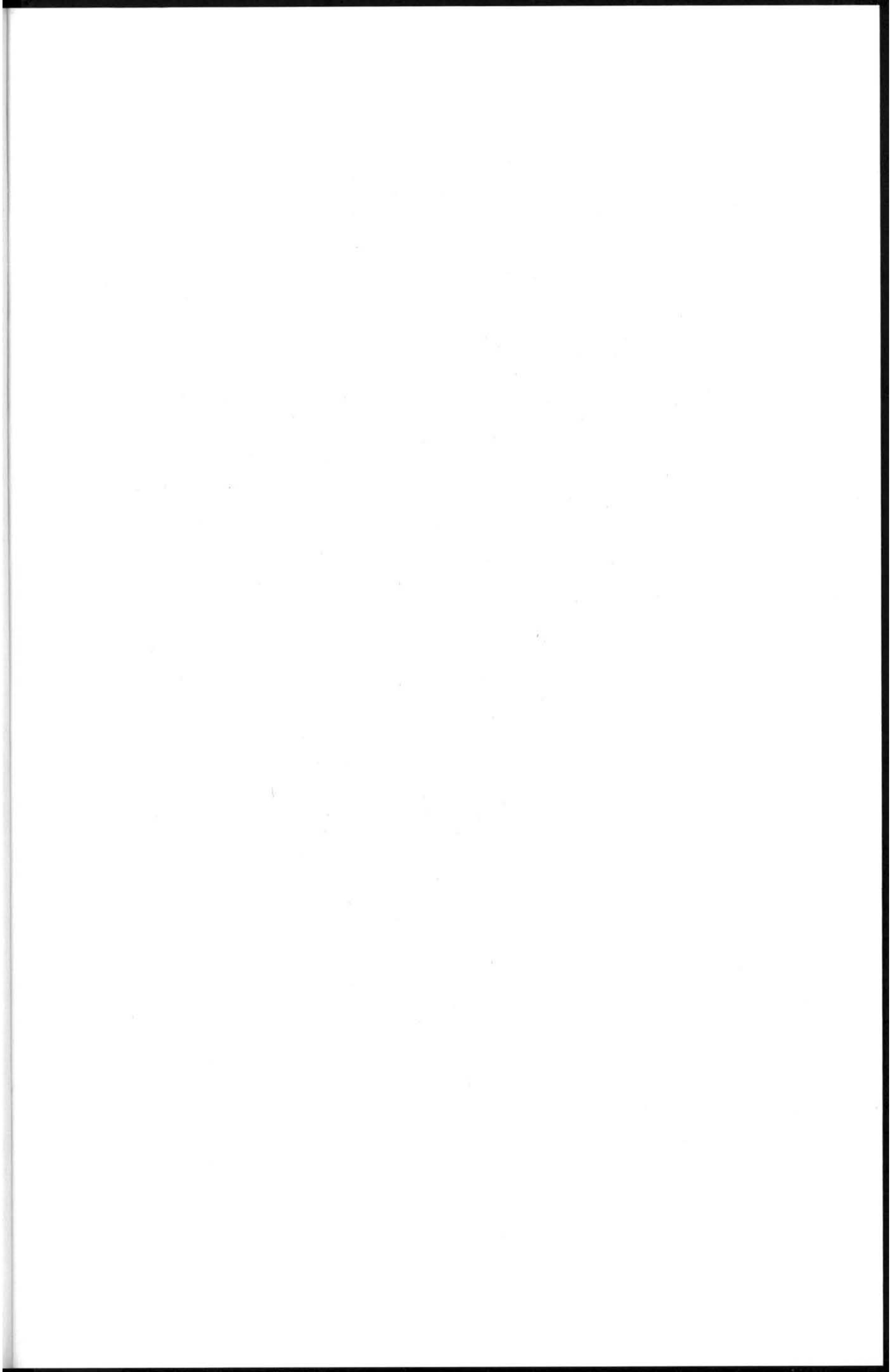
Institutional: US\$ 68,-

Individual: US\$ 44,-

Iluminace is published four times a year
Prices include postage

Na obálce fotogram z českého průmyslového filmu
Dehet pro silniční stavitelství
(Favoritfilm, 1929; režisér neznámý)





35029/2004/4



10097013 Národní filmový archiv

ILUMINACE

Podobně jako většinu důležitých pojmů nacházíme i „iluminaci“ již u Platóna: Popisuje tímto termínem zážitek – pro něho zjevně častý – náhlého porozumění, prozření, záplavy světla, které zalévá mysl dosud tápající v tmách. Platón se přidržuje analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i řád věcí vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdvížení ducha i skutečnosti do jasu, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochopně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvícení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, vzhled do podstaty věcí, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prozření zachvacuje celou bytost vidoucího jež se hrouží v bezbřehý oceán veškerenstva.

Světlo je katem stínu, ale současně i jeho matkou. Hra světla a stínů, pravdy a klamu, poznání a zla – co víc je život? A co víc je film? Je film jen iluze, mihotavé chvění falše a ploché zábavy, nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v prapůvodním smyslu – odhalováním krásy, pravdy a dobra v podstatě lidské i v podstatě světa? ILUMINACE proto obrací kritický paprsek reflexe na film a jeho roli, na jeho historii, teorii i společenské souřadnice v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.