

4

2007

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



TECHNIKA A TECHNOLOGIE
V DĚJINÁCH MÉDIÍ

35029/2007/4

4

2007

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 19 2007 Číslo / No. 4 (68)

TÉMA:

TECHNIKA A TECHNOLOGIE
V DĚJINÁCH MÉDIÍ

OBSAH

Články

Lukáš Skupa: Filmové studio Gottwaldov
jako alternativní model výroby a estetické praxe 5

Články k tématu

Editorial 27

Wolfgang König: Telegrafie, telefonie, bezdrátový přenos signálu.
Komunikace a technika v 19. století 29

John Belton: Digitální technologie ve filmu – nepravá revoluce 43

Alberto Friedemann: Kinematografická technika a patenty.
Poznámky pro kritickou analýzu 61

Silvio Alovio: Italské časopisy období němého filmu:
pramen pro technický výzkum? 77

Anna Batistová: Meopton IIIa: cesta k širokoúhlému promítacímu stroji
československé výroby 91

Karel Čada – Jan Hanzlík: „Jak řekl Griffith, pokrok nezastavíš...“ Reflexe změn
kinematografických technologií českými promítači 111

Rozhovor

Anna Batistová: Co bylo před a po vyrobeném filmu.
Rozhovor s Albertem Friedemannem 127

Ad Fontes

Tomáš Lachman: Slaviafilm, a. s. (1921–1955) 133

Matěj Kotalík: Václav Pštross (1887–1932 /1946/) 136

Obzor

Anna Batistová: Dějiny ze stránek časopisů

(*Michele Canosa – Giulia Carluccio – Federica Villa /eds./: Cinema muto italiano: Tecnica e tecnologia. Vol. 1.: Discorsi, precetti, documenti. Vol. 2.: Brevetti, macchine, mestieri*) 138

Patrik Vacek: Mediální edukace jako globální výzkumné téma
(*National Media Education Conference / World Media Education Research Summit 2007*) 141

Projekty

Kevin Johnson: Annexation Effects: Cultural Appropriation
and the Politics of Place in Czech-German Films, 1930–1945 144

Alice Lovejoy: Cinema for the State, Cinema by the State:
Czechoslovak Army Film, 1945–1994 148

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA 152

Obsah XIX. ročníku Illuminace 157

CONTENTS

Articles

- Lukáš Skupa:** The Gottwaldov Film Studio as an Alternative
Model of Production and Aesthetic Practice 5

Theme Articles

Editorial 27

- Wolfgang König:** Telegraphy, Telephony, Wireless.
Communication and Technology in the 19th Century 29

- John Belton:** Digital Cinema: A False Revolution 43

- Alberto Friedemann:** Cinematographic Technology and Patents.
Notes for Critical Analysis 61

- Silvio Alovio:** Italian Magazines from the Era of Silent Film:
A Source for Technological Research? 77

- Anna Batistová:** Meopton IIIa: The Way to the Czechoslovak
Wide-Screen Projector 91

- Karel Čada – Jan Hanzlík:** “As Griffith Said, You Can’t Stop Progress...”
Czech Projectionists Reflect on the Changes in Projection Technology 111

Interview

- Anna Batistová:** What Went before and after the Finished Film.
An Interview with Alberto Friedemann 127

Ad Fontes

- Tomáš Lachman:** Slaviafilm, a. s. (1921–1955) 133

- Matěj Kotalík:** Václav Pštross (1887–1932 /1946/) 136

Horizon

- Anna Batistová:** History from the Pages of Magazines
(*Michele Canosa – Giulia Carluccio – Federica Villa /eds./: Cinema muto italiano: Tecnica
e tecnologia. Vol. 1.: Discorsi, precetti, documenti. Vol. 2.: Brevetti, macchine, mestieri*) 138

- Patrik Vacek:** Media Education as a Research Theme
(*National Media Education Conference / World Media Education Research Summit 2007*) 141

Projects

- Kevin Johnson:** Annexation Effects: Cultural Appropriation
and the Politics of Place in Czech-German Films, 1930–1945 144

- Alice Lovejoy:** Cinema for the State, Cinema by the State:
Czechoslovak Army Film, 1945–1994 148

Appendix

- Recent Acquisition of the NFA Library 152
Contents of Volume XIX of *Iluminace* 157

101068

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10101068 *Národní filmový archiv*

FILMOVÉ STUDIO GOTTWALDOV JAKO ALTERNATIVNÍ MODEL VÝROBY A ESTETICKÉ PRAXE

Lukáš Skupa

1. V závětrí kinematografického dění

Většina dosavadních výkladů historie filmového průmyslu ve Zlíně implikuje specifické rysy, které lze volně shrnout pod termín „komplex alternativnosti“. Alternativnost v tomto slovním spojení odkazuje k myšlené diferenciaci vůči kinematografickému centru skrze vlastní tvůrčí potenciál a experimentální výrobní poměry s rozhodujícím dopadem na umělecké hodnoty konkrétních snímků. Dějiny studia se tak rozpadají na izolované výčty autorských osobností, z nichž se největšího prostoru tradičně dostává animátorům Karlu Zemanovi a Hermíně Týrlové. Do zmiňovaného diskursu spadá také tradiční představa Zlína – líně talentů, které se později úspěšně prosazují právě v kinematografickém centru, nebo naopak Zlína – dočasného útočiště těch, kteří jsou z mainstreamu z nejrůznějších důvodů vytlačováni.¹⁾ Ve skutečnosti však „zlínský kopec snů“ tvořil vždy součást komplexnějších výrobních cyklů, jež významně spoluurčovaly charakter jeho institucionální struktury a potažmo také podobu výsledných filmových produktů. Tento kontext byl přitom historiky obvykle téměř ignorován, což ještě více podporovalo mýtus o zcela autonomním a progresivním studiu, situovaném do závětrí hlavního kinematografického dění. Snad nejtransparentněji se tato tendence projevila v pojednáních o meziválečném a protektorátním období, kdy se ve Filmových ateliérech Baťa soustředila řada předních tvůrců a představitelů avantgardy jako Alexander Hackenschmied, Elmar Klos či Jiří Lehovec.²⁾ Avšak žádná z prací se srovnatelným způsobem nepokusila reflektovat jednu z poválečných etap studia, kdy se jeho „odvěká“ alternativnost stala do značné míry organizačně ukotvenou a vnějškově

1) Srov. Antonín H o r á k, *Světla a stíny zlínského filmu*. Vizovice : Lípa 2002; Elmar K l o s – Hana P i n k a v o v á, *Historie Gottwaldovského filmového studia v pohledu pamětníků, očima současníků a v dokumentech*. Praha : Československý filmový ústav 1984.

2) Srov. např. Antonín N a v r á t i l, *Cesty k pravdě či lži. 70 let československého dokumentárního filmu*. Praha : AMU 2002.

manifestovanou. Narážky na „otevřenější dramaturgii“ Filmového studia Gottwaldov a jeho konkurenční pozici vůči Barrandovu se vyskytují jak v dobových publicistických textech, tak i ve zpětných úvahách o fenoménu normalizačního filmu.³⁾ Soubor těchto útržkovitých faktů náleží do obsáhlého diskursu o komplikovaných okolnostech nástupu nových filmových pracovníků v sedmdesátých a osmdesátých letech, který může být inspiračním podnětem pro výzkum reálných mechanismů studiového systému v Gottwaldově. Přítomná práce usiluje primárně o analýzu interních archivních materiálů, která prokáže, nakolik lze s pojmem alternativa v souvislosti s Filmovým studiem Gottwaldov legitimně operovat.

Po zestátnění československé kinematografie v roce 1945 ztratilo zlínské studio⁴⁾ svou produkční nezávislost a stalo se součástí podniku Krátký film Praha. V pozici jedné z tvůrčích skupin setrvalo až do roku 1977, kdy získalo v rámci státního filmového monopolu statut samostatné výrobní jednotky, který si podrželo až do faktického rozpadu Československého státního filmu v roce 1992.⁵⁾ Po svém osamostatnění v závěru sedmdesátých let studio plynule navázalo na předchozí dekády vývoje a i nadále si ponechalo své dosavadní pestré druhové rozpětí: film hraný, animovaný, dokumentární a různé typy zakázkové produkce včetně tvorby pro československou televizi. Samotný akt osamostatnění lze považovat za předěl, jenž proměnil organizační strukturu a umožnil programově formulovat vlastní interní zásady. Tyto posuny se odrazily v hospodářské, institucionální i dramaturgické sféře, kde se nyní naskytla příležitost definovat alternativy, odlišující studio od jistých autoritativních kinematografických trendů (zejména zapojování nových tvůrců do procesu filmové výroby). Co však stimulovalo zájem budovat alternativní pozici, ctižádost vlastního prosazení a sebepropagace v kontextu české normalizační kinematografie?

Diferenciační mechanismus představoval v éře klasické kinematografie jeden z principů oligopolického soužití studií s cílem prosadit se na úkor ostatních proklamovanou jedinečností svého zboží. Janet Staigerová poukazuje u produkčních aktivit hollywoodských studií na pozadí ekonomického profitu, vedoucího ke standardizaci a současně diferenciaci výrobků.⁶⁾ Tyto premisy se ovšem komplikují v podmínkách státem řízené kinematografie. Samozřejmě i pro ni znamenal ekonomický zisk základní předpoklad zdárného chodu. Jednotlivá filmová studia ale z hospodářských výtěžků nijak výrazně

3) Srov. např. Pavel M e l o u n e k, *Horečky všedního dne*. Praha : Československý filmový ústav 1987, s. 30–31; Jan L u k e š, Pád, vzestup a nejistota. *Iluminace* 9, 1997, č. 1, s. 67.

4) Po roce 1948 nesl podnik oficiální název Filmové studio Gottwaldov. Jelikož se zaměřuji na výzkum pozdní etapy zestátněné kinematografie, preferuji toto historické pojmenování před označením Filmové studio Zlín, které bylo vedením opětovně přijato až po roce 1989. V textu užívám v dokumentaci běžně se vyskytující zkratky FSG (pro Filmové studio Gottwaldov), FSB (pro Filmové studio Barrandov) a KF (pro Krátký film).

5) Studie bere v úvahu pouze období do roku 1989. Snímky realizované po listopadu 1989 se již vyznačují pronikáním soukromého kapitálu, na trh vstupují soukromé distribuční a výrobní společnosti atd. Navíc některá hlediska, uplatňovaná zde při analýze sledovaného období, pozbývají s rokem 1990 svého významu: studio mění své vedení, dochází k postupné redukci výrobních štábů, odlivu jednotlivých profesí apod.

6) Janet S t a i g e r – David B o r d w e l l – Kristin T h o m p s o n, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York : Columbia University Press 1985, s. 97.

neprofitovala. Vyjma zakázkových snímků plánovitě dotoval veškerou československou filmovou produkci účelově zřízený fond filmové tvorby, kde cirkulovala většina finančních příjmů z kinematografického oboru. Vyprodukované prostředky navíc měly sloužit také k hmotnému zaopatření kulturně-politických zájmů, tj. „výchovného“ působení na diváka.⁷⁾ Naznačená hodnotová charakteristika zestátněného filmového hospodářství vypovídá o určitém odklonu od aspektů čistě ekonomické rentability a logicky značí i posun v motivacích diferenciací, utvářejících případné alternativní formy. Pro nalezení uspokojivých východisek bude nutné brát v úvahu celkový kulturně-historický a kinematografický kontext.

Dvacetileté normalizační období nepředstavuje ani v kinematografii homogenní celek a zdá se prospěšné je vnitřně členit na několik oddělených etap: konsolidaci (1969–1971), ofenzivní normalizaci (1972–1977), oživení (1976–1982), ústup normalizačního filmu (1983–1987) a perestrojku (1986–1989).⁸⁾ Každou z nich definují obměny například v organizačních normách (oblast plánování, úředních nařízení či směrnic, které se promítají do praktického chodu filmových studií) nebo ve vyvíjení společensko-politických tlaků. Tato „oficiální struktura kinematografie“ se realizovala v interaktivním napojení na druhotný systém „sociálních sítí“, kde formou komplikovaných strategií kompromisů a osobních vyjednávání dochází k prosazování nových názorů, postupů či děl.⁹⁾ Například ředitelé filmových podniků měli možnost své pozitivní i negativní zásahy ospravedlnit odvoláním se na řadu speciálních pravomocí, jež dovozovaly jejich osobní intervenci v téměř jakékoli výrobní fázi filmu.¹⁰⁾ Rozličné individuální zájmy, neviditelné cenzurní zásahy, „nepřepsané“ indexy nežádoucích tvůrců formují určité vztahy mezi složkami kinematografie.

Pro svou argumentaci se snažím zužitkovat primární prameny daných institucí. Dokumentace FSG, provizorně uložená v prostorách Ateliérů Bonton Zlín, zahrnuje téměř výhradně archiválie z let 1977 až 1992 a v současné době není veřejnosti běžně

7) Funkční kompatibilitu ekonomické a kulturně-politické sféry dokládá případ filmů pro děti a mládež, vyžadujících trvalou finanční subvenci. Návratnost vložených nákladů zde byla vzhledem k nízké exploatační základně a distribučním investicím spíše dlouhodobým úkolem. Jakkoli se dětský žánr stal z komerčního hlediska klíčovým exportním artiklem, nepochybně jeho podporu spoluurčovaly také kulturně-politické zřetele. Srov. Šárka B a r t o š k o v á, *Čím je filmové umění dětem a mládeži: mezinárodní sympozium o filmu pro děti a mládež*. Praha: Československý filmový ústav 1965, s. 74–99.

8) Jaromír B l a ž e j o v s k ý, Normalizační film. *Cinepur* 11, 2002, č. 21, s. 8–11.

9) Termín „sociální síť“ přebírám ze studie Josefa Alana „Alternativní kultura jako sociologické téma“. Alan vychází z předpokladu konzervativnosti socialistického režimu a jeho neschopnosti zacházet s nonkonformitou a inovací. „Sociálními sítěmi“ nazývá „druhý“ sociální systém, který se stal důležitou spojnicí ke světu druhé, paralelní kultury, kam byly situovány různé formy kulturní „jinakosti“. Přestože jej autor aplikuje na krajní formy české alternativní kultury jako underground či disent, pokládám jej v modifikované podobě za užitečný pro potřeby přítomné studie. Srov. Josef A l a n, Alternativní kultura jako sociologické téma. In: Josef A l a n (ed.), *Alternativní kultura: příběh české společnosti 1975–1989*. Praha: Lidové noviny 2001, s. 9–59.

10) Ředitel FSG takto např. schvaluje scénáře a explikace filmů. Určuje režiséry a herecké obsazení spolu s nasazením základních profesí výrobního štábu. Definuje časové a finanční limity všech filmů. Rozhoduje o úpravách filmů a schvaluje již dokončená díla. Dále pověřuje do funkcí pracovníky v souladu s kádrovým pořádkem studia atd. Svá rozhodnutí následně předkládá ke konečnému schválení ústřednímu řediteli Československého státního filmu. Srov. *Organizační řád Filmového studia Gottwaldov*, Gottwaldov, 1983. Archiv FSG (nezpracováno), s. 22–26.

dostupná. Fondy nejsou zcela úplné a prozatím neprošly jakýmkoli archivním zpracováním. Absenci dokumentů z FSB, pokládaných z valné části za ztracené, se vedle materiálů z mimořádně zpřístupněných fondů ministerstva kultury snažím suplovat poznatky z dobové přehledové literatury a článků z periodického tisku. Cennou pomůckou, zejména pro preciznější popis systému „sociálních sítí“, je také metoda orální historie, která v kombinaci s ostatními prameny přispěje k co možná nejkomplexnějšímu výkladu alternativního profilu FSG.

2. Normalizační kinematografické kontexty

Oficiální dobová prohlášení přisoudila kinematografii atribut jednoho z význačných kulturních exponentů politických událostí z let 1968 až 1969.¹¹⁾ Model fungující na bázi vyššího stupně odpovědnosti a pravomocí dramaturgicko-výrobních skupin a jejich ideově uměleckých rad podněcoval v šedesátých letech všeobecný rozmach československé kinematografie. Toto organizační schéma však prošlo v roce 1969 zásadní revizí. Po uskutečnění individuálních pohovorů s filmovými pracovníky a zhodnocení rozborů v oblasti distribuce, tvorby, kádrové situace a zahraničních styků byl za rozhodující článek příštího řízení označen obor dramaturgie.¹²⁾ Vedení Československého státního filmu zvolilo diferencovaný přístup k jednotlivým tvůrčím pracovníkům a rozhodující oporu našlo v sestavě prověřených osobností s loajálním stanoviskem ke kulturní politice komunistické strany. Počínající stagnaci v organizaci kádrově-personálního zázemí českých filmových studií předznamenalo radikální vyloučení představitelů nové vlny (Pavel Juráček, Antonín Máša, Evald Schorm, Věra Chytilová aj.) a skupiny debutantů z přelomu šedesátých a sedmdesátých let (Petr Tuček, Vít Olmer, Drahomíra Vihanová, Ivan Renč, Jan Kačer aj.).

Deziluze z některých důsledků kádrově-personálního řízení, negativně ovlivňujících výrobní proces, se dostavila poměrně záhy po skončení konsolidační fáze. Statistická data stvrzují vysokou fluktuaci pracovníků, vyvolanou personálními čistkami a přísným střežením kádrových predispozic. V období od 1. ledna 1970 do 30. září 1973 při počátečním objemu 5 144 zaměstnanců odešlo z podniků Československého státního filmu 3 844 zaměstnanců a bylo přijato 4 056 pracovníků. Ve FSB se ve čtyřletí 1966 až 1969 na psaní scénářů podílelo 179 autorů, zatímco v období 1970 až 1973 se jejich počet snížil na 116. Podobně z původního stavu 50 režisérů v roce 1969 zůstalo k dispozici pouze 26.¹³⁾ Praktický centralismus v řízení dramaturgie zbavil odpovědnosti tvůrčí skupiny, které spolupracovaly s omezeným okruhem autorů. I přes řadu praktických kroků se nedařilo soustavně zapojovat do výroby uspokojivé množství nových pracovních sil. Pořádání výchovných kurzů, stranických školení v podobě večerních kurzů marxismu-leninismu, vysílání studijních skupin do socialistických zemí, studentské stáže na VGIK v Moskvě a ani snahy o uplatnění vlivu na situaci na

11) Jan F o j t í k, Zpráva o situaci v československé kinematografii. *Iluminace* 9, 1997, č. 1, s. 162–163.

12) Jiří P u r š, *Obrysy vývoje československé národně kinematografie*. Praha: Československý filmový ústav 1985, s. 140.

13) Zpráva o současném stavu a předpokladech dalšího rozvoje čs. kinematografie, Praha, 10. 6. 1974. NA, fond MK (nezpracováno), k. 133, Film 1968–1974, s. 16–18.

FAMU¹⁴⁾ nepřinesly kýženou satisfakci. Angažmá režisérů se přitom odvíjelo mj. právě od jejich politické příslušnosti:

Na Barrandově existovala sestava stabilních režisérů. Všichni ti, kdo prošli prověrkami v roce 1970, si koukali udržet svoje posty, takže mladí moc šancí neměli. Když už někdo debutoval po třicítce, tak to byl velice mladý debutant a musel splňovat několik podmínek. V první řadě musel být ve straně. Kdo nebyl ve straně, nedebutoval. Za druhé musel léta asistovat, pak léta „pomocňákovat“ a když už mu bylo zhruba pětatřicet let, tak se řeklo, že by snad mohl debutovat.¹⁵⁾

Rovněž malý počet politicky korektních scenáristů znesnadňoval předstih v přípravě literárních námětů a scénářů, na nichž se museli provizorně autorsky podílet sami dramaturgové apod. Nepříznivou situaci přitom po celý čas komentovalo kinematografické vedení a postupem doby i samotní filmaři poukazující na velmi nepružný systém nakládání se začínajícími režiséry.¹⁶⁾ Navzdory mnoha proklamacím o nezbytnosti získávání nových pracovníků naráželo hospodaření s tvůrčím kapitálem na konzervativnost a nedůvěru ve smělejší řešení problému. Úvahy o chronickém nedostatku se periodicky objevovaly ve statích čelných představitelů Československého státního filmu a při posuzování této otázky se hojně vyzdvihoval generační aspekt spolu s relativně vysokým věkovým průměrem domácího tvůrčího zázemí.¹⁷⁾

2.1 Situace ve studiích Krátkého filmu

Úkoly, obdobné novým požadavkům na dramaturgii hraného filmu, stály na počátku sedmdesátých let také před studií KF. I zde se například objevil pokyn vykonat kádrouvou reorganizaci sektoru zpravodajského a dokumentárního filmu.¹⁸⁾ Během ofenzivní etapy české normalizační kinematografie se ovšem překvapivě počíná formovat funkce malých studií coby částečné alternativy ke kádrové politice FSB, participující na procesu postupného zapojování filmařů s „problematickým profilem“.

14) Československý státní film a vedení AMU uzavřelo v tomto období dohodu o promyšlenějším systému výběru posluchačů, přijímaných ke studiu. Důsledněji mělo být uplatňováno hledisko politické příslušnosti včetně následné výchovy studentů k odpovědnému formování socialistické filmové kultury. Srov. tamtéž, s. 19.

15) Rozhovor s Marcelou Pittermannovou. Praha, listopad 2006.

16) Rudolf Adler při příležitosti rozhovoru nad svým debutovým snímkem STŘEPY PRO EVU konstatuje, že „[...] problematika debutantství v českém filmu je dnes již skutečně krizový problém. [...] Když si otevřete seznam barrandovských titulárních režisérů – zjistíte, že je jich něco kolem čtyřiceti. Pokud se na tento seznam budete dívat z generačního hlediska, pokud budete hodně shovívavá a k mladší generaci budete počítat ty kolem čtyřicítky, najdete jedno nebo dvě jména [...]“. V případě jeho vlastního debutového filmu „[...] jde spíše o náhodu. Šťastný případ, protože většina těch, kteří se k vlastní práci dostanou, pochází z řad dlouhodobých asistentů, posléze pomocných režisérů v celovečerním filmu [...]“. Srov. Alena B e c h t o l d o v á, Rozhovor s režisérem Rudolfem Adlerem o debutantech. *Film a doba* 25, 1979, č. 7, s. 372–373.

17) Srov. např. Jiří P u r š, Naše hraná tvorba v roce 1979. *Film a doba* 25, č. 5, s. 546–247.

18) Investiční výstavba českého filmu, Praha, 9. 7. 1970. NA, fond MK (nezpracováno), k. 132, Film 1969–1974, s. 9–10.

Relativně četný výskyt tohoto typu pracovníků v podnicích KF dovoloval jednak proměnlivý stav kvalifikovaných profesí a také řízené plánování. Vysoký věkový průměr, stárnutí kmenových zaměstnanců a kvantitativně nedostačující zastoupení v některých oborech nutil eventuálně přijímat tvůrce, nevyužité v ostatních úsecích Československého filmu.¹⁹⁾ Výhledový plán KF pak na počátku sedmdesátých let předepisoval vytvořit základy hrané tvorby pro děti a mládež.²⁰⁾ Celovečerní snímky i nadále sporadicky vznikaly v Gottwaldově, kam byl tímto umožněn vstup hostujícím osobnostem s podílem na produkci dětských filmů. Především však vedení dopředu připouštělo možnost zaměstnávat tyto tvůrce ve studiích krátkometrážní tvorby a dabingu.²¹⁾ Působení mimo mainstreamové dění svádí k romantickým představám o outsidersch ve vyhnanství. Práce na televizních zakázkách, dokumentárních či animovaných filmech však mohla zaručovat trvalou existenční zaopatřenost či dokonce lukrativní mzdové ohodnocení:

Na tehdejší dobu mě to živilo docela slušně. Po existenční stránce jsem byl docela spokojený. Zrovna v sedmdesátých letech, kdy jsem točil animované věci, jsem na tom byl mnohem líp, než renomovaní režiséři, jako třeba Menzel nebo Chytilová, kteří nemohli vůbec nic. Animovaný film měl tehdy jméno a byla to jistá práce.²²⁾

Nutnost náboru nových pracovních sil spolu s benevolentnějším přístupem kinematografického vedení prozatím naznačuje spíše direktivní konstruovanost alternativního statusu studií KF. Na druhou stranu zde kromě popsaných externích stimulů evidentně sehrála roli také vlastní iniciativa, již lze uchopit právě skrze model „sociální sítě“, definované napětím mezi mocenskými orgány a „reformními“ činiteli. Účast „reformních“ činitelů na systému provází jistá míra různě motivovaných reflexí a inovací, díky nimž dochází k pokusům o volnější pojetí oficiální ideologie a posouvání hranic tolerované kulturní produkce.²³⁾ Známou se stala kauza s filmem Věry Chytilové *HRA O JABLKO*, realizovaným pod patronací KF. Pražská sekce podniku, zaměřená na výrobu celovečerních hraných snímků pouze velmi okrajově, prakticky postrádala logické ospravedlnění pro výrobu snímku režisérky s vynuceným pracovním distancem. Skutečně tedy mohlo jít o úmysl vědomě se diferencovat od kádrových podmínek na Barrandově. O pokus budovat prestižní postavení studia „odvážným“ krokem, zaštitěným ať již ředitelskými či individuálními mocenskými výsadami ředitele Kamila Pixy. Ačkoli se jedinež případu Věry Chytilové dostalo výjimečné publicity,²⁴⁾ průkazným faktem zůstává, že uplatnění v KF nacházely i další osobnosti například z již zmiňované skupiny debutantů z přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Zúžíme-li výběr

19) Zpráva o současném stavu a předpokladech dalšího rozvoje čs. kinematografie, c. d., s. 12.

20) Zpráva o výsledcích rozboru hospodářské činnosti Krátkého filmu za rok 1975. Praha : Krátký film 1976, s. 8–9.

21) Zpráva o současném stavu a předpokladech dalšího rozvoje čs. kinematografie, c. d., s. 17.

22) Rozhovor s Ivanem Renčem. Praha, červenec 2006.

23) Srov. J. A l a n, c. d., s. 17–18.

24) Sama Chytilová tuto kauzu v rozhovorech mnohokrát parafrázovala – srov. např. Robert B u c h n a r, *Sametová kocovina*. Brno : Host 2001, s. 53.

pouze na oblast filmové režie, poskytl KF v různém časovém úseku a na různý pracovní úvazek nové příležitosti Ivanu Renčovi, Drahomíře Vihanové, Petru Tučkovi, Antonínu Mášovi, Zdenku Sirovému a Františku Vlácilovi.

Na srovnání dvou projektů Antonína Máši pro gottwaldovskou a barrandovskou produkci lze ve zkratce demonstrovat podobu alternativních výrobních poměrů a „sociálních sítí“ v praxi. Z příkladu je současně patrné, že poskytnutá šance se neomezovala výlučně na režiséry, ale i na ostatní řadové členy štábu:

Když byla v Praze situace čím dál složitější, musel odejít z Barrandova například Antonín Máša a dostal příležitost točit u nás pod hlavičkou Krátkého filmu RODEO. A Mášovi se podařilo soustředit kolem sebe Jaromíra Kallistu, který produkoval se svým přítelem kameramanem Stanislavem Milotou film ze srpna 68, a proto museli z Barrandova. Vlastimil Venclík, který napsal odvážný scénář, taky musel. Máša je vzal k sobě do štábu, a tím pádem jsme je mohli zaměstnat. To už nevadilo. Byli ve Zlíně na smlouvu o dílo anebo na denní nasazení, to už byla technická záležitost.²⁵⁾

Ve FSB ovšem Antonín Máša náležel mezi proskribované spolupracovníky:

My jsme v naší skupině zkoušeli Mášu nějak propašovat, když napsal scénář k filmu PRÁZDNINY PRO PSA. To byl randál, že by to měl Máša točit! To maximálně ten scénář, ale točila ho Jaroslava Vošmiková. Máša nesměl na Barrandově ani dětský film.²⁶⁾

Vyrovňování se s kádrově-personálními otázkami v podnicích českého filmu tedy nepředstavovalo marginální jev, nýbrž jeden z nejprůzračnějších znaků sledované historické etapy. Diferencovaný přístup k filmařům, z nichž se někteří opětovně vraceli zpět ke svému povolání v malých studiích, doprovázel nedokonalý mechanismus uvádění debutantů a začínajících tvůrců do výroby. Kromě explicitních nároků na tzv. kádrové předpoklady předcházela samostatné činnosti často dlouhodobá proluka, strávená ve funkcích pomocných asistentů, režisérů či scenáristů. Nástup pak typicky vyústil v projekt kolektivního povídkového filmu, sdružujícího obvykle dva až tři režisérské adepty. Jejich filmový start byl ovšem často spíše hypotetický, bez záruky začlenění do stabilního produkčního harmonogramu barrandovského studia. Inspiraci ke změnám, pozvolna se prosazujícím od závěru sedmdesátých let, mohlo domácí kinematografické prostředí čerpat například ze sovětských zkušeností. Tamější studia charakterizoval podobně zaostávající systém, zasluhující revizi.²⁷⁾ FSG záhy po svém osamostatnění navázalo na „azylové“ taktiky KF, skloubené s pokusem o vytvoření alternativní debutantské platformy. Produkční pozadí pomůže odhalit, nakolik se na těchto cílevědomě prosazovaných strategiích podepsaly vnitřní i vnější faktory.

25) Rozhovor s Vojtěchem Kunčíkem. Zlín, srpen 2006.

26) Rozhovor s Marcelou Pittermannovou. Praha, listopad 2006.

27) Srov. Jiří L. e v ý, Talent, škola, profese. *Film a doba* 23, č. 3, 1977, s. 128–130.

3. Mezi Barrandovem a Kolibou: Nad reálnými možnostmi a perspektivami osamostatněného gottwaldovského studia

Potenciální expanze výrobního odvětví celovečerní hrané tvorby pro děti a mládež se v gottwaldovské tvůrčí skupině připravovala již od šedesátých let. Navzdory záměru rozšiřovat roční produkci postupně až na pět celovečerních filmů neodevzdalo studio ústřední půjčovně do roku 1978 více než dva celovečerní a dva středometrážní hrané tituly. Za hlavní příčiny lze kromě nedostačujícího peněžního přídělu zpětně pokládat především rezignaci na zvětšování výrobních štábů s odborně kvalifikovanými pracovníky, neuskutečněnou modernizaci a technické dovybavení studia, popř. i minimum připravených a schválených scénářů.²⁸⁾ Přítrž všem plánům učinil v důsledku celkové reorganizace a centralizace československé kinematografie nástup nového vedení studia v roce 1970. Řada nepříznivých faktorů se tím jen automaticky přesunula do nadcházejících dekád. Pouhý zánik dislokovaného pracoviště KF v Gottwaldově k 1. 1. 1977, právně ošetřený delimitačním protokolem mezi ředitelem KF Kamilem Pixou a nově nastupujícím ředitelem osamostatněného FSG Bohumilem Steinerem, samozřejmě rázem nevyřešil problém dosavadní stagnace a ani nezaručoval privilegium absolutní samosprávy. Řídící orgány nadále korigovaly svá rozhodnutí s Ústředním ředitelstvím Československého filmu a přizpůsobovaly se jeho pokynům.²⁹⁾ Situace v materiálně-technické základně a výrobně-ideové postuláty studia navíc podstatně limitovaly spektrum možností, jak se profilovat v dobovém kinematografickém kontextu.

Oficiální explikace odůvodnila svěřenou samostatnost potřebou neustálého navyšování výroby (do roku 1980 měl být podíl FSG na celkovém objemu české celovečerní produkce 20 procent) spolu s poukazem na dosažené umělecké mety zdejších tvůrců.³⁰⁾ Také teze samotného studia hájící oprávněnost tohoto kroku se poněkud příznačně nesly v duchu vymezování své alternativní pozice vzhledem k všestranně „vyspělejšímu“ Barrandovu:

Nástup Gottwaldova byl [v šedesátých letech] přesto úspěšný a jeho dětská tvorba se stávala vážným partnerem tvorby pro děti daleko lépe vybaveného, zkušenějšího a finančně i technicky nepoměrně lépe fundovaného Barrandova. Gottwaldovské filmy, natáčené za velmi nízké rozpočty, měly dobrý ohlas nejen v distribuci, ale získaly desítky významných cen na mezinárodních festivalech a v Československém filmexportu patřily trvale k nejprodávanějším. Přitom náklady u černobílých celovečerních filmů nepřevyšovaly zpravidla 2,000.000,- Kčs.³¹⁾

28) Za nové tvůrčí činy, Gottwaldov, 14. 2. 1978. Archiv FSG (nezpracováno), s. 10–12.

29) Smlouva o převedení správy národního majetku mimo obvyklé hospodaření podle § 347 hosp. zákoníku, Praha, 1. 9. 1977. Archiv FSG (nezpracováno).

30) Zřízení státní hospodářské organizace s výrobním posláním „Filmové studio Gottwaldov“ – žádost o udělení souhlasu, Praha, 22. 11. 1976. NA, fond MK (nezpracováno), k. 133, Film 1976–1979.

31) Za nové tvůrčí činy, c. d., s. 11.

Obdobný způsob nárokování umělecké jakosti, nevylučující maximální úsporu tvůrčího, materiálního a finančního kapitálu, se stane leitmotivem budoucího interního plánování, nařízení i debat. Diferenciační metody FSG ovlivnila jeho částečná provozní závislost právě na „fundovanější“ konkurenci – Barrandovu a Kolibě. Studio se totiž v daném období už nijak výrazně nerozrostlo a podobně jako dříve čelilo permanentnímu úbytku odborně způsobilého personálu.

K poslední vlně významnějších úprav gottwaldovského výrobního komplexu došlo v padesátých letech a o dobově podružném postavení FSG svědčí fakt, že do roku 1977 prakticky nefiguruje v plánech investiční výstavby. Jednoznačně se preferuje dobudování pražských filmových studií spolu s projektem archivu československé filmotéky.³²⁾ Kusé zmínky o zaostávajících provozech s pozůstatky snímací a osvětlovací techniky z éry Filmových ateliérů Baťa se objevují až po osamostatnění studia. Zvažuje se renovace a rozpínání výrobních kapacit kudlovského areálu.³³⁾ Dostavba však zůstala až na rekonstrukce několika stávajících oddělení a výstavby účelových zařízení ve stadiu neuskutečněných příslibů.

Na efektivitě výroby se nepříznivě podepsal i kolísavý stav zaměstnanců v některých klíčových profesích spolu s nedostatečně rozvinutým technickým úsekem. V průběhu osmdesátých let disponovalo FSG na úseku tvorby jedinou dramaturgicko-výrobní skupinou oproti barrandovským šesti a pracovalo zde v průměru dvě stě osob oproti dvěma tisícům ve FSB.³⁴⁾ Nebyla zde adekvátně zastoupena specializovaná zařízení (líčení a kosmetiky, dekorační techniky, studio pro nahrávání hudby, ruchové a trikové studio apod.). Studio vlastnilo dva produkční štáby, které se průběžně potýkaly s absencí i zcela základních tvůrčích a pomocných pracovníků jako zvukař, kostymér, skript, klapka nebo asistent kamery. Chybějící zaměstnance dočasně zastupovali smluvně angažovaní experti z ostatních studií.³⁵⁾ Při souběžné realizaci dvou a více projektů se tato situace nezřídka stávala až krizovou. Nebezpečí produkčních průtahů si vyžádalo pečlivě uvážené sestavování štábů a jejich časoprostorového rozmístění v rámci ročního výrobního plánu včetně zajištění externistů a pronájmu dalších provozních útvarů.³⁶⁾

32) Investiční výstavba českého filmu, c. d., s. 5–12.

33) Zpráva o současném stavu a plnění úkolů v oblasti českého filmu, Praha, 10. 9. 1980. NA, fond MK (nezpracováno), k. 133, Film, s. 16.

34) Srov. např. Vlasta H u m h e y o v á, *Celovečerní hrané filmy Filmového studia Barrandov 1983–1987*. Praha : FSB 1988, s. 7–10.

35) Setrvačnost problému dokazuje periodický výskyt poznámek o svízelnosti vlastních kapacitních limitů, vznášených ze strany zaměstnanců na výrobních poradách FSG v průběhu osmdesátých let: 9. března 1981, s. 3; 13. září 1983, s. 9; 2. ledna 1985, s. 5, 9; 3. října 1986, s. 6; 21. prosince 1987, s. 2; 7. listopadu 1988, s. 3. Srov. Zápisy z porad vedoucích produkcí a štábů FSG, Gottwaldov, 1981–1988. Archiv FSG (nezpracováno).

36) Konkrétní případ složitých produkčních peripetií je podrobně popsán např. ve výrobní dokumentaci filmu SONÁTA PRO ZRZKU. Režisér Vít Olmer v ní shrnul vlastní realizaci jako „běh na mimořádně dlouhé trati – natáčení se mimořádně protáhlo díky nepřízní počasí a také proto, že produkce pracovala na dvou filmech současně“. Kapacitní a technické možnosti FSG ztěžovaly koordinaci štábů, pracujících střídavě na Olmerově filmu a na snímku TRNOVÉ POLE. V postprodukční fázi bylo studio pro změnu vytíženo dokončovacími pracemi na titulu DĚTI ZÍTKŮ, a muselo se tak spoléhat mj. na výpomoc zvukových hal FSB. Srov. Výrobní zpráva filmu Sonáta pro Zrzku, Gottwaldov, 23. 3. 1981. Archiv FSG (nezpracováno), s. 4–7.

V přímé návaznosti na popsaná omezení nesly svůj podíl na „úsporné“ politice studia konečně i ekonomické faktory. Barrandovská produkce mohla ve výjimečných případech počítat s mimořádnými jednorázovými přídělky na podporu tzv. nosných, společensky závažných filmů typu VÍTĚZNÝ LID, TICHÝ AMERIČAN V PRAZE či TEMNÉ SLUNCE.³⁷⁾ V porovnání s Barrandovem se však gottwaldovské rozpočty nesnižovaly tak výrazně, jak bývá poukazováno.³⁸⁾ Na konečné výši výrobních nákladů se kauzálně odrážely především dodatečné výdaje zaviněné vlastní nesoběstačností a nedovybaveností než diskriminace ze strany státních filmových investic.³⁹⁾ V důsledku všech těchto okolností se víceméně samovolně upustilo od myšlenky zvyšování počtu natáčených filmů. Do konce sledovaného údobí nepřekročil roční výkon stanovený limit čtyř do distribuce uvedených celovečerních titulů. Studiu se kvantem nepodařilo dostihnout čtvrtou barrandovskou tvůrčí skupinu se zaměřením na dětský film, která ročně vyprodukovala pět až sedm snímků.

Z výše uvedených faktů vyplývá, že alternativa se nemohla nikdy odehrát na poli materiálně-technických ani profesionálně-oborových diferenciací. Studio naopak často samo hledalo náhradní řešení pro efektivnější fungování svojí průmyslové infrastruktury například různými formami koprodukce s Filmovým studiem Koliba nebo s FAMU. Nabytou samostatností však anticipovalo určitá organizační opatření, směřující k posílení pravomocí a odpovědnosti jednotlivých článků řízení v kinematografii na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. Rozhodujícím krokem se ukázaly být změny na postu vedení a posuny v dramaturgii studia, která už nepodléhala schvalování v Krátkém filmu. Právě v dramaturgii, které příslušela kompetence vybírat režiséry, shromažďovat látky vhodné k realizaci nebo participovat na výsledné umělecké koncepci filmu, se otevřel prostor k pronikání alternativních impulsů. Veškerá znevýhodnění vůči ostatním domácím studiím se FSG snažilo kompenzovat inovativní dramaturgickou koncepcí, jíž lze v dobových souvislostech přiřknout přívlastek alternativní. Kromě cílevědomého utužování statusu „debutantského studia“ usilovala dramaturgie implantovat do svých výrobků specifický moravský kolorit. Z formálního hlediska měly snímky vstřebávat kulturu moravských regionů a těžit z uměleckého potenciálu této oblasti.

37) Zpráva o současném stavu a plnění úkolů v oblasti českého filmu, c. d., s. 7–8.

38) Srov. Za nové tvůrčí činy, c. d., s. 18.

39) Tento fakt potvrzuje mj. porovnání rozpočtů hrané tvorby obou studií za rok 1981. Pětimilionovou hranici překročily z jednatřiceti vyrobených barrandovských filmů pouze tituly BULDOCI A TŘEŠNĚ, HODINA ŽIVOTA a OPERA VE VINICI spolu se dvěma koprodukčními snímky MONSTRUM Z GALAXIE ARKANA a V TÝLU NEPŘÍTELE. Srov. Pavel B a r á k, *Československá kinematografie v roce 1981*. Praha: Československý filmový ústav 1987, s. 245–247. Ke standardní výši rozpočtů snímků FSG viz poznámka č. 53.

4. Gottwaldovské alternativy

4.1 Tvůrčí mládí na Barrandově a v Gottwaldově

Nástup začínajících tvůrců byl na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let pokládán za stále neuspokojující. Odborná způsobilost ani kvantitativní zastoupení se přitom nejevily jako hlavní překážky – počet absolventů FAMU dokonce převyšoval potřeby Československého státního filmu. Přesto se vyskytovaly potíže při jejich zdárném umisťování. Závady shledávalo vedení vedle „společensko-politické nepřipravenosti“ také v omezeném počtu volných pracovních míst, neboť zaměstnanci mnohdy neukončovali svou aktivní činnost v důchodovém věku. Celkový stav se dostával do střetu s plánováním, jehož zásadním úkolem bylo již od počátku konsolidační etapy vyhledávání, výchova a zapojování mladých pracovníků do filmové výroby.⁴⁰⁾

Situace se ve větším měřítku začala zlepšovat v první půli osmdesátých let. I vyhlášení samostatného FSG signalizovalo odklon od praktik ofenzivní fáze normalizačního období směrem k decentralizaci produkce a dramaturgie. Počátek skutečně systematického řešení otázky začleňování nastupujících filmařů do výrobního procesu slibovaly také změny v uspořádání barrandovské dramaturgie, datované rokem 1982. Podkladem pro postupnou genezi souboru účinných opatření se staly plány československé kinematografie v návaznosti na usnesení kolegia Ústředního ředitelství ke střídání tvůrčích generací: provoz dramaturgicko-výrobní skupiny „Tvůrčí mládí“, kádrový a organizační program FSG a protokol o spolupráci s FAMU se zvláštním zaměřením na propojení školy s praxí (příležitosti pro studenty v podnicích Československého filmu).⁴¹⁾

Reorganizace FSB, doprovázená výměnou některých řídicích funkcí, přinesla novelizaci oborových směrnic o přípravě, projednávání a schvalování výrobně dramaturgických plánů. Ve snaze zajistit prostor pro vznik odlišných rukopisů či zpestření žánrů se studio postaralo o novou skladbu dramaturgicko-výrobních skupin.⁴²⁾ Následkem toho dochází i ke kvantitativně vzestupné tendenci debutů, kde se vedle osob z pomocných filmařských profesí prosazují relativně brzy po dokončení studia také absolventi FAMU. Po vzoru moskevského studia Debut⁴³⁾ je zde v roce 1982 zřízena výrobně dramaturgická skupina „Tvůrčí mládí“ s vedoucím Janem Vildem, jejíž náplň má spočívat právě v uvádění nových (zejména režisérských) osobností za předpokladu splňování určitých kritérií: dotyčný absolvoval FAMU, VGIK nebo jinou uměleckou školu příbuzného směru, jeho věk nepřesáhl 35 let (popř. doba od získání vysokoškolského diplomu nebyla delší než pět roků), splňoval kádrové předpoklady a úspěš-

40) Srov. Zpráva o současném stavu a plnění úkolů v oblasti českého filmu, c. d., s. 12–13.

41) Roční rozbor výsledků činnosti Československého filmu za rok 1987. Praha: Ústřední ředitelství Československého filmu 1988, s. 106–107.

42) Zpráva o výsledcích rozboru činnosti Československého filmu za rok 1983, Praha, 1984. NA, fond MK (nezpracováno), k. 132, Film 1969–1974, s. 1–2.

43) Skupina Debut vznikla při Mosfilmu v roce 1977 na základě usnesení „O práci s tvůrčí mládeží“, které přijalo ÚV KSSS v roce 1976. Srov. Jan B e r n a r d, *Národní kinematografie Sovětského svazu*. Praha: Československý filmový ústav 1989, s. 186.

ně prošel ideově-talentovým hodnocením. Selektce aspirantů závisela na rozhodnutí kádrově-personálního útvaru studia, které navrhovalo jejich postupné zařazování do realizačního procesu. Skupina do budoucna počítala s formátem povídkového filmu i s možností samostatných celovečerních počinů.⁴⁴⁾

Zatímco Barrandov musel kvůli nadbytku uchazečů o debut ustavit speciální tvůrčí skupinu, FSG se z kapacitního hlediska potýkalo s jevem zcela opačným – v trvalém pracovním poměru udržovalo jen dva režiséry, Josefa Pinkavu a Radima Cvrčka. Pro zabezpečení ročního plánu čtyř celovečerních hraných titulů a televizních objednávek se tudíž v následujících letech nutně spoléhalo na trvalý přísun externistů. Tento fakt v zásadě determinoval celou debutantskou politiku, z níž studio obratně vytvořilo svůj veřejný obraz.

Významnou kapitolou v krátké historii samostatného Filmového studia Gottwaldov byla a stále je práce s mladými, mnohdy zcela začínajícími tvůrci. Ať už jde o scénáristy, režiséry, kameramany či architekty. O tom jak a v jaké míře dává studio možnosti mladým, hovoří nejlépe fakta a jména. V Gottwaldově debutují scénáristé Vojtěch Vacke, Alois Ditrich, Petr Křenek, Irena Charvátová, Martin Šafránek, Jiří Jilík a další. Dále pak kameramani Juraj Fándli a Antonín Daňhel. Režiséři Vít Olmer, Julius Matula, Karel Smyczek, Vladimír Drha, Otakar Kosek, Miloš Zábranský, Tomáš Tintěra, Miroslav Balajka, v roce 1986 pak Jana Semschová, Zdenek Zaoral, Rudolf Růžička.⁴⁵⁾

Gottwaldov soustředil své koncepční úsilí převážně na režii celovečerních hraných filmů. Obdobný přístup, byť v omezenější míře a s menší ostentativností, prosazovalo studio i v resortu animovaného a dokumentárního filmu, které po osamostatnění taktéž prodělávaly cílený rozvoj. Program však necharakterizovalo jako striktně debutantský. Podle svých možností se zavázalo každoročně uskutečnit pouze jeden debut, určený buď dětem nebo mládeži, rozvíjet za tímto účelem kooperativní styky s FAMU a případně připravovat společné filmové projekty. Zbývající prostor vyhrazovalo obecně spolupráci s mladými, začínajícími tvůrci – vedle režisérů také se scenáristy, hudebními skladateli, herci, architekty nebo kameramany.⁴⁶⁾ Gottwaldovský model tedy oproti „Tvůrčímu mládí“ rozhodně nebyl tak nekompromisně vymezený. V nárocích nefiguruje například věková kategorie ani povinnost podrobení se ideově-talentovému hodnocení. Bylo by naivní se domnívat, že politická příslušnost ve FSG zcela pozbývala své váhy, když například v interních předpisech apelovalo ředitelství na nezbytnost politického vzdělávání vlastních pracovníků.⁴⁷⁾ Na externí spolupracovníky se však

44) Alena B e c h t o l d o v á, První kroky: Rozhovor s Janem Vildem, vedoucím 6. dramaturgicko-výrobní skupiny Tvůrčí mládí. *Film a doba* 29, 1983, č. 8, s. 422–427.

45) Jaroslav P e t ř í k – Jiří J i l í k, 50 let Filmového studia Gottwaldov. Gottwaldov : FSG 1986, s. 19; dále srov. např. Josef V a c u l í k, Hraná tvorba ve Filmovém studiu Gottwaldov. *Film a doba* 25, 1979, č. 9, s. 484–485; Ilona S t e i n e r o v á, Půl století Filmového studia Gottwaldov. *Naše pravda* 42, 1986, 10. 10., s. 5.

46) Stručné hodnocení práce studia za prvních pět let jeho samostatné činnosti, Gottwaldov, 1982. Archiv FSG (nezpracováno), s. 1–2.

47) Bohumil S t e i n e r, Hlavní úkoly Filmového studia Gottwaldov v roce 1988, Gottwaldov, 8. 1. 1988. Archiv FSG (nezpracováno), s. 9.

nevztahovala tak přísná měřítko. Z pohledu barrandovské dramaturgie byla gottwaldovská zvýhodněna svým volnějším polem působnosti:

Myslím, že mezi šéfy studií panovala určitá rivalita. Steiner měl ctižádost ukázat Praze, že ve Zlíně dokážou dělat lepší filmy. A protože byl dost mocný a mohl si to dovolit, tak chtěl vrátit na scénu lidi, kteří nebyli Praze vhod. Kačer byl v Praze *persona non grata*. V Praze byl nežádoucí Sirový, Olmer, Máša nebo Drha a všichni dělali ve Zlíně. Steiner nebyl vůbec hloupý – jako dramaturga si tam vzal třeba Josefa Vaculíka, což byla strašně zajímavá osobnost. A ten potom protlačoval i docela kritická témata. Dramaturgie tam měla daleko svobodnější ruce.⁴⁸⁾

Také Jan Gogola, bývalý dramaturg FSG, připisuje zásluhy o alternativní profilaci studia konkrétním osobnostem. Vedle Josefa Vaculíka zmiňuje například Jaroslava Petříka, na jejichž dramaturgické směřování co se týče přípravy látek a výběru osobností se později dále navazovalo. Místní dramaturgie sama vytipovávala okruh vhodných osob, přičemž volbu posléze schvaloval podnikový ředitel:

Na Barrandově lidi vstupovali do strany, protože jinak by neměli šanci nic natočit. My jsme na toto zase tolik nehleděli, nebo aspoň já o tom nevím. Na základě scénáře jsme oslovovali režiséry a do výběru nám nikdo nemluvil. Samozřejmě se to potom dál schvalovalo a některé věci se nedaly dělat takzvaně přímo. Šlo je ale prosadit lstí. Tak se podařilo koupit třeba námět Jiřího Suchého nebo Pavla Juráčka.⁴⁹⁾

Hledání spolupracovníků v širokém seznamu čekatelů lze za daných podmínek označit za alternativní přístup, který však značně podmiňoval fakt, že tito tvůrci nacházeli na Barrandově uplatnění poměrně nesnadno. Mezi FSG a FSB (jmenovitě mezi vedoucím dramaturgem, čtvrtou dramaturgicko-výrobní skupinou filmů pro děti a mládež a „Tvůrčím mládím“) měla v tomto ohledu platit dokonce koordinační dohoda o výběru a jednorázovém uvolňování zaměstnanců pro natáčení v Gottwaldově.⁵⁰⁾ Na rozdíl od „Tvůrčího mládí“, kde vznikaly snímky různých žánrů, lze určitý podíl na navrhované alternativě přiznat takřka výhradní orientaci na film pro děti a mládež, který se podle dramaturgyně FSB Marcely Pittermannové netěšil ztřeštěné pozornosti řídicích kinematografických orgánů, a mohl se tak do jisté míry proměnit v „únikový“ žánr. Současně pokračovaly diskuse o potřebě obměny tvůrčích generací, na něž

48) Rozhovor s Marcelou Pittermannovou. Praha, listopad 2006. K výkladu o soupeření a jisté míře vzájemné nevěřivosti ředitelů českých filmových studií, jež pozitivně ovlivnila jejich pracovní nasazení, se dále přiklání i režiséři, kterým FSG nabídlo po svém osamostatnění spolupráci. Srov. např. V. O l m e r, *Tváře jak dětské prdelky aneb příběhy českého filmaře*. Praha : HAK 1997, s. 63; Pavel T a u s s i g, *Filmový smích Karla Smyczka aneb Od Poláčka k Poláčkovi*. Rychnov nad Kněžnou : Filmový klub Rychnov nad Kněžnou 2003, s. 12.

49) Rozhovor s Janem Gogolou. Brno, listopad 2006.

50) Srov. např. Dramaturgický plán na rok 1982 s dramaturgickým výhledem do roku 1986, Gottwaldov, květen 1981, Archiv FSG (nezpracováno), s. 3. O zmíněné dohodě se nepodařilo cokoli dodatečného dohledat. Ani nikdo z dotazovaných pamětníků faktickou existenci takové dohody nepotvrdil. Je tudíž pravděpodobné, že jakékoli koordinační styky probíhaly spíše neformálním způsobem.

studio svým programem pohotově zareagovalo. V uskutečněných i z různých důvodů pozastavených projektech se tak od počátku skutečně kalkulovalo s debutanty, začátečníky a osobnostmi s nevyhovujícím kádrovým profilem.⁵¹⁾

Coby první celovečerní debut vznikla v nových výrobních podmínkách HOUSATA, kde byl kromě scenáristky Ireny Charvátové a režiséra Karla Smyczka Boris Halmi poprvé architektem, Kristýna Novotná návrhářkou kostýmů a svou první hudbu k filmu skládal Zdeněk John. Vstřícné kritické přijetí tohoto a některých dalších gottwaldovských debutů přispělo spolu s případnými festivalovými oceněními k pozvednutí prestiže studia do té míry, že dobový veřejný diskurs začal v souvislosti s FSG hovořit o progresivní dramaturgické a kádrové politice.⁵²⁾ Koncentrace začátečníků ve výrobních štábech však nebyla vždy tak vysoká. Vyvrcholení těchto tendencí představovala spolupráce s katedrami hraného filmu a dokumentu na FAMU. Ojedinělým produkčním experimentem, dovedeným do celovečerního formátu, se stal původně absolventský film Miloše Zábranského POSLEDNÍ MEJDAN. FSG se na díle s pedagogickou supervizí Václava Vorlíčka podílelo kromě hlavního dramaturgického dozoru především finančně a zamýšlelo ponechat maximální prostor invenci studentů z FAMU, aby se i v konečném formálním tvaru umělecky odrazila jejich profesionální nezkoušenost. Ze spolupráce navíc pro studio vyplýval také ekonomický přínos. V komparaci s obvyklými gottwaldovskými produkty se zde díky zajištění některých funkcí a provozů fakultou výrazně snižovaly náklady.⁵³⁾ Celý pokus se však nakonec příliš neosvědčil. I přes závazné smluvní ujednání mezi oběma institucemi produkce až na výjimky narážela na mizivý zájem ze strany vedení školy. Ke všemu těsně před započítím natáčení vznesl náměstek ústředního ředitele Československého filmu Jaroslav Beránek nesouhlas s „ideově-uměleckou“ koncepcí filmu, což si vyžádalo dodatečné úpravy a tím i nepředvídané výrobní průtahy.⁵⁴⁾ Snad právě výsledná rozporuplnost vedla k tomu, že

51) Z nerealizovaných projektů stojí za zmínku komedie „Rodina“, kterou měl podle scénáře Vlastimila Venclíka režírovat Evald Schorm. Srov. Ideová koncepce a dramaturgický plán Filmového studia Gottwaldov, Gottwaldov, 1978. Archiv FSG (nezpracováno), s. 11. Do fáze literárního scénáře dospěly ve FSG např. zamýšlená adaptace divadelní hry Jiřího Suchého „Člověk z půdy“ nebo celovečerní verze původně krátkometrážního muzikálového snímku FAMU Lumíra Tučka a Tomáše Vorla „ING.“ Srov. Plány filmové tvorby Filmového studia Gottwaldov na léta 1989–1993, Gottwaldov, 1988. Archiv FSG (nezpracováno), s. 3–5. Z režisérů se v dramaturgických výhledech dále objevovaly osobnosti jako Jiří Svoboda, Jaroslav Soukup, Karel Kovář, Václav Křístek nebo Petr Koliha. Srov. Ideová koncepce a dramaturgický plán Filmového studia Gottwaldov, c. d., s. 17–19; Plány filmové tvorby Filmového studia Gottwaldov na roky 1988–1992, Gottwaldov, 1987. Archiv FSG (nezpracováno), s. 6.

52) Srov. např. Eva Z a o r a l o v á, Ze školy do praxe – beseda s absolventy FAMU. *Film a doba* 28, 1982, č. 7, s. 366–371; Jan B e r n a r d, Malinový koktejl. *Film a doba* 29, 1983, č. 8, s. 464; Jiří L e v ý, Česká celovečerní hraná tvorba v roce 1982. *Film a doba* 29, 1983, č. 7, s. 346; Ilona S t e i n e r o v á, Poutníci: nový film z spolupráce Filmového studia Gottwaldov a FAMU. *Naše pravda* 44, 1988, 5. 7., s. 3.

53) Výsledný rozpočet POSLEDNÍHO MEJDANU činil 1 714 955 Kčs, snímku POUTNÍCI 2 845 000 Kčs. Srov. s příklady standardní produkce FSG: MEZI NÁMI KLUKY (3 547 831 Kčs), JEMNÉ UMĚNÍ OBRANY (3 852 503 Kčs), JSI FALEŠNÝ HRÁČ (3 878 239 Kčs), MALINOVÝ KOKTEJL (4 005 185 Kčs), POHLAD KOČCE UŠÍ (5 219 753 Kčs), O STATEČNÉM KOVÁŘI (6 475 940 Kčs). Rozpočtové údaje jsou převzaty z výrobních zpráv citovaných filmů, uložených v archivu FSG (nezpracováno).

54) Výrobní zpráva k filmu Poslední mejdan, Gottwaldov, 15. 8. 1983. Archiv FSG (nezpracováno), s. 1–5.

srovnatelná forma koprodukce se zopakovala na jediném dalším hraném titulu POUTNÍCI s již menším podílem posluchačů FAMU a začínajících členů štábu.

FSG se během osmdesátých let etablovalo jako alternativní sociální prostor. Tamější debut však nezajišťoval automatickou propustku do běžné praxe. Zkušenosti tvůrců se lišily případ od případu a v neposlední řadě se odvíjely od osobní podnikavosti, popř. opět od interpersonálních vazeb. Vít Olmer realizoval ve FSG snímek SONÁTA PRO ZRZKU po devíti letech od své prvotiny TAKŽE AHOJ:

Já jsem se přes Gottwaldov dostal krok za krokem na Barrandov. Natočil jsem tam film, dostal za něj cenu, tak už mě nemohli úplně odepsat. Navíc začínala taková ta lehká obroda, takže to šlo jedno s druhým. Měl jsem v Praze možnost dál dabovat nebo dělat hraný film. Ale na rovinu mi řekli, že hraný film můžu dělat třeba jeden za dva nebo tři roky a že existenčně na tom nebudu nejlíp. Já jsem se rozhodl pro hraný film, na Barrandově mě vzali do stavu, ale s látkami jsem měl problémy neustále. Hlavně na začátku osmdesátých let.⁵⁵⁾

Vladimír Drha, který po účasti na povídkovém snímku JAK RODÍ CHLAP připravoval ve FSB samostatně látku nazvanou „Tisíc gólů proti fotbalu“, nakonec natočil svůj první celovečerní snímek DNESKA PŘIŠEL NOVÝ KLUK ve FSG. Barrandovské nabídky přičítá zásluze konkrétních lidí, jejichž pozice ve studiu dovolovala možnost intervence:

Pět let po KLUKOVÍ jsem se dostal na Barrandov, a to jen díky Ireně Charvátové, která napsala film MEZEK. A prosadila si, že to budu točit já. Potom až za dva roky jsem tam dělal CITLIVÁ MÍSTA díky Janě Brejchové. Protože viděla RESTAURACI, kterou jsem točil pro televizi v Brně a že má námět, který by chtěla dělat se mnou. Vždycky to šlo přes někoho, kdo se nebál zvednout hlas.⁵⁶⁾

Pouze málo hostujících filmařů dostalo ve FSG opětovnou příležitost. Chtělo-li studio i v budoucnu obhájit svou ctižádost představovat nové talenty, nemohlo (i vzhledem k výrobním parametrům) za jejich příští profesní vývoj plně zodpovídat. Barrandovský protipól gottwaldovského modelu, disponující daleko kvalitnějším kapacitním i materiálně-technickým zázemím, přitom přebíral další iniciativu jen velmi zřídka. Celková bilance „Tvůrčího mládí“ nevyzněla příliš přesvědčivě. O efektivním dramaturgickém pojetí a dostání svým závazkům nemůže být řeč. Zásluhu na průběžném zaměstnávání nových filmových pracovníků tak nesly i jiné barrandovské dramaturgicko-výrobní skupiny: ať již podobně zaměřený „Profil“ Karla Czabana, který však vykazoval ještě mizivější činnost než „Tvůrčí mládí“, anebo skupina Jiřího Blažka.

4.2 Pokus o moravskou estetiku

Alternativní obraz FSG měla umocňovat specifická moravská estetika, založená na prezentaci krajiny, lidových zvyků, dialektů, výtvarné, hudební a taneční kultury. Také vyhledáváním spisovatelů, herců, scenáristů i námětů především z Jihomoravského

55) Rozhovor s Vitem Olmerem. Praha, srpen 2006.

56) Rozhovor s Vladimírem Drhou. Praha, červenec 2006.

a Severomoravského kraje se studio chtělo výslovně diferencovat od barrandovské produkce.⁵⁷⁾ Neskrývané ambice obdařit filmová díla zvláštním moravským koloritem však nebyly aplikovány „dogmaticky“ za všech okolností a v reálných výrobních podmínkách se setkaly jen s částečnou odezvou. Dramaturgie sice shromažďovala společensko-historické náměty s vazbami na osobnosti či význačné události moravských krajů, většina však z kapacitních či ekonomických důvodů skončila u synopse či sběru materiálu.⁵⁸⁾ Daleko větší pozornost upínala na vnějškový ráz připravovaných filmů: výběr exteriérových lokací a do jisté míry i hereckých představitelů. Tematické plány náležitě zvýrazňovaly zejména prostorové umístění děje. Typickou rétoriku, velebící půvab valašské krajiny a jedinečnost moravských sídel, dokládá citát z anotace ke snímku *MEZI NÁMI KLUKY*, s jakou ho studio předkládalo ke schválení Ústřednímu ředitelství:

Filmem *MEZI NÁMI KLUKY* splácí FSG dlouholetý dluh městu Gottwaldovu. Je to vlastně první současný film, jehož děj se odehrává v tomto zeleném městě s typickou architekturou v půvabném údolí, kde jsou také velké průmyslové komplexy s mnoha mladými lidmi. Ne nadarmo se říká, že Gottwaldov je město mládí. A právě o tomto mládí z gottwaldovských internátů chceme natočit komediální film s lyrickými prvky, písničkami, humorem i vážným zamyšlením nad současnými hodnotami života.⁵⁹⁾

Snímku se skutečně podařilo vytyčenou zásadu naplnit. Zakomponování charakteristické zlínské architektury do mizanscény jej zřetelně odlišilo od neutrálních, snadno zaměnitelných krajinných pozadí jiných gottwaldovských snímků. Šlo tedy o výjimečný počín, který se v takové podobě nezopakoval ani u filmu *HURÁ ZA NÍM*, kde část scén vznikala v prostorách Jižních svahů. Estetická alternativa s sebou ovšem nesla stejně jako u debutantské politiky svůj produkční podtext. Studio vlastnilo malý ateliér, kde nebylo možno postavit rozsáhlejší plochu s dekoracemi. Proto štáby často preferovaly natáčení v exteriérových a reálových lokacích. Podobným způsobem se uvažovalo i v případě hereckých interpretů:

Jednání s produkcemi ohledně herců bylo jedno z nejobtížnějších. V rámci natáčecích plánů jsme se vždycky složitě domlouvali, protože jsme je mívali obsazené společně. Pražští herci pro nás byli navíc dost neekonomičtí. Proto jsme podle scénáře a typu obsazovali i lidi z oblastních divadel.⁶⁰⁾

57) Za nové tvůrčí činy, c. d., s. 20.

58) Tyto projekty figurují v tematických výhledech především těsně po osamostatnění FSG. V plánu jsou biografické snímky o Petru Bezručovi, Leoši Janáčkovi (s důrazem na jeho inspiraci moravskou lidovou hudbou), knížeti Svatoplukovi a jeho třech synech z období Velké Moravy či o uhersko-broderském mládí Jana Amose Komenského. Dále jde o přepisy lidových legend o Ondrášovi a Jurášovi, hejtmanu Šarovcovi nebo historické drama „Zkáza rodu Bereniů“ z doby honů na čarodějnice v oblasti jihovýchodní Moravy apod. Srov. Ideová koncepce a dramaturgický plán Filmového studia Gottwaldov, c. d., s. 27–29; Dramaturgický plán Filmového studia Gottwaldov na rok 1980 s dramaturgickým výhledem do roku 1984, Gottwaldov, květen 1979. Archiv FSG (nezpracováno), s. 3. Jediným uskutečněným námětem s lokálně-historickou tematikou jsou *DĚTI ZÍŘKŮ*, přibližující hodonínskou generální stávku.

59) Ideová koncepce a dramaturgický plán Filmového studia Gottwaldov, c. d., s. 8.

60) Rozhovor s Věrou Kopeckou. Zlín, březen 2007.

Návštěvami divadelních představení měla dramaturgie za úkol soustavně sledovat úroveň herců v moravských divadlech, aby tento potenciál zužitkovala ve filmu.⁶¹⁾ Současně však bylo nutné korigovat své obsazování s ohledem na ostatní studia a šetřit na provozních nákladech za dopravu a ubytování.

Předpoklad komornějšího formátu s minimálním počtem ateliérových staveb nicméně podle některých kladně ovlivnil umělecký výsledek do té míry, že tamější snímky „dokázaly oživit civilistní rukopis filmové tvorby šedesátých let. Ve filmech se objevují neznámí herci i naprostí neherci a opět se začal klást důraz na natáčení v autentických reálech.“⁶²⁾ Toto hodnotící prizma bývá z příslušné etapy uplatňováno například na snímky HOUSATA, DNESKA PŘIŠEL NOVÝ KLUK, popř. PAVUČINA, která však svým tématem (relativně explicitní prezentace toxikomanie) a velice atypickými výrobními podmínkami představuje ojedinělé vybočení z obvyklých standardů gottwaldovské produkce.⁶³⁾ Jakkoli lze u několika filmů skutečně uvažovat o inspiračních vazbách na „všednodenní“ poetiku šedesátých let či vyzdvihnout jejich sociálně-kritický akcent, nemůžeme v žádném případě paušálně hovořit o restauraci civilistního rukopisu nové vlny či dokonce o zrodu nové estetiky. Vesměs konvenční námětové okruhy mohly s přihlédnutím ke zdůrazňované orientaci na současnou tematiku stejně tak reprezentovat pevnou součást dramaturgických norem FSB: umělecké ztvárnění citového, morálně politického zranění mladého člověka, formování jeho osobnosti i charakterových vlastností s preferencí témat z prostředí dělnické či zemědělské mládeže, otázky vztahů mezi chlapcem a děvčetem, problémy mladých manželství, rodičovství, vztahu mladých lidí k rodičům, kamarádům, přátelům, přírodě, spolupracovníkům v dělných kolektivech, problémy výchovného procesu rodina – škola – pionýrský nebo zájmový kolektiv apod.⁶⁴⁾ Ani na Barrandově se v rámci dětského žánru nezrodil natolik svébytný formální koncept, aby se od něj FSG zřetelným způsobem diferencovalo. Působnost dramaturgie do značné míry paralyzovalo i úsporné hospodaření studia. Ačkoli se dařilo zachovávat žánrovou rozmanitost (komedie ze současnosti, pohádka, hudební film, detektivka, psychologické drama apod.), počítalo se už v rané fázi literární přípravy se skromnějšími rozpočty, čímž se podstatně redukoval okruh realizovatelných látek. Snahy prosadit ambicióznější, realizačně náročnější projekty, které by v kombinaci

61) Ideová koncepce a dramaturgický plán Filmového studia Gottwaldov, c. d., s. 5.

62) Pavel B a r o ň, Slovácko kinematografické XI: Od Zlína ke Gottwaldovu. *Malovaný kraj* 39, 2003, č. 5, s. 19.

63) PAVUČINA vznikala od roku 1980 nejprve jako amatérský snímek režiséra Zdenka Zaorala a i poté, co její dokončení zaštitilo FSG, pokračovala realizace v podstatě v poloprofesionálních podmínkách. Štáb neměl klasické produkční zázemí. Vše bylo dle momentální potřeby zajišťováno z hotelu a z produkci KF v Praze. Z důvodů časové tísně při dotáčkách se využilo bytu režiséra Zaorala a ilegálně také pokojů a zařízení v hotelu Evropa, kde byl malý gottwaldovský štáb ubytován. Na dotáčky v roce 1985 bylo nezbytně nutné množství filmové suroviny zakoupeno v prodejně Fotokino, když ve skladech KF nebyla požadovaná surovina k dispozici. Na základě požadavků dramaturgie a režiséra vznikly obrazy, které původně nebyly napsány ve scénáři. Po dohodě s produkcí došlo k jejich natočení na vlastní zodpovědnost režiséra apod. Srov. Výrobní zpráva k filmu Pavučina, Gottwaldov, 31. 7. 1986. Archiv FSG (nezpracováno), s. 2–6.

64) Ideová koncepce a dramaturgický plán Filmového studia Gottwaldov, c. d., s. 6–7.

s debutantskými strategiemi o to více utvrdily alternativnost FSG, ve většině případů kolidovaly s jeho materiálně-technickou základnou či žánrovým směřováním.

5. Filmové studio Gottwaldov jako alternativní model výroby a estetické praxe

Zasazení programových zásad FSG do kontextu české normalizační kinematografie odhaluje jeho zvláštní postavení. Interní dokumentace i praktický chod vykazují jasně formulovatelné alternativy, diferencující podnik od jistých dominujících principů, které se v rámci sledované etapy uplatnily ve FSB. Nejvýraznějším rysem a současně sebepropagační strategií jeho třináctileté osamostatněné existence se stala spolupráce s debutujícími režiséry. Kromě systematické obměny svých štábů nastupujícími tvůrčími pracovníky se studio několikrát odhodlalo k poměrně inovativním modům produkce (konkrétně u snímků POSLEDNÍ MEJDAN, PAVUČINA, POUTNÍCI). Estetické difference založené na moravském rázu děl pak zůstaly spíše v rovině teorie. Navrhované alternativy se však při bližším prozkoumání ukazují coby značně heterogenní pole, jejichž rekonstrukce si vyžádala syntézu nejrozličnějších mechanismů, které jej napomáhaly konstruovat. Je nemyslitelné, aby se gottwaldovské studio vyvíjelo zcela nezávisle od podmínek zestátněného filmového průmyslu. Pozadí usměrňování náboru zejména režisérských osobností nabízí detailnější vhled do praktik československého studiového systému, který fungoval na průsečíku směrnic kinematografického vedení, dlouhodobého plánování, materiálně-technických možností a prostoru „sociálních sítí“. Všechny zmiňované složky se v různé míře podílely také na konstrukci alternativního statusu FSG.

Zhodnocení přínosu a dopadu gottwaldovského modelu na poměry v ostatních filmových studiích vyznívá ve smyslu organizačním i uměleckém spíše neutrálně. Podnět pro definitivní zvrát toporných kádrově-personálních uskupení obecně souvisel se sílící přestavbou společnosti v závěru osmdesátých let. Příchod mohutnější debutantské vlny, který lze ve FSB pozorovat v letech 1987 až 1989,⁶⁵⁾ reprezentuje pouze jeden z příznačných znaků období, kdy se kinematografie již připravovala na provoz v nové politické situaci. V roce 1989 nastalo výrazné přehodnocování a posuny v otázkách tvorby, distribuce, ekonomiky, plánování: odlišná pravidla schvalovacího řízení a zařazování filmů do uměleckých kategorií, likvidace kádrového a personálního odboru a odboru kulturní politiky, výměny ve vedoucích funkcích atd.⁶⁶⁾ FSG tedy svou politikou výrazněji nezasáhlo do zavedených kinematografických struktur a ve velkém měřítku neovlivnilo ani neustále požadované střídání tvůrčích generací. Přesto zůstává pozoruhodným příkladem profilace filmového podniku v socialistickém studiovém systému, který díky pohotovému vstřebávání vnějších stimulů i prozíravé dramaturgické koncepci dokázal učinit ze svých nedostatků přednost.

65) Ve zmiňovaném časovém rozmezí přicházejí na Barrandov mj. tituly: Tomáš Vorel, Zdeněk Tyc, Milan Cieslar, Irena Pavlášková, Petr Koliha, Milan Šteindler, Václav Křístek, Zuzana Zemanová, Radovan Urban, Magdalena Pivoňková aj.

66) Roční rozbor výsledků činnosti za rok 1989. Praha: Ústřední ředitelství Československého filmu 1990, s. 1–3.

Lukáš Skupa (1983)

Studuje obor Teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury na FF MU. Zabývá se zejména historií české zestátněné kinematografie (bakalářská diplomová práce „Re/konstruované alternativy: Filmové studio Gottwaldov 1977–1989 v kontextu české normalizační kinematografie“, 2007).

(Adresa: Ústav filmu a audiovizuální kultury, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity,
Arne Nováka 1, 660 88 Brno; Lukas.Skupa@seznam.cz)

Citované filmy:

Buldoc a třešně (Juraj Herz, 1981), *Citlivá místa* (Vladimír Drha, 1987), *Děti zítřků* (Radim Cvrček, 1980), *Dneska přišel nový kluk* (Vladimír Drha, 1981), *Hodina života* (Václav Matějka, 1981), *Housata* (Karel Smyczek, 1979), *Hra o jablko* (Věra Chytilová, 1976), *Hurá za ním* (Radim Cvrček, 1988), *Jak rodí chlap* (Vladimír Drha, Zdeněk Troška, Jan Ekl, 1979), *Jemné umění obrany* (Jana Semschová, 1987), *Jsi falešný hráč* (Zdeněk Zelenka, 1986), *Malinový koktejl* (Ladislava Sieberová, 1982), *Mezek* (Vladimír Drha, 1985), *Mezi námi kluky* (Radim Cvrček, 1981), *Monstrum z galaxie Arkana* (Dušan Vukotič, 1981), *O statečném kováři* (Petr Švéda, 1983), *Opera ve vinici* (Jaromil Jireš, 1981), *Pavučina* (Zdenek Zaoral, 1986), *Pohlad kočky uši* (Josef Pinkava, 1985), *Poslední mejdan* (Miloš Zábranský, 1983), *Poutníci* (Zdenek Zaoral, 1988), *Prázdniny pro psa* (Jaroslava Vošmiková, 1980), *Restaurace* (Vladimír Drha, 1983), *Rodeo* (Antonín Máša, 1972), *Sonáta pro Zrzku* (Vít Olmer, 1980), *Střepy pro Evu* (Rudolf Adler, 1978), *V týlu nepřítelů* (Igor Gostěv, 1982), *Vítězný lid* (Vojtěch Trapl, 1977), *Takže ahoj* (Vít Olmer, 1970), *Temné slunce* (Otakar Vávra, 1980), *Tichý Američan v Praze* (Josef Mach, Štěpán Skalský, 1977), *Trnové pole* (Otakar Kosek, 1980).

PŘÍLOHA

Celovečerní tvorba dramaturgicko-výrobní skupiny „Tvůrčí mládí“ 1983–1989

- 1983: *Slunce, seno, jahody* (Zdeněk Troška)
Zámek Nekonečno (Antonín Kopřiva)
- 1984: *Až do konce* (Antonín Kopřiva)
- 1985: *Čarovné dědictví* (Zdeněk Zelenka)
- 1986: *Antonyho šance* (Vít Olmer)
- 1987: *Figurky ze šmantů* (Martin Faltýn, Jan Kubišta,
Radovan Urban, Josef Pávek)
Pravidla kruhu (Miroslav Balajka)
Přátelé bermudského trojúhelníku
(Václav Křístek, Petr Šícha, Jan Prokop)
- 1988: *Dům pro dva* (Miloš Zábranský)
- 1989: *Atrakce švédského zájezdu* (Zoran Gospič)
Příběh 88 (Zuzana Hojdová – Zemanová)
Slunce, seno a pár facek (Zdeněk Troška)

Celovečerní tvorba Filmového studia Gottwaldov 1977–1989

- 1977: *Proč nevěřit na zázraky* (Antonín Máša)
- 1978: *Město mé naděje* (Jan Kačer)
Stopař (Petr Tuček)
Nekonečná – nevystupovat (Radim Cvrček)
- 1979: *Chlapi přece nepláčou* (Josef Pinkava)
Indiáni z Větrova (Július Matula)
Housata (Karel Smyczek)
- 1980: *Trnové pole* (Otakar Kosek)
Děti zítřků (Radim Cvrček)
Sonáta pro Zrzku (Vít Olmer)

- 1981: *Kopretiny pro zámeckou paní* (Josef Pinkava)
Mezi námi kluky (Radim Cvrček)
Dneska přišel nový kluk (Vladimír Drha)
Pohádka svatojánské noci (Zdeněk Zydron)
- 1982: *Lukáš* (Otakar Kosek)
Malý velký hokejista (Josef Pinkava)
Malinový koktejl (Ladislava Sieberová)
Za humny je drak (Radim Cvrček)
- 1983: ***Poslední mejdan*** (Miloš Zábranský)
O statečném kováři (Petr Švéda)
Třetí skoba pro kocoura (Radim Cvrček)
Stav ztroskotání (Vít Olmer)
- 1984: *Výbuch bude v pět* (Josef Pinkava)
Už se nebojím (Otakar Kosek)
Tajemství staré půdy (Vladimír Tadej)
Hele, on letí (Tomáš Tintěra)
- 1985: ***Příjd', ať zase omládnou*** (Hana Pinkavová) [dokumentární]
Pětka s hvězdičkou (Miroslav Balajka)
Do zubů a do srdíčka (Vladimír Drha)
Pohled kočky uši (Josef Pinkava)
- 1986: *Outsider* (Zdenek Sirový)
Cizím vstup povolen (Josef Pinkava)
Jsi falešný hráč (Zdeněk Zelenka)
Pavučina (Zdenek Zaoral)
- 1987: *Strašidla z vikýře* (Radim Cvrček)
Sedmé nebe (Otakar Kosek)
Jemné umění obrany (Jana Semschová)
Správná trefa (Rudolf Růžička)
- 1988: *Hurá za ním* (Radim Cvrček)
Poutníci (Zdenek Zaoral)
Nebojsa (Július Matula)
- 1989: *Cesta na jihozápad* (Zdenek Sirový)
Poklad rytíře Miloty (Eugen Sokolovský ml.)
Tobogan (Otakar Kosek)

(Debutové filmy jsou v přehledových výčtech vyznačeny tučně.)

SUMMARY

THE GOTTWALDOV FILM STUDIO AS AN ALTERNATIVE
MODEL OF PRODUCTION AND AESTHETIC PRACTICE

Lukáš Skupa

The Gottwaldov film studio formed from 1945 as the component of the Krátký film Praha. Only in 1977 it came to pass to its independence in the scope of the Czechoslovak state film. This act transformed its present structure a lot. It ensured the own management to it and it intervened in its institutional, economic and dramaturgistic sphere very much. The possibility to form its internal principles led into the remarkable studio profile. We can mark it as an alternative profile in the context of the Czech normalized cinematography in the sense of differentiation from the explicit dominate trends which have been of use for example in the Barrandov film studio. This alternative was realized especially in social structures. The studio promised to do the film debuts and to cooperate with the beginning filmmakers (especially with the directors). Their systematic taking up to the real productive process was a big problem in the Czech cinematography in this historical period. The aesthetic alternative stayed only in the theoretical level. Studio struggled for specific Moravian characteristic of their films (presentation of the folk culture, Moravian countryside, cooperation with local authors etc.). In the end it was realized only in choosing the locations or the actors. This profile could not develop independently of the conditions in the cinematography with the state management. Reconstruction of these alternatives meant to open the synthesis of the different mechanisms which helped to construct them: requirements of the central management of the Czechoslovak state film, the system for long-termed plans, the own material and technical studio possibilities and the sphere of "social networks." The research of the gottwaldov alternatives in its second plan also shows some practices of the studio system in the socialistic Czechoslovakia.

Translated by Jaroslava Doláková

TECHNIKA A TECHNOLOGIE V DĚJINÁCH MÉDIÍ

O filmové technice se bádá, píše i čte poměrně obtížně – zvláště pokud se pohybujeme v oboru kulturních a sociálních dějin filmu či médií. Historik je konfrontován s nesnadno uchopitelnými materiály typu licenčních smluv, patentových přihlášek, žalob na porušení patentů, výrobních dokumentací, protokolů z revizních prohlídek či technických měření. Základním principům kinematografické techniky lze sice porozumět celkem lehce, ale když sestoupíme na úroveň konkrétních vynálezů, inovací a jejich zavádění do praxe, můžeme brzy narazit na limity svých současných znalostí chemie, optiky, elektroakustiky či výpočetní techniky. Jakmile se historik v dobových přístrojích a jejich způsobech použití jakž takž zorientuje a zasadí si je do náležitého kontextu, vyvstane před ním další, neméně obtížný úkol: Jak závěry výzkumu vtělit do textu, který nejenže zachytí a vysvětlí všechny uzlové body technického vývoje, ale zároveň udrží pozornost čtenáře, jež zajímají spíše významy, důsledky a fantazie, které techniku obklopují, než ona sama?

O technice se v našem oboru píše obtížně i proto, že časové, událostní a osobnostní vzorce jejích dějin se často zásadně liší od těch, na které jsme zvyklí z umění a kultury: Navzdory prvotnímu zdání zde většinou chybí jednoznačně identifikovatelní „autoři“, a pokud nějaké přeci jen objevíme, pak zjišťujeme, že vynálezy po uvedení do praxe obvykle slouží jiným cílům, než jaké jim přisoudili jejich tvůrci. Komerčně vítězné aplikace jsou často na nižší technické úrovni než jejich počáteční soupeři. Důležité změny přicházejí po opakovaných neúspěšných pokusech, s dlouhým zpožděním nebo i přes velká očekávání nenastanou vůbec. Samotné aparáty v sobě skrývají časové struktury, jež se mnohdy zarputile brání jakémukoli narativnímu uchopení. Přesto je technika průsečíkem a více či méně skrytým pozadím všech hlavních způsobů filmologického výzkumu: ať už se filmem zabýváme z hlediska stylu, recepce, ekonomiky nebo prezervace, vždy narazíme na skutečnost, že k obrazům a příběhům patří i přístroje, nosiče, normy atd. Texty shromážděné v přítomném tematickém bloku se různým způsobem uvedených otázek dotýkají a zároveň hledají nové cesty, jak historii techniky v mediální kultuře postavit na pevnější pramenné, metodické a epistemologické základy.

Sekci překladů uvozuje přehledová stať předního světového historika techniky Wolganga Königa, který se médií zabývá jen okrajově a principiálně je neodděluje například od dějin automobilu, hornictví či železnice. Právě proto se ovšem jeho pojetí technického vývoje opírá o sofistikovanější typologické a analytické postupy než – v teorii médií stále rozšířené – teleologické a deterministické koncepty, jež umanutě hledají jednoduché kauzální vazby mezi vynálezem a jeho kulturním významem. Další z přeložených autorů, John Belton, reprezentuje špičku současného bádání o filmové technice. Autor, který má dlouholeté zkušenosti s nejdůležitější organizací amerických

filmových techniků a jenž se v minulosti proslavil novátorským pohledem na počátky magnetického zvuku, stereofonie či širokoúhlých formátů, si tentokrát dal práci s nezaujatou analýzou zadrhnuté a mnoha mýty opředené „digitální revoluce“ v kinech.

Zbylé dva přeložené texty, stejně jako recenze a rozhovor Anny Batistové přibližují některé výsledky a úskalí kolektivních projektů realizovaných v Itálii, jejíž technická tradice je podobně závislá na zahraničních vlivech jako ta naše, a proto otevírá i mnoho otázek užitečných pro výzkum české filmové techniky: Jak charakterizovat národní styl techniky v prostředí, kde chybí investice do vývoje a silná výroba, kde dominují cizí patenty a převzaté či odvozené aplikace? Jak se vyrovnat s fragmentárností či neexistencí klíčových pramenů? Jak uvést téma techniky na pole humanitněvědných akademických oborů?

Dva původní texty, jejichž autory jsou doktorandi pražské, brněnské a olomoucké univerzity, lze bez obav označit za průkopnické počiny v tom smyslu, že v českém prostředí poprvé prezentují výsledky empirických a zároveň metodicky promyšlených rozborů konkrétních otázek dějin filmové techniky. Anna Batistová se ve své studii o vývoji projektorů domácí výroby v době zavádění širokoúhlých formátů soustředí na klasické problémy dějin techniky (přechod od prototypů k sériové výrobě, rezistence vůči inovaci, standardizace, kompatibilita) a zkoumá je s ohledem na specifické aspekty raného centrálně řízeného hospodářství a mezinárodních vztahů v době padající železné opony. Jan Hanzlík s Karlem Čadou se v analýze autobiografických vyprávění pražských promítačů jednosálových kin v éře multiplexů pokusili o aplikaci metod kvalitativního sociologického výzkumu. Interpetační postupy narátorů jim posloužily jako materiál pro obecnější analýzu hodnot, které se v očích řadových aktérů filmového průmyslu pojí s měnící se kinotechnikou a ustupující klasickou formou filmové zkušenosti. Doufejme, že tato skromná sbírka šesti článků, rozhovoru a recenze poslouží jako stimul pro další bádání o roli techniky a technologií v mediální kultuře – vždyť těsné vztahy mezi aparáty, audiovizuálními texty a kulturními zkušenostmi tvoří největší kapitál, jakým se filmová a mediální studia mohou ve vztahu k příbuzným oborům pyšnit.

PS

Články k tématu

TELEGRAFIE, TELEFONIE,
BEZDRÁTOVÝ PŘENOS SIGNÁLU*Komunikace a technika v 19. století*

Wolfgang König

Následující příspěvek se dělí na dvě části. (1) Nejprve podává stručný přehled předmětu a konceptů moderních dějin techniky. (2) Potom se zabývá telegrafií, telefoníí a bezdrátovým přenosem signálu (Funk), „novými médii“ 19. století, prostřednictvím systematického kladení otázek prezentovaných ve formě tezí.

Předmět dějin techniky se konstituoval během 20. století postupným rozšiřováním realizovaným ve třech etapách. Kolem roku 1900 vznikla historiografie techniky pěstovaná především inženýry. Jejich práce se soustřeďovaly na popis a výklad struktury a funkce technických věcných systémů.¹⁾ Podávaly sice technická vysvětlení, avšak zanedbávaly společenské příčiny a důsledky vývoje techniky. Od šedesátých let 20. století se k dějinám techniky stále více obraceli profesionální historikové. Pod vlivem vůdčích disciplín, jako jsou hospodářské a sociální dějiny, historické sociální vědy a sociologie průmyslu, se věnovali především problémům produkce, výroby techniky. Jejich publikace probíraly vývoj pracovních prostředků, organizace práce, pracovních podmínek, historii inženýrů a dělníků a rovněž historii vědy. K zatím poslednímu rozšíření předmětu historiografie techniky došlo v devadesátých letech. Do prací z této oblasti byla na základě zkušenosti rozvinuté konzumní společnosti s jejím nákupním trhem a historicky bezpříkladným vybavením zbožím a službami integrována spotřeba, používání techniky. Novým paradigmatem dějin techniky se stalo vzájemné komplementární působení výroby a spotřeby. Předmět dějin techniky od nynějška zahrnoval vznik i používání technických artefaktů, jejich sociokulturní podmínky a rovněž důsledky pro přírodu, člověka a společnost.²⁾

S jakými metodami, koncepty a teoriemi přistupují historikové techniky k svému takto rozšířenému předmětu zkoumání? Je evidentní, že v době, v níž vývoj vědy

1) Technický věcný systém (*technisches Sachsystem*) je definován jako umělý, z přirozených surovin vyrobený předmět, který existuje v prostoru a čase (pozn. překl.).

2) Günter R o p o h l, *Allgemeine Technologie. Eine Systemtheorie der Technik*. München – Wien : Hanser 1999 (2. vyd.).

charakterizují pojmy jako „překračování hranic disciplin“ a „pluralizace“, existuje mnoho vědeckých přístupů, které si navzájem konkurují a které se doplňují. Přesto je lze zařadit do dvou velkých tradic teoretického myšlení: jedna je orientována spíše na teorii jednání, druhá spíše na teorii struktur. Přístupy podložené spíše teorií jednání se zaměřují na otázku, kdo jsou na různých sociálních rovinách aktéři vývoje techniky. K nim patří na mikrorovině individuí například vynálezci, inženýři, podnikatelé a politici, na střední rovině organizací a seskupení například podniky, spolky a svazy, vzdělávací zařízení a úřady, a na makrorovině stratifikací společnosti například třídy a vrstvy, politicko-světónázorové směry, profesní skupiny, výrobci, spotřebitelé, vlády. Z těchto přístupů získal v historiografii techniky nejvýznamnější místo koncept sociální konstrukce techniky (Social Construction of Technology – SCOT).³⁾ Jeho zastánci zprvu zdůrazňovali především centrální postavení sociálních skupin, z jejichž vzájemného vyjednávání technika vzniká.

Přístupy podložené spíše teorií struktur naproti tomu více zdůrazňovaly působení anonymních sociokulturních sil, jako je stav technických znalostí a dovedností, tržní vztahy, moc a ovládání či mentality, ideové vzory a hodnotové systémy. Pokud přitom byla postulována zásadní důležitost některého prvku, vycházely z toho „velkolepě jednostranné“ výklady techniky – technicistní, ekonomistické, sociologické a kulturalistické.

Nově se v historiografii techniky objevují pokusy přístupy orientované na teorii jednání a přístupy orientované na teorii struktur navzájem spojit;⁴⁾ přitom je možno se odvolat například na teorii strukturace Anthonyho Giddense.⁵⁾ Aktéři potom jednají v relativně stabilních strukturách. Pohybují se na hřištích vymezených strukturami, a tím je potvrzují. Jestliže prostory stanovené pro jednání cílů a zájmů aktérů nevyhovují, mohou se snažit o jejich posunutí, rozšíření či zúžení; to v dlouhodobém horizontu vede ke změně struktur. Struktury tedy svým působením tvoří stabilní kostru, vystupují v rámci dějin techniky jako tradice, zatímco aktéři ve vývoji techniky představují dynamický moment.

K pojmům, které byly navrženy jako charakteristiky naší současnosti, patří pojem informační společnosti a společnosti vědění. Ať už s nimi spojujeme jakýkoliv konkrétní význam, přinejmenším poukazují na vzrůst postavení informace a komunikace. Lze to poznat i na základě faktu, že politika a právo se stále více musí vyrovnávat s úkolem informací a komunikaci regulovat.

3) Wiebe E. B i j k e r – Thomas P. H u g h e s – Trevor J. P i n c h (eds.), *The Social Construction of Technological Systems. New Directions in the Sociology and History of Technology*. Cambridge, MA : MIT Press 1987.

4) W. K ö n i g, Technik, Macht und Markt. Eine Kritik der sozialwissenschaftlichen Technikgeneseforschung, *Technikgeschichte* 60, 1993, s. 243–266; T ý ž , Railways on Swiss Mountains: A Demonstration of an Agency-Structure-Concept of Technological Development. In: Laurent T i s s o t – Béatrice V e y r a s s a t (eds.), *Technological Trajectories. Markets, Institutions. Industrialized Countries, 19th–20th Centuries. From Context Dependency to Path Dependency*. Bern – New York : Peter Lang 2002, s. 103–116.

5) Anthony G i d d e n s, *The Constitution of Society. Outline of the Theory of Structuration*. Cambridge : Polity Press 1984.

Počátky moderní informační společnosti sahají do 19. století. Tento článek podává přehled o vzniku a šíření „nových médií“, telegrafie, telefonie a bezdrátového přenosu signálu (Funk), až do první světové války. Příspěvek se nezaměřuje na historii vývoje jednotlivých technologií, nýbrž se soustřeďuje na řadu systémových problémů, které oblast techniky přesahují:

- časové a prostorové rozšíření,
- faktory úspěchu,
- změny využití,
- styly techniky,
- důsledky techniky.

Aby však tyto systémové aspekty nezůstávaly zcela ve vzduchoprázdnu, podám nejprve několik elementárních informací o vývoji a šíření jednotlivých technologií.

Elektrická telegrafie⁶⁾ jako inovace 19. století měla předchůdce, existujícího po staletí a tisíciletí, v optické telegrafii. Například už ve vyspělých starých kulturách byly pomocí ohně předávány signály na značné vzdálenosti. Zvláštní důležitost získala ohňová signalizace ve velkých říších. Právě rozsáhlá teritoria s elementy centrální vlády disponovala prostředky pro zřizování a udržování takovýchto velkých technických systémů. Rychlá komunikační spojení sloužila k zajištění moci a vlády.

Tuto vazbu komunikační techniky na politickou moc a vládu nacházíme i v novodobé Evropě. První novodobá relativně hustá a široce rozptátá optická telegrafní síť v Evropě vznikala od devadesátých let 18. století v revoluční Francii a byla dále budována za Napoleonovy éry.⁷⁾ Signál byl reprezentován pohyblivými břevny, která byla namontována na věžích stojících zhruba v desetikilometrových odstupech. Pozice břevny bylo možno zjistit pomocí dalekohledů a prostřednictvím táhel pak reprodukovat. Francie, která byla po určitou dobu ve válce s celou Evropou, využívala síť k předávání zpráv z pařížské centrály na periferii říše, resp. k příjmu zpráv z periferie. Království obnovené po Napoleonově pádu síť nadále provozovalo a ještě ji doplnilo. Při svém největším rozšíření sahala síť na severu a východě až po Amsterdam, Mohuč a Benátky.

Také v jiných evropských zemích, například ve Švédsku, byly postaveny optické telegrafní sítě, resp., jako v Prusku, byly zřízeny jednotlivé linky. Kolem roku 1850 nahradila optickou telegrafii telegrafie elektrická. S elektrickými signály se experimentovalo už v 18. století, k relativní technické zralosti ale tato telegrafie dospěla až ve třicátých letech 19. století. Na základě porovnávání nákladů bylo sporné, zda elektrická telegrafie představuje proti optické pokrok. Rozhodně však byla elektrická telegrafie vzhledem ke své nezávislosti na počasí spolehlivější. Zimní inverze s mlhou optickou telegrafii na celé dny ochromovaly, ve tmě byla tak jako tak nepoužitelná. Tyto systémové nedostatky elektrická telegrafie nevykazovala. Během krátké doby vznikly

6) Rolf O b e r l i e s e n, *Information, Daten und Signale. Geschichte technischer Informationsverarbeitung*. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt 1982 (Kulturgeschichte der Naturwissenschaften und der Technik).

7) Gerald J. H o l z m a n n – Björn P e h r s o n, *The Early History of Data Networks*. Los Alamitos, CA : IEEE Computer Society Press 1995.

telegrafní sítě, které překlenuly Evropu a Severní Ameriku, a linky, které v ekonomicky méně rozvinutých regionech propojily alespoň centra.

Větší potíže přinesla realizace mezikontinentálních spojení prostřednictvím telegrafních kabelů položených na mořské dno.⁸⁾ Při těchto technických, hospodářských a politických velkopodnicích vznikalo mnoho problémů. Omezme se na obtíže technické: Pro kabely nebyl zpočátku k dispozici žádný vhodný izolační materiál. První lodi, které byly použity, nebyly schopny transportovat celý transatlantický kabel. Kabel musel být rozdělen na dvě lodi a při kladení pak spleten. Během pokusů o položení kabely často vzhledem k vysokému mechanickému zatížení praskaly. Vhodné trasy na mořském dně musely stanovit oceánografické výzkumy. Elektrické signály musely být přizpůsobeny charakteristikám kabelu. Až v roce 1866 se podařilo vytvořit spojení mezi Severní Amerikou a Evropou prostřednictvím dlouhodobě funkčního transatlantického kabelu. Po úspěšném dokončení této průkopnické akce pokračovalo propojování světa kabely velkou rychlostí. Kolem roku 1880 byly všechny kontinenty spojeny mořskými kabely s Evropou. Poprvé se tak objevil globální komunikační systém, který umožnil komunikaci po celém světě takřka ve stejném čase.

Německý, až do současnosti se vyskytující pojem Funk⁹⁾ se vztahuje ke způsobu generování elektromagnetických vln používanému v raném období.¹⁰⁾ Naproti tomu anglický výraz wireless vyjadřuje precizněji skutečnost, že při uplatnění této techniky jsou kódované telegrafické signály přenášeny bezdrátově. Podněty pro bezdrátovou telegrafii přišly z oblasti vědy. Už v šedesátých letech 19. století předpověděl James Clerk Maxwell na základě teoretických úvah existenci elektromagnetických vln. Experimentálně ji dokázal Heinrich Hertz v roce 1888. Podoba Hertzova laboratorního pokusu může být brána jako prototypické zařízení pro bezdrátový přenos signálu. Přesto se až kolem poloviny devadesátých let 19. století podařilo Guglielmovi Marconimu vyřešit technické problémy s překonáváním větších vzdáleností. Bezdrátová telegrafie si konkurovala s telegrafií vázanou na kabel, měla ale jednu podstatnou systémovou výhodu: Umožňovala komunikaci zaměřenou na pohyblivou telegrafní stanici nebo komunikaci mezi takovými stanicemi. Na základě těchto vlastností se před první světovou válkou stala nejdůležitější oblastí její aplikace lodní telegrafie. Navíc vznikla – jako určitá zvláštnost – takřka globálně rozšířená telegrafní síť německé říše.

8) Vary T. Coates – Bernard Finn – Thomas Jaras – Henry Hitchcock – Robert Anthony, *A Retrospective Technology Assessment. Submarine Telegraphy. The Transatlantic Cable of 1866*. San Francisco : San Francisco Press 1979; Wolfgang König, *Retrospective Technology Assessment – Technikbewertung im Rückblick. Technikgeschichte* 51, 1984, s. 247–262; Daniel R. Headrick, *The Invisible Weapon. Telecommunications and International Politics, 1851–1945*. New York : Oxford University Press 1991.

9) Hugh G. J. Aitken, *Syntony and Spark. The Origins of Radio*. Princeton : Princeton University Press 1985 (2. vyd.); Susan J. Douglas, *Inventing American Broadcasting, 1899–1922*. Baltimore : Johns Hopkins University Press 1987.

10) Výraz *Funk* se odvozuje od slova *der Funke* „jiskra“; používané přístroje zpočátku jiskřily (pozn. překl.).

Telefon¹¹⁾ byl odpadním produktem výzkumu telegrafie. Umožnil komunikaci na větší vzdálenosti v přirozeném jazyce. Největší význam pro komerční rozvoj telefonu měl americký patent, udělený v roce 1876 Alexandru Grahamu Bellovi.

Zpočátku se telefonní spojení omezovala na teritoria jednotlivých velkých měst. Až v roce 1915 byl poprvé realizován telefonní rozhovor mezi americkým východním a západním pobřežím. V meziválečné době k tomu přistoupila bezdrátová telefonie, ohrožovaná atmosférickými poruchami. Rozšíření globální telefonie bylo umožněno položením telefonních kabelů v oceánech a rozmístěním komunikačních satelitů. V roce 1956 byl položen první telefonní koaxiální kabel v severním Atlantiku. V druhé polovině šedesátých let se k tomu připojila satelitní telefonie. Po položení prvních transatlantických kabelů ze skelných vláken v roce 1988 přebírají kabely stále větší a větší podíl na globálním přenosu zpráv.

Teze 1: Časové a prostorové rozšíření

Časové a prostorové rozšíření proběhlo v případě telegrafie a bezdrátového přenosu signálu dynamicky, v případě telefonu naopak pomalu. Je to možno vysvětlit jednak technicky (digitálnost – analogovost), jednak typem inovace (demand pull – supply push).

V souvislosti s časovým a prostorovým rozšířením telegrafie a bezdrátového přenosu signálu na jedné straně a telefonu na straně druhé je možno konstatovat dramatické rozdíly. V případě telegrafie a bezdrátového přenosu signálu vznikly globální komunikační sítě během dvou až tří desetiletí, v případě telefonu to trvalo asi jedno století. V pozadí těchto rozdílných vzorců rozšíření stály v první řadě technické důvody. Kabelová i bezdrátová telegrafie pracovaly s binárními kódy. U Morseovy abecedy jde o kód složený z teček a čárek. U jiných systémů přenosu bylo možno realizovat binární kódy tokem a přerušením toku proudu nebo – v počátcích, kdy byla telegrafie založena na stejnosměrném proudu – změnou směru toku proudu. K intenzifikaci slabého elektrického signálu stačí jednoduchá relé, sloužící jako digitální zesilovací prvky. Pro přepínání silnějšího signálního proudu se používá slabý zbytkový proud. Takové zesilovače se uplatňovaly při kontinentální telegrafii. Transoceánské dráhy byly překlenovány bez nich; místo toho byly vyvinuty techniky pro identifikaci přicházejících slabých elektrických signálů.

11) John Brooks, *Telephone. The First Hundred Years*. New York : Harper & Row 1976; Claude S. Fischer, *America Calling. A Social History of the Telephone to 1940*. Berkeley – Los Angeles : University of California Press 1992; Erwin Horstmann, *75 Jahre Fernsprecher in Deutschland 1877–1952. Ein Rückblick auf die Entwicklung des Fernsprechers in Deutschland und auf seine Erfindungsgeschichte unter Beigabe einer Zeittafel zur Geschichte des Fernsprechers von Erwin Müller-Fischer*. Frankfurt a. M. : Bundesministerium für das Post- und Fernmeldewesen 1952; Frank Thomas, *Telefonieren in Deutschland. Organisatorische, technische und räumliche Entwicklung eines großtechnischen Systems*. Frankfurt a. M. – New York : Campus-Verlag 1995 (Schriften aus dem Max-Planck-Institut für Gesellschaftsforschung Köln, 21).

Na rozdíl od telegrafu se u telefonu mění akustické kmity na analogové elektrické a takto jsou přenášeny. Telefon potřebuje pro intenzifikaci zasílané zprávy analogové zesilovače. Takové analogové zesilovače ale byly – v podobě elektronové lampy – k dispozici teprve po roce 1910. Zvětšení dosahu představovalo v počátcích rozvoje telefonu klíčový problém. Než přinesla uspokojivé technické řešení elektronová lampa, objevovaly se pokusy oddálit útlum signálu mimo jiné pomocí lepších vodičů a silnějších proudů. Teprve s elektronovou lampou bylo ale možné zřizovat telefonní spojení na větší vzdálenosti.

Vedle technických důvodů lze pro rozdíly v rozšíření telegrafu a telefonu uvést i důvody socioekonomické. Rozmach telegrafu byl stimulován převážně poptávkou; došlo k němu spíše na základě schématu demand pull. Elektrická telegrafie nahrazovala optickou, která už otevřela a vybudovala svůj trh. Od počátku nebylo pochyb o tom, že elektrický telegraf odpovídá existující politické, vojenské a ekonomické poptávce lépe než telegraf optický. K tomu přistoupila nová důležitá poptávka ze strany železnice. Pomocí telegrafu bylo možné ohlašovat vyjíždějící a přijíždějící vlaky na tratích, které zpočátku byly většinou jednokolejné, a to podstatně přispělo k bezpečnosti na železnicích.

Telefon byl naproti tomu spíše inovací stimulovanou nabídkou; uplatňovalo se tu schéma supply push. Přenos přirozeného jazyka tvořil sice už po desetiletí předmět vizí, jejich místem však byla věda, nikoliv hospodářství. Ekonomicky rentabilní možnosti využití telefonu musely být teprve nalezeny. Částečně k tomu byly potřebné změny chování, a tedy čas. Existují zprávy o tom, že v hierarchicky strukturovaných hospodářských podnicích sloužil telefon jako náhrada telegrafie.¹²⁾ Sdělení a informace byly předávány jednosměrně, k oboustranné komunikaci nedocházelo. Telefon patřil do oblasti „solutions looking for a problem“, řešení, pro něž ještě nebyl nalezen odpovídající problém. Byla to situace, před níž často stojí i dnešní informační a komunikační technika: technická řešení hledají sociálně požadované, a tedy ekonomicky rentabilní aplikace. Rovněž rychlost šíření moderních technologií bude méně záviset na samotné technice než na poptávce po službách, které jsou s ní spojeny.

12) Herbert R e i n k e, *Die Einführung und Nutzung des Telefons in der Industrie des Deutschen Reiches, 1880–1939. Eine Untersuchung westdeutscher Großunternehmen*. Köln : Max-Planck-Institut für Gesellschaftsforschung 1988 (Max-Planck-Institut für Gesellschaftsforschung Köln, Discussion Paper 88/6).

Teze 2: Faktory úspěchu

Úspěch nových technologií závisel více na konceptech využití a na rámcových společenských podmínkách než na úrovni technického rozvoje. Tak se prosadil technicky méně vyvinutý telegraf Samuela Morse proti dokonalejším evropským přístrojům, technicky méně vyvinutý telefon Alexandra Grahama Bella proti dokonalejšímu telefonu Elishy Graye.

Faktory, které rozhodovaly o úspěchu inovací v oblasti techniky přenosu zpráv, je nejlépe možno postihnout interkulturním porovnáváním. V případě telegrafu je poučné srovnání Německa a USA. Ve druhé polovině třicátých let 19. století byla technická řešení telegrafu vyvinutá v Německu – například Carlem Augustem Steinheilem – pokročilejší než americká (především ta od Samuela Morse). Přesto byla v USA telegrafie zavedena mnohem dříve než v Německu. Dobře to můžeme ilustrovat na stavu z roku 1848. Tehdy vznikla mezi Frankfurtem a Berlínem první německá elektrická telegrafní linka. Ve stejné době už měly ve Spojených státech připojení na telegrafní síť všechny státy na východ od Mississippi (s výjimkou Floridy).

Tento nápadný rozdíl v rozšíření techniky je možno vysvětlit sociokulturními důvody. Například v Prusku byl dlouho optický telegraf mezi Berlínem a Porýním pokládán z politicko-vojenských hledisek za dostačující. Také trasa mezi Berlínem a Frankfurtem byla koncipována jako státní telegraf. Podnětem se stal parlament v kostele svatého Pavla ve Frankfurtu; pruská vláda chtěla mít co nejdříve poznatky o jeho jednáních a závěrech. S komerčním využitím pruské telegrafie se zpočátku nepočítalo a došlo k němu se zpožděním. Vývoj zasílání telegramů dokládá, že potenciál telegrafu byl objeven teprve s komercializací: V následující době počet státních depeší stagnoval, zatímco počet soukromých rychle vzrůstal.¹³⁾ Počáteční zanedbávání a opožděné rozšíření telegrafie byly výsledkem průmyslově-ekonomické zaostalosti Německa a jeho politicko-ekonomické roztržstěnosti. Průmyslová přestavba německého hospodářského života teprve začínala, celní spolek ještě zdaleka neodstranil všechny překážky pro obchod a v malých a středně velkých německých státech nepředstavovala pro politiku existence výkonné informační sítě prvořadý problém.

V USA se sice stát také v telegrafii angažoval, její rozšíření však podněcoval obchodní kapitalismus a železnice. V soukromokapitalistickém konkurenčním hospodářství lidé rychle objevili, že informace je možno přeměnit na obchodní výhody. Stavba železnic šla kupředu mnohem dynamičtěji než v Evropě. Při velkých vzdálenostech nebyly optické systémy už předem vhodné.

Prvořadý význam konceptů využití v porovnání s technickou zralostí je možno ukázat na historii vynálezu telefonu v USA.¹⁴⁾ Zde nakonec došlo k přímo dramatickému závodu mezi Alexandrem Grahamem Bellem a Elishou Grayem, kteří dokonce své vynálezy přihlásili na americkém patentovém úřadě v též den. Elisha Gray patřil

13) R. Oberliesen, c. d., s. 114.

14) David A. Hounshell, Elisha Gray and the Telephone. On the Disadvantages of Being an Expert. *Technology and Culture* 16, 1975, s. 133–161.

k nejváženějším odborníkům v oblasti elektrotechniky a navíc měl vynikající kontakty s vůdčími firmami. Alexander Graham Bell byl naproti tomu ve vztahu k elektrotechnice spíše amatér. Oba hledali systém vícenásobné telegrafie (Mehrfachtelegraphie). Dosud bylo možno přenášet na jedné lince jen jednu telegrafickou zprávu v daném okamžiku a bylo jasné, že systémem vícenásobného využití se dá vydělat velké jmění. Řešení, k nimž oba dospěli, byla podobná, avšak Grayovo bylo vyzrálejší. Přes svou nižší úroveň se však prosadil vynález předložený Bellem. Na základě jeho činnosti vznikl telefonní koncern, který byl pod názvem AT&T po dlouhou dobu největším světovým podnikem v oblasti sdělovací techniky. Bellův náskok a jeho úspěch byly v neposlední řadě dány tím, že odhalil potenciál svého vynálezu pro jazykovou komunikaci. Zatímco se Gray nadále primárně zaměřoval na telegrafii, soustředil Bell své vývojové práce na jazykovou komunikaci a nedal se přes počáteční obtíže z této cesty svést. Ve vyhrocené formulaci lze Bellův úspěch ze zpětného pohledu vysvětlit tak, že vynalezl nejen novou techniku, ale i inovativní využití.

Teze 3: Změny využití

V případě telegrafie a bezdrátového přenosu signálu existovala zpočátku konkurence mezi vojensko-politickým a komerčním využitím. Politika komerčního potenciálu telegrafu s časovým zpožděním akceptovala a aktivovala. Jakmile se ukázalo, že telefon má potenciál pro aplikaci v komunikaci přirozeným jazykem, našel využití v mnoha různých formách: jako doplněk k telegrafii, v systémech domácího telefonu, jako prostředek zábavy, v obchodní komunikaci, v soukromém telefonování.

V počátcích nové technologie se často setkáváme s fenoménem rychlých změn využití.¹⁵⁾ První aplikace nemají dlouhé trvání a jsou nahrazovány jinými, tržně výhodnějšími. Poskytovatelé informačně-technických a komunikačně-technických služeb zkoušejí nové trhy a zase se z nich stahují, když věří, že objevili oblasti výnosnější. Také zákazníci někdy používají nové technologie v rozporu s představami a očekáváními výrobců.

V případě telegrafie jsme už viděli, že se představy o využití nejprve týkaly politických a vojenských aplikací. Komerční potenciál telegrafie musel být teprve objeven a akceptován politikou. Na základě odlišných politických a sociálně ekonomických podmínek se toto přeinterpretování telegrafie uskutečnilo v USA rychleji než v Německu. Tomu, co bylo později označeno jako telefon, byl jeho hlavní způsob využití přiřazen teprve během procesu vynalézání. Alexander Graham Bell, který byl v tomto ohledu inovativní, se přitom hned zaměřoval na trh ve sféře obchodní a privátní komunikace. Pohled na dějiny německé telefonie ukazuje, že při tomto poznávání trhu rozhodně nešlo o samozřejmost. V Německu byl telefon do obchodní a soukromé komunikace

15) W. K ö n i g, Nutzungswandel, Technikgenese und Technikdiffusion. Ein Essay zur Frühgeschichte des Telefons in den Vereinigten Staaten und Deutschland. In: Jörg B e c k e r (ed.), *Fern-Sprechen. Internationale Fernmeldegeschichte, -soziologie und -politik*. Berlin : Vistas 1994, s. 147–163.

zaveden s časovým zpožděním. Místo toho využívala státní pošta novou technologii k rozšíření dosavadní telegrafní sítě ve venkovských oblastech. Ve venkovských obcích přijímaly poštovní pobočky telegramy a předávaly je pomocí telefonu na další telegrafní stanici. V pozadí stály kalkulace nákladů. Telefon byl na krátké vzdálenosti mnohem levnější než telegraf. Pro přenos zpráv stačila energie lidského hlasu, zatímco telegraf byl odkázán na drahé agregáty baterií. Už bylo zmíněno, že také hospodářské podniky vycházely při užívání telefonu z modelu telegrafie.

Dalším důležitým raným trhem byly domácí telefonní systémy. Levné přístroje byly často kupovány do soukromých domácností; můžeme jen odhadovat, co s telefony dělaly. Jednotlivá svědectví poukazují na to, že zámožní lidé pomocí telefonu volali nebo instruovali svůj služební personál. Jiné přístroje možná sloužily jako hračky. Demonstrovaly zázrak technického zprostředkování komunikace v přirozeném jazyce na větší vzdálenosti a působily jako příklad technického pokroku.

V řadě měst nabízely různé podniky svým abonentům prostřednictvím telefonu informační a zábavné relace.¹⁶⁾ Ty sahaly od předčítání zpráv až k přenosům hudebních a divadelních představení. Na straně uživatelů to odpovídalo pozdějšímu rozhlasu, technicky v tom lze spatřovat předchůdce rozhlasu po drátě, zaváděného v meziválečné době v oblastech se špatným příjmem, a také dnešní kabelové televize.

Telefon byl tedy také telegrafem, hračkou a rozhlasem. Jako telefon v dnešním smyslu musel být nejprve konstruován a interpretován. V souvislosti s USA se hovořilo o tom, že Bell už předem počítal s obchodní a soukromou komunikací, vyžaduje to ale určitou diferenciaci. Bellovy firmy, resp. AT&T, dlouho pojímaly telefon jako médium obchodní komunikace. Soukromá komunikace byla naproti tomu pro amerického telefonního giganta zcela podružná. Až do meziválečné doby provozovala AT&T obchod se soukromými zákazníky zcela restriktivně.¹⁷⁾ Šlo to tak daleko, že už před první světovou válkou američtí farmáři vybudovali a provozovali vlastní sítě, a tak si vytvořili spojení se sousedy a nejbližšími obcemi. Trvalo dlouho, než velké mezinárodní telefonní společnosti poznaly důležitost soukromé komunikace, která dnes představuje větší část trhu. Tento vzorec podceňování soukromých zákazníků na úkor obchodních byl rozšířen až do nedávné minulosti. Neuplynulo mnoho času od doby, kdy zástupci velkých firem odbývali poptávku spotřebitelů po zábavě jako „elektroniku pro povyražení“.

16) Viz např. Miklós Szabó, *Aus der Geschichte des Telefon-Boten (Telefon Híromondó)* in Budapest. In: J. Becker (ed.), c. d., s. 98–108.

17) Claude S. Fischer, „Touch Someone”: The Telephone Industry Discovers Sociability. *Technology and Culture* 29, 1988, s. 32–61.

Teze 4: Styly techniky

Vývoj telefonu v Americe se odlišoval od Německa z hlediska rychlosti šíření, způsobů využívání i stupně automatizace. Britové dávali přednost kabelové telegrafii, zatímco Německo vyvinulo jako první země světovou síť bezdrátového přenosu signálu. Tyto národní styly techniky vyplývaly z příslušných kulturních, ekonomických a politických poměrů.

Pojem stylu techniky označuje rozdílná zformování sociotechnických systémů v různých kulturách, národech nebo regionech.¹⁸⁾ Do určité míry oprávněně bývá dnes, v epoše globalizace, technika interpretována jako svým působením sjednocující prvek světové kultury. Alespoň z povrchního pohledu mají ti, kteří si to mohou dovolit, na celém světě k dispozici stejné nebo podobné technické systémy. Při důkladnějším pohledu a zvláště tehdy, když se nezaměřujeme pouze na techniku, ale i na souvislosti jejího vzniku a využití, se však i dnes ukazují více či méně výrazné rozdíly. Ještě vyhraněnější byly tyto rozdíly v minulosti.

V USA existoval od počátku soukromokapitalistický telefonní systém, v Německu naopak tomu až donedávna fungoval státní monopol. Poukaz na rozdílné systémy často slouží k vysvětlení diferencí v rozšíření telefonu v obou zemích. V USA k němu došlo s velkou dynamikou, v Německu naproti tomu s časovým a kvantitativním opožděním. Jako na určitý pomocný argument pro vysvětlení tohoto fenoménu se upozorňuje na kulturní mentalitu.¹⁹⁾ Američané bývají pokládáni za dialogicky komunikativnější, Němci za autoritářsky hierarchičtější.

Přesnější pohled na rozšíření telefonu ale vyvolává značné pochybnosti o explanační síle národních stereotypizací a dichotomického modelování hospodářství. Nejzajímavější jev při konfrontaci dráhy amerického a německého vývoje telefonu spočívá v tom, že se odstup mezi oběma zeměmi v první polovině devadesátých let 19. století zmenšil a že se potom zase zřetelně zvětšil. Pro vysvětlení tohoto zjištění je odkaz na modely hospodářství, resp. na mentality, nepoužitelný. Řešení je dáno tím, že v USA měl Bell do roku 1893 monopol opřený o patenty a že se zde po skončení platnosti základních patentů vyvinul konkurenční systém, jenž Bella během krátké doby připravil o větší část trhu, přitom ale podnítil další šíření telefonu.

Hledáme-li tedy obecné vysvětlení rozdílů mezi vývojem telefonu v Americe a v Německu, nenacházíme je v odlišných mentalitách ani v odlišné inovační schopnosti státních a soukromých podniků, nýbrž v protikladu monopolního a konkurenčního hospodářství. Přinejmenším se jen jím dají odůvodnit změny dynamiky rozšíření v devadesátých letech 19. století. Pokud jde o zásadní diferenci mezi oběma zeměmi, musíme přihlédnout k dalším faktorům. Inovace telefonu v USA dodala americkému vývoji už předem konkurenční předstih. K jeho upevnění přispěly vyšší americké

18) Thomas P. H u g h e s, Regional Technological Style. In: Sigvard S t r a n d h (ed.), *Technology and Its Impact on Society. Symposium 1977*. Stockholm : Tekniska museet 1979, s. 211–234 (Tekniska Museet Symposia 1.).

19) Werner R a m m e r t, Telefon und Kommunikationskultur. Akzeptanz und Diffusion einer Technik im Vier-Länder-Vergleich. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 42, 1990, s. 20–40.

příjmy. Americké národní hospodářství realizovalo dříve a rychleji výstavbu sféry služeb, které nové médium využívaly intenzivněji. V USA vystoupili brzy farmáři jako důležitá skupina zákazníků. Prostřednictvím telefonu si izolovaně žijící obyvatelé amerických farem opatřili spojení s vnějším světem, naproti tomu v Německu se venkovský život odehrával spíše ve vesnických společenstvích.

S rozšířením telefonu byly spojeny dva klíčové problémy: Za prvé – jak už bylo poukázáno – musel být zvýšen technický dosah nového média. Za druhé vzrůstal se zvyšujícím se počtem účastníků problém přepojování. Dlouho toto přepojování realizovaly telefonistky ručně na skříňkách či stolech, které zaujímaly stále větší plochu. Kolem roku 1890 bylo v USA vynalezeno automatické elektromechanické přepojování. Ačkoliv v USA byly náklady na práci a počet telefonních přípojek větší, rozšířilo se v Německu v meziválečném období automatické přepojování podstatně rychleji. Tento rozdíl, odporující ekonomické logice, je možno vysvětlit jen kulturně. Německá úřední pošta interpretovala telefon primárně jako technický komunikační systém, pro nějž je nutno vytvořit výkonnou infrastrukturu. Pro americké společnosti byl telefon naopak službou orientovanou na osoby, při níž byl operátor k dispozici zákazníkům jako ten, kdo řeší jejich problémy.

Po tomto poukazu na kulturně podložené styly techniky uvedu příklad stylů podložených politicko-vojensky. Před první světovou válkou bylo Německo jedinou zemí, která v zárodečné podobě vybudovala světovou síť bezdrátového přenosu signálu. Tato síť, s centrem v Nauenu u Berlína, zahrnovala přenosové stanice v Jižní a Severní Americe, Africe, Číně a v jižním Pacifiku. Po vypuknutí války byly atlantická a pacifická síť sloučeny jednostranným spojením mezi Nauenem a (čínským přístavem – pozn. překl.) Čching-tao. Německá světová síť bezdrátového přenosu signálu vytvořila technická informační spojení s koloniemi a pokryla hlavní plavební oblasti v Atlantiku.

Na první pohled je udivující, že podobné úsilí nevyvinula Velká Británie. Velká Británie byla největší koloniální mocností a disponovala službami Marconi Company, firmy, která byla technicky vysoce kompetentní a v oblasti lodní telegrafie měla celosvětově vůdčí postavení. Velká Británie ovšem kontrolovala ekonomicky, resp. prostřednictvím svého loďstva, světovou kabelovou síť. Britským politikům bylo jasné, že v případě konfliktu mohou vlastní kabelovou síť chránit a cizí sítě přerušovat. Právě k tomu došlo během první světové války. Britové přesekli německý mořský kabel a použili ho k rozšíření vlastní sítě.

Teze 5: Důsledky techniky

Primární ekonomické a politické důsledky telegrafie a bezdrátového přenosu signálu současníci ve velké míře předvídali. Naproti tomu nepředvídali sekundární důsledky, jako vzrůst významu veřejného mínění umožněný telegrafii nebo podporu individualizace prostřednictvím telefonu.

Asi od sedmdesátých let 20. století probíhá intenzivní diskuse o důsledcích techniky. Jsou zakládány instituce, které důsledky techniky reflektují s větší metodickou rigórností. Přitom uvažování o důsledcích techniky není nic nového, nýbrž je patrně stejně staré jako sama technika. Nový je rozsah a systematickosti reflexe. Mimo jiné se přitom rozlišují primární a sekundární důsledky. Primární důsledky vyplývají bezprostředně a převážně z nové techniky. Sekundární důsledky mají ještě jiné příčiny a souvisejí s novou technikou jen zprostředkovaně.

V druhé polovině 19. století přemýšleli současníci o účincích právě probíhajícího technicko-informačního propojování světa prostřednictvím podmořského kabelu.²⁰⁾ Ex post lze tyto úvahy systematizovat a doplnit. Kabely činily obchod vypočitatelným, a přispěly tak k jeho intenzifikaci. Kabelem bylo například možno dodat lodím na zastávkách v přístavech instrukce a změnit směr jejich plavby. Politika získala možnost operativněji ovládat diplomacii a při válečných konfliktech řídit nasazení armády. Byla ovšem také konfrontována s novým fenoménem – s tím, že veřejné mínění většinou okamžitě dostávalo informace o důležitých událostech. Centrální roli zde hrály vznikající zpravodajské agentury. Bylo tedy třeba, aby odpovědní politikové už předem počítali s předpokládanými reakcemi veřejného mínění. S kabelovou telegrafii se také vůbec poprvé projevila nezbytnost celosvětového sjednocení času stanovením časových pásem. Kabelová spojení byla využívána pro předpovědi počasí, v Karibiku pro ohlašování hurikánů. U příležitosti pokládání kabelů byly získány poznatky o podobě mořského dna a o mořské fauně a floře.

To byla heslovitá skica o účincích transoceánského kabelu. Většinu důsledků současníci už jako možnost poznali a diskutovali o nich, i když se jejich očekávání značně rozcházela. Přitom ovšem nacházíme zřetelný rozdíl mezi předvídáním primárních a předvídáním sekundárních důsledků. Vzrůst významu veřejného mínění v politickém prostoru jako sekundární důsledek nebyl současníky takřka tematizován. Nebyly tak postřehnuty začátky vývoje, který stále pokračuje a může být zahrnut pod pojem mediální demokracie. Politika se stala obchodem, který je založen na přítomnosti v médiích, počítá s mediálním působením a má sklon podřídít se diktátu veřejného mínění.

Fakt, že sekundární důsledky technického rozvoje zůstaly současníkům ve velké míře utajeny, nás nemůže příliš udivovat. Souvislosti mezi technickým rozvojem a sociokulturními důsledky jsou velmi komplexní. Technika působí jen v souhře s jinými společenskými procesy. Tak byl předpokladem a průvodním jevem vzrůstu významu veřejného mínění například proces demokratizace. Analogicky je možno jako sekundární

20) Srov. V. J. C o a t e s – B. F i n n et al., c. d.; W. K ö n i g, c. d. (pozn. 8).

důsledek telefonu postulovat podporu tendencí k individualizaci.²¹⁾ S pomocí telefonu se lidé mohou jako singles separovat ve svých domácnostech, přičemž nadále mají technické možnosti pěstovat kontakty. Obtížnost poznání těchto vzájemných účinků technického rozvoje a společenských procesů spočívá bez ohledu na jejich komplexnost také v tom, že k jejich konstituci jsou třeba dlouhá časová období. Sotva můžeme doufat, že v případě dnešních „nových technologií“ tomu bude jinak. Dějiny nám nadále budou připravovat překvapení.

Přeložil Petr Mareš

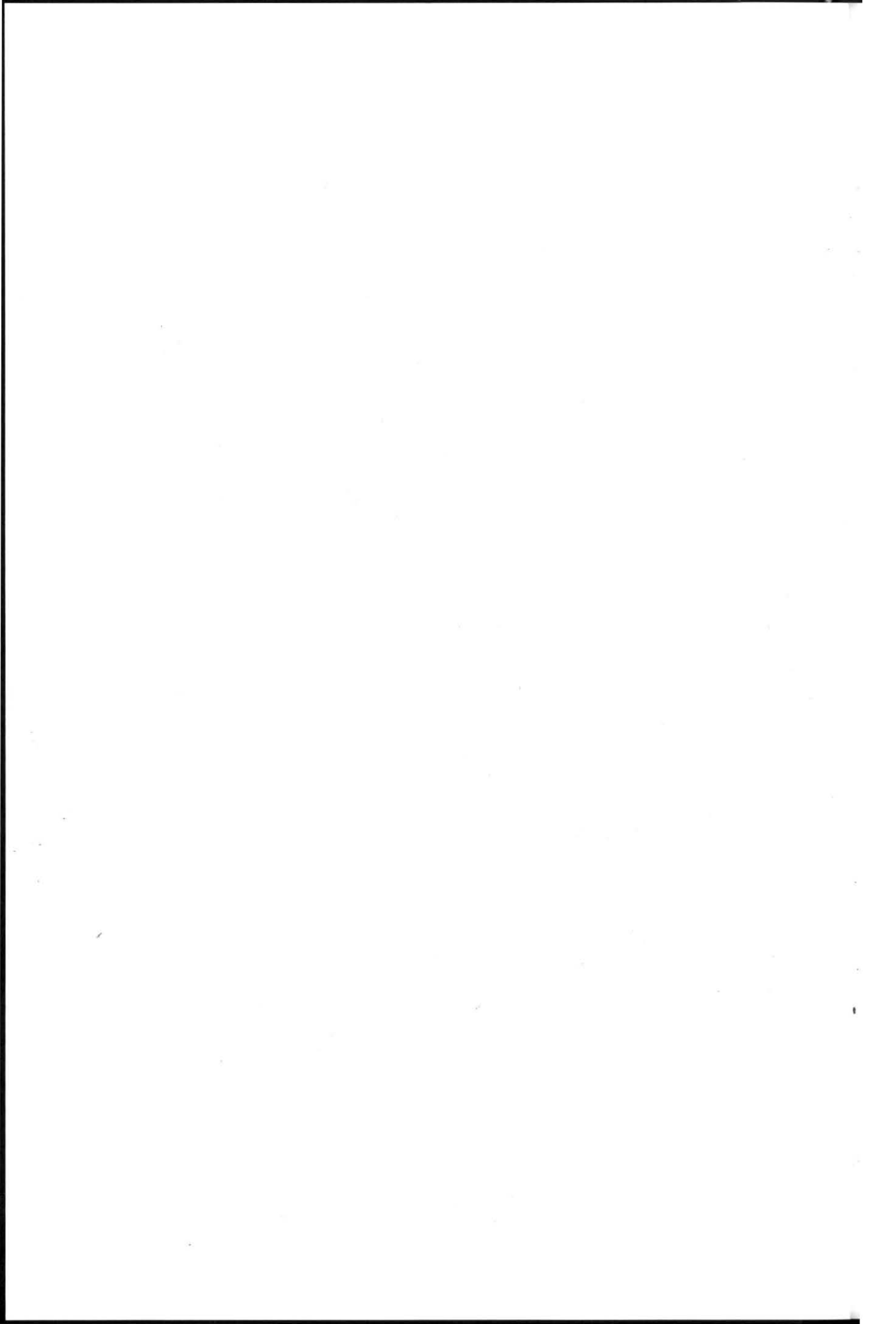
Přeloženo z německého originálu: Wolfgang K ö n i g, *Telegraphie, Telefonie, Funk. Kommunikation und Technik im 19. Jahrhundert.*

In: Harro S e g e b e r g (ed.), *Die Medien und ihre Technik. Theorien – Modelle – Geschichte.* Marburg : Schüren 2004, s. 56–70.

Poznámka o autorovi:

Wolfgang König (*1949) je předním německým historikem techniky; působí jako profesor pro obor Technikgeschichte na Ústavu pro filozofii, teorii vědy a dějiny vědy a techniky na Technické univerzitě v Berlíně; řídí časopis *Technikgeschichte*; jako hlavní editor i autor se podílel na monumentálním pětisvazkovém díle *Propyläen Technikgeschichte* (1990–1992). K jeho četným publikacím dále patří hlavně monografie *Technikwissenschaften. Die Entstehung der Elektrotechnik aus Industrie und Wissenschaft zwischen 1880 und 1914* (1995), *Künstler und Strichezieher. Konstruktions- und Technikkulturen im deutschen, britischen, amerikanischen und französischen Maschinenbau zwischen 1850 und 1930* (1999), *Bahnen und Berge. Verkehrstechnik, Tourismus und Naturschutz in den Schweizer Alpen 1870–1939* (2000), *Geschichte der Konsumgesellschaft* (2000), *Volkswagen, Volksempfänger, Volksgemeinschaft. „Volksprodukte“ im Dritten Reich: Vom Scheitern einer nationalsozialistischen Konsumgesellschaft* (2004), *Wilhelm II. und die Moderne. Der Kaiser und die technisch-industrielle Welt* (2007).

21) Ithiel de S o l a P o o l (ed.), *The Social Impact of the Telephone*. Cambridge, MA : MIT Press 1977 (MIT Bicentennial Studies).



Články k tématu

DIGITÁLNÍ TECHNOLOGIE
VE FILMU – NEPRAVÁ REVOLUCE

John Belton

Andrého Bazina udivovalo „zpoždění“ vynálezu kinematografie. Domníval se, že *základní idea* kinematografie – tedy duplikace vnější reality v její zvukovosti, barevnosti a trojrozměrnosti – existovala už celá staletí, a proto ho ohromovala pomalost tempa vývoje technických prostředků potřebných k realizaci této ideje. Na Bazinově teorii technického vývoje není ani tak zajímavé jeho pojetí „integrálního realismu“, k němuž kinematografie teleologicky směřuje, jako spíš to, že uznával existenci protikladně působící síly, jakéhosi „tvrdošíjného zpěčování“, jež je v kinematografii bytostně přítomno a jež zarputile ohrožuje její vývoj. Bazinova teorie je idealistická i materialistická zároveň, jakkoli je jeho zaměření ve svém důsledku idealistické – soustřeďuje se na pohyb směrem k tomu, co nazýval „totálním filmem“.¹⁾ V přítomné studii bych rád prozkoumal možné dopady materialistické linie Bazinovy argumentace, přičemž mým cílem bude zhodnotit význam určitých zpoždění v technickém vývoji. (Budu zde používat termíny „vynález, inovace a rozšíření“ /*invention, innovation, diffusion*/, jak je do filmové historiografie zavedl Douglas Gomery. „Vynález“ tak označuje fázi, v níž dochází k vývoji nezbytných technických prostředků, „inovace“ se vztahuje k výrobě příslušné technologie a jejímu uvádění na trh, a „rozšíření“ k jejímu masovému přijetí filmovým průmyslem.)²⁾

Během období, v němž fakticky došlo k vynálezu kinematografie – tedy dvou desetiletí před rokem 1900 –, se vyráběly zvukové, barevné a širokoúhlé filmy (ba dokonce i filmy trojrozměrné). K úspěšné inovaci a rozšíření zvuku ovšem samozřejmě došlo až koncem dvacátých let 20. století a širokoúhlé filmy se staly normou až v polovině let padesátých. Ačkoliv barevný film byl inovován víceméně nepřetržitě a již v polovině třicátých let byl s větším či menším úspěchem uváděn na trh systém Technicoloru,

1) „Totální film“ je termín označující kinematografii schopnou vytvořit „totální a integrální znázornění reality“. Viz André B a z i n, Mýtus totálního filmu. In: T ý ž, *Co je to film?* Praha : Čs. filmový ústav, s. 20 a 22.

2) Douglas G o m e r y, *The Coming of Sound: Technological Change in the American Film Industry*. In: Elisabeth W e i s – John B e l t o n (ed.), *Film Sound: Theory and Practice*. New York : Columbia University Press 1985, s. 5–6.

teprve v roce 1965, když se prostřednictvím televizních sítí otevřelo přidružené odbytiště pro barevnou produkci, dostal Hollywood ekonomický stimul k výrobě většiny svých filmů v barvách.³⁾

Rozšíření nové technologie je nepochybně podmíněno řadou rozmanitých faktorů. Žádná technologie se do stadia úplného rozšíření nevyvíjí identicky s jinou. Některé dokonce tohoto stadia nikdy nemusí dosáhnout. Za ta léta, kdy se snažíme tomuto nerovnoměrnému vývoji nových technologií porozumět, se ukázalo, že nemůžeme sledovat vývoj jedné technologie a domnívat se, že na jeho základě porozumíme vývoji technologie jiné. To proto, že podmínky, v nichž dochází ke změnám v technické oblasti, se neustále proměňují. Proto také je současné kladení paralel mezi nástupem digitálních filmů a zaváděním zvukových filmů koncem dvacátých let nejen zavádějící, nýbrž přímo chybné.

Nejnovější takzvanou technologickou revolucí je revoluce digitální, která zdánlivě probíhá ve sledu zřetelně odlišných fází – nikoli jednorázově, jako tomu bylo u dřívějších nových technologií. Z hlediska diváka započala v oblasti zvláštních efektů – tedy na poli, kterému dnes dominují počítačově vytvořené obrazy (*computer-generated imagery*). Poté přišel digitální zvuk. V současnosti jsme svědky velice pozvolného zavádění digitální produkce využívající digitálních kamer a digitální projekce. Dosavadní vývoj digitálního zvuku ještě nedospěl do stadia plného rozšíření dané technologie. V celosvětovém měřítku nedosahuje počet kin vybavených čtecími zařízeními pro digitální zvuk ani třicet procent. Navíc každá kopie opatřená digitální zvukovou stopou je nadále závislá na záložním pásu s analogovým zvukovým záznamem, obvykle ve formátu Dolby SVA.

Hnacími motory digitální revoluce jsou dnes daleko spíše softwarové a hardwarové technologie v oblasti domácího kina a domácí zábavy, a ovšem i marketingové zájmy koncernů než jakákoli touha – jako tomu bývalo v minulosti – po revoluční proměně diváckého prožitku návštěvníka *kina*. Stručně řečeno je digitální revoluce součástí nové synergie koncernů uvnitř Hollywoodu, jejíž hnací silou je lukrativní trh s prostředky domácí zábavy.

První etapou této revoluce v kinematografii byla digitalizace speciálních efektů. Digitální technologie transformovala fotografické zobrazení do podoby věrohodně „plastického“ objektu, který lze tvarovat a znovu přetvářet do jakékoli požadované formy. Jak konstatoval Lev Manovich, digitální technologie udělala z filmu podmnožinu animace.⁴⁾ Je to svět obydlený mužem z kapalného kovu známým z *TERMINÁTORA 2* (1991) či vzájemně interagujícími replikami Eddieho Murphyho z filmu *ZAMILOVANÝ PROFESOR 2* (2000). Počítačová grafika umožnila filmařům realizovat své fantazie způsobem, o jakém se jim před pár lety mohlo jen zdát.

3) Brad C h i s h o l m, Red, Blue, and Lots of Green: The Impact of Color Television on Feature Film Production. In: Tino B a l i o (ed.), *Hollywood in the Age of Television*. Boston : Unwin Hyman 1990, s. 227.

4) Lev M a n o v i c h, What Is Digital Cinema? Viz <www.apparitions.ucsd.edu/~manovich/text/digital-cinema.html> viz též Jeffrey S h a w – Hans Peter S c h w a r t z (eds.), *Perspectives of Media Art*. Ostfildern : Gantz Verlag 1996.

Digitální speciální efekty tvořily předvoj, digitální zvuk ovšem nezůstal o mnoho pozadu. S komerčním úspěchem kompaktního disku šla ruku v ruce digitalizace filmového zvuku. Diváci na to čekali: analogový zvuk skončil. Jak řekl jeden provozovatel kina, „digitální technologie znamenají pokrok a diváci je vyžadují“.⁵⁾ Podstata digitální revoluce byla a je bezezbytku ekonomická: Jde v ní jediné o tržní prosazení nových digitálních spotřebitelských produktů u nové generace spotřebitelů; pouze o to, že průmysl vyrábějící spotřební elektroniku používá filmy při zavádění řady výrobků s identifikovatelnými značkami, určených pro aparatury k domácí zábavě.

Z digitálních filmových technologií byl zvuk nejvýrazněji ovlivňován spotřebitelskou poptávkou. Na trhu, kde už samotný výraz „digitální“ stimuluje prodej spotřebních výrobků, představuje digitální zvuk pro spotřebitele směrodatný ukazatel vstupu kinematografie do digitální éry.

K zavedení digitálního zvuku došlo v roce 1990 s premiérou filmu DICK TRACY, po němž následovaly STŘIHOŘUKÝ EDWARD (1990), THE DOORS (1991) a TERMINÁTOR 2. Vzhledem k existenci kompaktního disku si veřejnost v čím dál širší míře spojovala pojem digitální zvuk s technicky nejdokonalější zvukovou kvalitou. Tržní potenciál digitálního zvuku urychloval jeho vývoj, a nástup systému Cinema Digital Sound (CDS) zjevně přiměl firmu Dolby a další výrobce k zintenzivnění úsilí o vytvoření vlastních digitálních systémů. Zároveň zafungoval i náhlý přechod od analogového k digitálnímu zvuku, k němuž roku 1990 došlo ve vývoji standardu pro televizi s vysokou rozlišovací schopností (HDTV) a jenž nepochybně pobídl Dolbyho a další výrobce ke snahám o ovládnutí také tohoto potenciálního trhu. V důsledku tohoto přechodu od analogové k digitální HDTV se totiž náhle ocitla v ohrožení pozice firmy Dolby ve vysoce ziskovém průmyslu spotřební elektroniky. Do roku 1992 vyvinul Dolby zdokonalenou digitální zvukovou stopu, kterou bylo možné umístit vedle analogové stopy typu Dolby Stereo. K jejímu zavedení do praxe došlo ve filmu BATMAN SE VRACÍ. Společnost Digital Theatre Systems (DTS) v roce 1993 uvedla na trh jiný digitální systém, který se poprvé uplatnil v JURSKÉM PARKU. Podílníky DTS jsou Steven Spielberg a Universal/MCA, takže se jejího systému využívá ve všech snímcích společností Universal a Amblin Entertainment. DTS je dvojsystémový formát, což znamená, že se u takových filmů distribuuje standardní stereofonní optická kopie, která je ovšem opatřena zvláštním časovým kódem, synchronizovaným s kompaktním diskem.

Dolby začal na vývoji digitálního zvukového systému pracovat v roce 1987. Výsledkem byl Dolby digital, známý pod označením Dolby SRD, k jehož konečnému zdokonalení a zavedení došlo v roce 1992 s premiérou filmu BATMAN SE VRACÍ; spočíval v kombinaci běžného tracku Dolby SR (ve standardním umístění zvukové stopy vedle obrazových okének) s digitální stopou, jež byla umístěna mezi otvory perforace na okraji filmového pásu. To umožňovalo dodávat distributorům pouze jeden typ kopií a díky analogové stopě to poskytovalo maximálně pohotový záložní zdroj pro případ selhání systému. Přestože JURSKÝ PARK zajistil systému DTS dokonalý start, dopustila se tato firma řady závažných omylů v jeho propagaci. DTS radila provozovatelům kin, aby pouštěli zvuk

5) Gary R e b e r, Sound Wars at a Theatre Near You: Round Five. *Windscreen Review* 3, 1994, č. 2 (duben/květen), s. 72.

hlasitěji než předtím se systémem Dolby SR, a to hlavně proto, že DTS (a další digitální systémy) měly údajně větší dynamickou rezervu (*headroom*). Zvýšená hlasitost pak namáhala zesilovače a reproduktory, přičemž v zesilovačích docházelo k limitaci přebuzeného signálu (*clipping*), celkovému přetížení systému a poruchám vysokofrekvenčních reproduktorů. Výsledkem byl drsný kovově znějící zvuk reprodukováných dialogů. DTS poměrně rychle podnikla kroky ke zvládnutí této potenciální katastrofy. Už do roku 1994 si pak dokázala pojistit exkluzivní smlouvu se společností MGM/UA a nasmlouvala i řadu filmů pro společnost New Line Cinema. Podíl na vlastnictví DTS měla společnost MCA, jež byla v té době majetkem japonského elektronického gigantu, koncernu Matsushita, výrobce přístrojů Panasonic. Hlavním konkurentem Matsushity byla společnost Sony. Zavedení digitálního zvuku do kinosálů se stalo jakýmsi hromosvodem galvanizujícím elektronický průmysl – a zejména japonský elektronický průmysl –, který zápasil o udržení dominantních pozic na trhu s domácí zábavou. Jak naznačil Paul Rayton, lze vlastně experimentování s digitálním zvukem v kinech chápat i jako úvod boje o potenciálně daleko lukrativnější trh s digitálním zvukem v domácnostech.⁶⁾ Tento boj se odehrával jak na úrovni hardwaru, tak i softwaru. Jestliže dokázala MCA (či Sony) vyprodukovat dostatečný počet kasovních trháků ve formátech DTS (nebo SDDS), mohla počítat i s efektivním uplatněním reprodukčního hardwaru a filmového softwaru na trhu, jehož odbytiště tvořily domácnosti.

Koncem roku 1994 uváděla většina studií do distribuce výlučně filmy v jednom z existujících formátů. V průběhu léta 1995 však začal čím dál větší počet studií uvádět své filmy v několika digitálních formátech, ve snaze o kompatibilitu s rozdílnými systémy zavedenými ve většině kin vybavených digitální technikou. Každý ze tří formátů používá pro zakódování informací jiné místo na povrchu distribuční kopie. V oblasti digitálního zvuku tak vznikl třísystémový standard. Dokud bude mít většina digitálně vybavených kin možnost odebírat většinu vysokorozpočtových filmů v digitální verzi, bude pravděpodobně nadále fungovat i tento multistandard. Strategie firmy Dolby zaměřená na dominanci na zahraničních trzích jí zaručuje přežití na trhu, jemuž vládnou takoví softwaroví giganti jako Universal, Columbia a Tri-Star. Valná část zisku amerických studií pochází ze zahraniční distribuce; zisky z domácího půjčovného se pokládají za dostatečné, pokud pokryjí náklady na filmový negativ, kopie a distribuci. Dolby má tak zcela výlučné postavení, protože chtějí-li se studia dostat k těmto zahraničním zdrojům zisku, budou nakonec muset mít pro zahraničí připraveny kopie ve formátu Dolby. Na světě je asi 25 tisíc kinosálů vybavených pro reprodukci v systému Dolby Stereo. Jelikož na většinu digitálních kopií se nadále instaluje analogová optická stopa firmy Dolby, budou se provozovatelé kin nepochybně bránit digitálnímu zvuku a dál budou využívat čtyřkanálové systémy Dolby. To, že si všechny digitální systémy ponechávají i analogovou stereofonní stopu, znamená, že dané filmy mohou promítat všechny kinosály, aniž by musely přecházet na digitální formát 5.1.

Vznikl tak trh, na němž vedle sebe existují všechny tři systémy. Nástup digitálního zvuku je v důsledku toho zcela odlišný od jiných, dřívějších „revolucí“ ve filmové technologii. Původní přechod ke zvukovému filmu (1926 až 1929) vyústil v zavedení

6) Ústní komunikace s autorem, 1993.

jednotného standardu – zvuku na filmovém pásu –, jemuž se přizpůsobila hrstka patentovaných technologií (Movietone, RCA Photophone, Western Electric). Digitální zvuk je technologií nové éry symbolizované značkami Macintosh a IBM; na digitálním trhu tak mohou koexistovat dva standardy. Spotřebitelé se existenci několika standardů přizpůsobili nebo si na ni zvykli. Dokud si budou moci spouštět a přehrávat své domácí počítačové a zábavní programy, budou několik standardů tolerovat.

Historie digitálního zvuku nasvědčuje tomu, že bude třeba přehodnotit tradiční modely technologického determinismu. V tomto konkrétním případě fungovala spotřebitelská poptávka po novince jako hnací síla expanze dané technologie. Technologie tu nedeterminovala poptávku podle tradičního lineárního vzorce příčiny a následku. Místo toho došlo k jakémusi překrývání různých technologií (počítače, CD) i k překrývání různých druhů poptávky (po komodifikačních/marketingových informacích, po spotřebitelské zábavě). Tyto překrývající se technologie a druhy poptávky se pak vzájemně determinovaly v rámci obousměrného negociačního procesu.

Jedním z důsledků nástupu digitálního zvuku byl zánik 70mm filmu jako promítacího formátu. Digitální zvuk samozřejmě nebyl nezbytně o nic lepší než šestistopý stereo-fonní magnetický zvukový systém firmy Dolby. Byl ovšem lacinější. Výroba 70mm kopie z 35mm negativu a její zkompletování s magnetickou zvukovou stopou přišly na více než 12 tisíc dolarů; naproti tomu 35mm kopie s šestikanálovým digitálním zvukem stály skoro stejně jako standardní 35mm kopie – tedy kolem dvou tisíc dolarů. Tato etapa digitální technické revoluce tedy představovala z pohledu filmových studií spíš než co jiného úsilí o dosažení úspor, byť zdokonalení 35mm zvuku ze čtyřkanálového na šestikanálový a samotná kvalita digitálního zvuku nepochybně přinesly atraktivnější divácký zážitek oproti standardnímu 35mm systému Dolby SVA. I tak ale nepřinesly nic, co by už dřív nebylo k dispozici u projekcí ve formátu 70mm Dolby Stereo. Kvalita promítaného obrazu přitom byla daleko nižší než u 70mm kopií.

Koncem roku 1999, u příležitosti mylně načasovaných oslav nového tisíciletí, byla uvedena nová „revoluční“ technologie – digitální projekce. Digitální projekce, které tehdy razil cestu George Lucas, jehož HVĚZDNÉ VÁLKY: EPIZODA I – SKRYTÁ HROZBA se v červnu 1999 promítaly digitálně ve čtyřech amerických kinech, byla označována za nejposlednější technologickou revoluci – revoluci, která měla změnit podobu filmového průmyslu. Je nesporné, že produkce i postprodukce řady hollywoodských velkofilmů se stávala čím dál závislejší na digitální technologii, a většina filmů – a to i těch, jež se obešly bez využití digitálních obrazových prostředků – běžně využívala počítačů ve střihové fázi. Zde však byla odkázanost na digitální technologii pro běžného návštěvníka kina relativně nepostřehnutelná. Potenciál vzniku bezesbýtku digitální filmové produkce – tedy digitalizované produkce, postprodukce, distribuce a projekce – se stal středem pozornosti a fantazijních představ médií. V okamžiku onoho fiktivního přelomu tisíciletí se podle nich více než stoletá vláda celuloidu stala minulostí. Film byl mrtvý, heslem nové doby byla digitalizace. Listy *New York Times*, *Wall Street Journal*, *Los Angeles Times* a několik celostátních zpravodajských časopisů ohlašovaly úsvit nového digitálního věku, přičemž proklamovaly, že otázka už nezní *zda* tento věk přijde, nýbrž *kdy* to bude. Jeden z autorů konstatoval, že Edisonova éra skončila – gramofon uvolnil místo kompaktnímu disku, film ustoupil digitálním signálům, takže už

zbývala jediné Edisonova žárovka.⁷⁾ Ze strategického hlediska tím nastala pro zavedení nové technologie ideální chvíle, jelikož populární média se právě tehdy pídila po symbolických událostech, jež by zvýraznily příchod nového tisíciletí.

George Lucas se pohotově ujal úlohy propagátora digitálního filmu. Lucas napsal, že

film dvacátého století byl celuloidový; film století jednadvacátého bude digitální. [...] Film se bude digitálně točit i promítat. Zaznamenaný obraz se automaticky převede do počítače a uvnitř počítače se bude odehrávat valná část postprodukce. [...] Zvládli jsme přechod od éry němého filmu k filmu zvukovému a od éry černobílého filmu k filmu barevnému, a jsem přesvědčený, že zvládneme i přechod do éry filmu digitálního. [...] Výrazová paleta filmového tvůrce se neustále rozšiřuje.⁸⁾

Tak jako jiní, i Lucas přirovnával digitální revoluci k předchozím revolučním změnám ve filmové technologii.

Zvukový designér Walter Murch, tvůrce zvukové stopy Lucasova snímku AMERICKÉ GRAFFITI (1973) nebo Coppolova ROZHOVORU (1974) a APOKALYPSY (1979), získal Oscara za střih a mixáž zvuku ve snímku ANGLICKÝ PACIENT (1996). I on se nyní připojil k povyku kolem nástupu nového tisíciletí. Podle Murche byla digitální revoluce, která už předtím zachvátila obory filmového střihu a zvuku, dokonale připravena na svržení „dvou posledních bašt analogově-mechanického dědictví kinematografie 19. století“ – projekce a práce s kamerou.⁹⁾

Kina uvádějící SKRYTOU HROZBU v digitální verzi doprovodila film transparenty, jež ho přiřazovaly k jiným revolučním mezníkům kinematografie – k projekci prvního filmu, k zavedení zvuku, barevného filmu, širokoúhlé systému CinemaScope a digitálního zvuku. Zajímavé bylo, že na tomto seznamu chyběl systém Cinerama, který tu nahradil poukaz na CinemaScope, chybně datovaný do roku 1955, tedy doby, kdy se poprvé představil systém Todd-AO Process. Rick McCallum, jeden z producentů SKRYTÉ HROZBY, označil její premiéru za „mezník v dějinách kinematografie“ a prohlásil, že „stejně jako zavedení zvuku a barvy, představují i tyto digitální projekce počátek nové éry v oblasti filmového předvádění“.¹⁰⁾ Představitel společnosti CineComm Digital Cinema Russell Wintner přirovnal premiéru filmu k prvnímu uvedení JAZZOVÉHO ZPĚVÁKA v roce 1927 a ke vzrušení, které vyvolal příchod zvukového filmu.

Jestliže byla revoluce započatá v hollywoodských laboratořích speciálních efektů dovršena digitalizací projekce, pak stěží mohlo jít o technologickou revoluci souměřitelnou s převratnými vynálezy, s nimiž je srovnávána. Není vlastně zcela jasné, v jakém smyslu tu vůbec jde o technologickou revoluci. Je pravda, že znamená fatální hrozbu pro dominantní postavení 35mm filmu, který je už více než sto let stěžejním formátem filmového průmyslu. Není však revoluční ve stejném smyslu jako ostatní z výše uvedených technologických revolucí. Digitální projekce ve své dnešní podobě nijak

7) Rob S a b i n, Taking Film out of Films. *New York Times*, 5. září 1999.

8) George L u c a s, Movies Are an Illusion. *Premiere*, únor 1999, s. 60.

9) Walter M u r c h, A Digital Cinema of the Minds. *New York Times*, 2. května 1999, 2A, s. 1.

10) Tiskové komuniké společnosti Texas Instruments, 1999.

netransformuje povahu prožitku filmového diváka. Obecenstvo sledující digitální projekci nebude vnímat film jinak, na rozdíl od diváků, kteří poprvé uslyšeli filmový zvuk, uviděli barevný film nebo se seznámili se širokoúhlým promítáním či stereofonním ozvučením. Tak například Cinerama prožitek filmového diváka skutečně transformovala tím, že vytvořila dramatický dojem divácké participace. Bylo to, jako by publikum, ocitající se v obklopení obrazem a zvukem, vstupovalo do zobrazeného prostoru. Tohoto dojmu bezprostřední účasti využily reklamní fotografie propagující Cineramu, zobrazující diváky usazené na sedadlech kina, jak se přenášejí přes Niagarské vodopády, provozují vodní lyžování nebo sedí v hledišti milánské La Scaly.

Digitální projekce naproti tomu není pro obecenstvo novým prožitkem. Nabízí se nám tu prostě jen cosi potenciálně ekvivalentního projekci tradičního 35mm filmu. To vlastně také bylo podle Stevena Morleyho, viceprezidenta pro technologie společnosti Qualcomm, jež zdokonalila metody přenosu digitalizovaných filmů z filmových studií do kin pomocí serverů instalovaných na místě či prostřednictvím družic, hlavním cílem Qualcommu. Morley píše, že cílem systému Digital Cinema je „poskytnout kvalitu obrazu filmu první kategorie na 35mm materiálu při první projekci v premiérovém kině“.¹¹⁾ Výhody „digitálu“ – ať už jsou jakékoli – se v běžném provozu kin neprojeví. Současná digitální promítací technika není interaktivní. Neumožňuje publiku komunikovat s filmem podobnými způsoby, jaké nabízí počítač či internet. Pro George Lucase a Waltera Murche jakožto filmové tvůrce může fungovat jako digitální, pro nás diváky by však klidně mohla být analogová, neboť publiku nezprostředkuje nové možnosti typické pro digitalizaci. Aby byla projekce skutečně digitální, musí taková být i pro obecenstvo. Každé sedadlo v kině by pak muselo být vybaveno počítačovou myší nebo rukavicí pro virtuální realitu. Zastánci digitální projekce přitom mohou tvrdit jedině: že je srovnatelná s projekcí 35mm. To ovšem nezní jako nějaká revoluční technologie. Pokud je mi známo, jediná transformace, k níž zhruba za posledních čtyřicet let došlo v kvalitě diváckého prožitku, bylo zavedení „stadium seating“, tedy stupňovitého uspořádání sedadel v hledišti!

Nejde-li tu o skutečnou revoluci, co to tedy vlastně je? K čemu tu dochází? Film SKRYTÁ HROZBA obsahoval „bezmála 2200 digitálně vytvořených záběrů, tedy celkem devadesát procent snímku“.¹²⁾ Lucas v současnosti natáčí další epizodu HVĚZDNÝCH VÁLEK kompletně v digitálním formátu, pomocí čtyřadvacetikénkové elektronické kamery Sony využívající principu „progressive scan“.¹³⁾ Pro George Lucase představuje digitální film zjevně naplnění jeho snů, revoluci ve *filmařské práci*. Jeho zaujetí pro žánr sci-fi od něho vyžaduje snahu o nalézání nových cest ztvárnění fantazijních námětů. Po uvedení filmů HVĚZDNÉ VÁLKY (1977), BLÍZKÁ SETKÁNÍ TŘETÍHO DRUHU (1977), E.T. – MIMOZEMŠŤAN (1982), série TERMINÁTORŮ (1984, 1991, 2003) a dalších se ze sci-fi stal jeden ze stěžejních hollywoodských žánrů. Sci-fi a velkofilmy plné speciálních efektů, od HVĚZDNÝCH VÁLEK po TITANIC (1997), proměnily tvář filmového průmyslu.

11) Steven A. Morley, Making Digital Cinema Actually Happen – What It Takes and Who's Going to Do It. QUALCOMM 1998. Referát na 140. technické konferenci SMPTE v Pasadeně, Kalifornie, 31. října 1999

12) R. Sabini, c. d.

13) *Daily Variety*, 18. února 2000, s. A10.

Vysokorozpočtové velkofilmy vyhnaly objem negativních nákladů do takové výšky, že se dnes pohybují kolem 55 milionů dolarů. Daly popud ke vzniku saturačních reklamních kampaní a saturačního nasazování (*saturation booking*), takže filmy tohoto druhu dnes zpravidla nastupují v tentýž den zároveň až do tří a půl tisíce i více kin. Tato saturační marketingová strategie vedla ke zvýšení nákladů na propagaci a pořizování kopií v průměru na více než 27 milionů dolarů za film.¹⁴⁾ Ze snímků v žánrech sci-fi a akčních filmů využívajících speciální efekty se staly impulsy vyvolávající u hollywoodského psa radostné vrtění ocasem. V Hollywoodu je ovšem takových impulsů víc, existují totiž i jiné žánry. Jiní filmoví tvůrci se tolik nespolehnají na speciální efekty a fantazijní témata; spousta režisérů, například Woody Allen, Martin Scorsese, Robert Altman, Stephen Frears, John Sayles, Paul Schrader či Mike Leigh, točí filmy o více či méně realisticky pojatých postavách ve více či méně realistických prostředích. Neexistuje žádný důvod, proč by měly být digitální fantazie z oblát sci-fi hnací silou průmyslu, v němž od nástupu velkofilmů v žánru sci-fi koncem sedmdesátých a počátkem osmdesátých let minulého století dochází co do narativního obsahu produkce k čím dál větší diverzifikaci. Nebezpečí, jež tu naopak hrozí, spočívá v tom, že by komplexní digitalizace v kinematografii mohla velice snadno vést k situaci, kdy by veškeré filmy spadaly do fantazijního žánru, čili v zásadě k nastolení jednožánrové produkce. Filmoví tvůrci přirozeně nemusí využívat digitální technologii tak jako Lucas, pokud však chtějí „být digitální“ a demonstrovat tak, co všechno digitální film dokáže, bezpochyby je to vystaví pokušení pokračovat v Lucasových stopách.

V zájmu objektivit je třeba konstatovat, že digitální film se nutně nestal výlučným majetkem Lucase, Jamese Camerona a vysokorozpočtového komerčního Hollywoodu. Stál i u vzniku svého druhu opoziční kinematografie. Relativní nenákladnost této technologie poskytla řadě filmových tvůrců nové příležitosti k natáčení nezávislých filmů. Snímek *ČASOVÝ KÓD* (2000), jehož výroba přišla na pouhé čtyři miliony dolarů, nejenže využívá výhod digitálního videa k prezentaci sledu událostí s plynulostí, která výrazně překonává tento aspekt ve filmu Alfreda Hitchcocka *PROVAZ* (1948), ale navíc z této nové technologie činí i jeden ze stěžejních prvků scénáře. Postava ztvárněná Kylem McLaughlinem charakterizuje svou klientku, filmovou režisérku jménem Ana, takto apokalypticky: „Ana je vyzbrojena jen digitální kamerou a neuvěřitelně ostrým viděním [...] a je odhodlaná dotáhnout nás i přes naše kopání a jekot do nového tisíciletí.“ Jeho slova jsou příznačně přerušována hlukem jednoho z několika zemětřesení, k nimž ve filmu dojde.

Digitalizovala se také společnost Francise Forda Coppoly Zoetrope Studios a Coppola sám pobízí nezávislé filmaře k práci v tomto formátu. Next Wave Films, pobočka kabelové televizní společnosti Independent Film Channel, která poskytuje nezávislým filmařům prostředky na dokončení jejich projektů, zaznamenala dramatický nárůst žádostí o subvence na digitální produkce – asi 51 procent filmů předkládaných ke

14) Jack V a l e n t i, tisková zpráva, 9. března 1995, viz <www.mpa.org>; viz také Jill G o l d s m i t h, Pix Tix Get Swift Kick. *Daily Variety*, 8. března 2000. Statistické materiály MPAA za rok 1999 udávají částku 24,5 milionu dolarů, tedy nižší než v předešlých letech.

schválení je natočeno digitálně.¹⁵⁾ Sundance, Vancouver a další festivaly nezávislého filmu rovněž zažívají růst počtu digitálních filmů – a zavádějí také digitální projekce těchto snímků. Otázkou je, co bude konečným efektem této „demokratizace“ výrobních prostředků – zda se nezávislé filmy podobně jako v devadesátých letech 20. století budou ve svém vývoji čím dál víc přibližovat komerčním hollywoodským filmům, nebo zda dokáží nové technologie využívat k zakládání filmové praxe jiného typu.

Ono horlení pro digitalizaci mohou vysvětlovat akvizice a fúze charakteristické pro Hollywood osmdesátých a devadesátých let. Zároveň s tím, jak se hlavní hráči působící ve filmovém průmyslu zbavovali společností, které měly slabé vazby na vznikající mediální průmysl nebo je neměly vůbec, usilovali o „synergii“. Výrobci hardwaru v oboru VCR, například Sony či Matsushita, nakupovali producenty softwaru, jakými byly firmy Columbia či Universal. Vydavatelé, jako například korporace Time, se spojovali s filmovými studii (Warner) a kabelovými televizními společnostmi (Turner) s cílem vytvářet vertikálně integrované výrobce zábavních produktů. Módní heslo, jímž byl donedávna výraz „synergie“, se v posledních několika letech lehce proměnilo, takže dnes zní „konvergence“. Touto „konvergencí“ se myslí „sloučení komunikačních přenosů audio, videa a dat do jediného zdroje, jehož výstupy jsou přijímány pomocí jediného aparátu a dodávány prostřednictvím jediné přípojky“.¹⁶⁾ Konvergence se ohlíží zpět k ekonomickým strukturám minulosti, jako byla například vertikální integrace filmového průmyslu v letech 1920 až 1940. Konvergence sestává z „trojice subkonvergencí: na rovině obsahu (audio, video a data), typu zařízení (PC, televize, přijímač internetu a hrací konzole) a distribuce (způsob přenosu obsahu do přístroje)“.¹⁷⁾ Nedávná fúze v hodnotě 100 miliard dolarů mezi společnostmi Time Warner a AOL je příkladem synergie i „konvergence“. Dodavatel obsahové složky Time a jeho vydavatelské filiálky mohou své produkty distribuovat na filmu prostřednictvím Warneru, kabelem prostřednictvím firmy Turner, a internetem prostřednictvím AOL. V současném „informačním věku“ se začal Hollywood transformovat v dodavatele informací, takže dnes buduje systémy zajišťující dopravu těchto informací, přičemž rozšiřuje své pole působnosti z oblasti televize a kabelového přenosu do sféry satelitního vysílání a internetu. Konglomerát AOL Time Warner také už explicitně ohlásil svůj výhledový záměr, podle něhož by filmová studia měla využívat digitální síť AOL pro distribuci filmů do kin. „Konvergence“ závisí na rozvoji širokopásmového drátového či bezdrátového přenosu. Vyjma družicového přenosu a kabelů z optických vláken se ale širokopásmový přenos zatím zdá být ještě poměrně vzdálenou metou.

S postupující digitalizací se filmový průmysl poohlíží po nových trzích, vznikajících v návaznosti na digitální technologii. Většina nových filmů se dnes zpracovává digitálně s perspektivou vydání na DVD. Čím dál vyšší procenta zisku studií tvoří přidružené trhy jako video, kabelové přenosy a uvádění filmů prostřednictvím televizního vysílání. Plných 70 procent příjmů vytvořených určitým filmem dnes pochází právě z těchto

15) *Moviemaking in Transition. Scientific American* 2000 (listopad), s. 62.

16) Peter F o r m a n – Robert W. S a i n t J o h n, *Creating Convergence. Scientific American* 2000 (listopad), s. 50.

17) Tamtéž.

přidružených trhů mimo běžný kinoprovoz.¹⁸⁾ Zisky z maloobchodního prodeje video-nahrávek dosáhly v roce 2000 hodnoty dvacet miliard dolarů, přičemž pokladní tržby kin činily pouhých 7,7 miliardy.¹⁹⁾ Digitální projekce pak vede k tomu, že se studia a firmy podnikající v oboru digitální projekce chystají na vznik nového trhu, kde se běžné kino klidně může proměnit v nepotřebný přežitek.

V současnosti hrají kina klíčovou roli jakožto prvotní platforma pro uvádění filmů, stimuluji zájem veřejnosti a zajišťují filmu pověst módní novinky, díky čemuž vzniká masové odbytiště pro jeho budoucí prodej daného v jiných formátech. Tato úloha uvádění filmů v kinech by ovšem mohla pozvolna vymizet; ekonomické zásady synergie a konvergence by mohly filmová studia vést k uvádění filmů přímo v domácnostech. Studia by se spolehla na zavedené metody saturačních reklamních kampaní, a mohla by se tak obejít bez kin.

Stručně řečeno je tedy digitální film revoluční technologickou inovací pro filmové tvůrce jako Lucas a pro synergie mediálních koncernů, jež jsou v současnosti hnací silou Hollywoodu. Jak uvidíme, je také potenciálním dobrodiním – v podobě úspor nákladů – pro filmové distributory. Není však dosud jasné, zda může znamenat jakýkoli přínos pro filmového diváka, kromě toho, že z promítaného obrazu eliminuje chvění, zkreslení, nečistoty a škrábance. I pokud připustíme, že daná zdokonalení se projeví vyšší kvalitou projekce, přesto nejsou natolik významná, aby je bylo možno prohlásit za „revoluční“ co do dopadu na prožitek filmového diváka.

Osmnáctého června 1999 proběhlo ve čtyřech amerických kinosálech digitální promítání filmu *HVĚZDNÉ VÁLKY: EPIZODA I – SKRYTÁ HROZBA*, přičemž bylo použito dvou různých projekčních systémů. Firma CineComm Digital Cinema nasadila svůj projektor Hughes/JVC v kině Winnetka (patřícího do řetězce Pacific Theatres) v Chatsworthu u Los Angeles a v kině Route 4 řetězce Loews' v Paramusu ve státě New Jersey. Projektor firmy Texas Instruments pak byl použit v multiplexu Burbank 14 řetězce AMC ve městě téhož jména a v kině Meadows 6 patřícím řetězci Loews' ve městě Secaucus ve státě New Jersey. Kritiky na systém Hughes/JVC vyzněly dost negativně. Recenzent oborového deníku *Variety* Todd McCarthy konstatoval, že

nepřesnost tohoto systému se bolestivě projevila už v okamžiku, kdy se vzhůru přes plátno začal odvíjet pás s textem osvětlujícím dějové pozadí *HVĚZDNÝCH VÁLEK* – na písmu tu byla zjevně patrná pixilace, takže text byl nezřetelný. V samotném filmu pak byly tmavší segmenty jednotlivých okének nejasné, barvy byly ploché, některé pohyby byly viditelně rozmazané a obraz jako celek působil převážně neostře. Konečný efekt se co do kvality sotva blížil úrovni průměrné barevné fotokopie.²⁰⁾

18) Osobní rozhovor s Johnem Fithianem, prezidentem NATO, 29. ledna 2000.

19) Perry S u n, The Future of Movies: Part 6. *Widescreen Review* 50, 2001 (červenec), s. 80; Scott H e t t i c k, Vid Flips Lid with \$20 bil in Revenue. *Daily Variety*, 5. ledna 2001, s. 39.

20) Digital Cinema Is the Future... or is it? *Daily Variety*, 25. června 1999.

Scott Marshall uveřejnil ve zvláštním vydání měsíčníku *Widegauge* kritické zhodnocení obou systémů a konstatoval, že Hughesův systém „připomíná ve výsledku velmi dobrou videoprojekci“, ale že se

vůbec nepodobá filmu. Reprodukce barev působila v celé ploše až do rohů dokonale, tam však video vytvářelo jakousi „rezonanci“, v jejímž důsledku nabývaly vertikální hrany nepřírozně ostrých obrysů, jež tak zesilovaly „dojem videa“.[...] V závěrečných titulcích se u horizontálních řádků objevilo slabé chvění, které prozrazovalo, že zobrazení textu vzniklo prokládáním [*interlace*], a nikoli progresivním snímáním [*progressive scan*].²¹⁾

Z boje různých systémů digitální kinoprojekce vyšel jako nepochybný vítěz projektor Digital Light Processing (DLP) firmy Texas Instruments. McCarthy konstatoval, že projekce DLP se vyznačuje „vynikající ostroť“ a „jasem“ a dále, že tento „proces poskytuje klidný, čistý, ostře konturovaný obraz“.²²⁾ Scott Marshall, který opatřil své hodnocení systému DLP podtitulkem „70mm projektor pro příští generaci?“, se na projekci dostavil se skeptickým názorem vůči tvrzení, jež se tehdy šířila, že totiž digitální film se kvalitativně vyrovná 35mm. Po projekci ukázek s chystaných premiér pak poznamenal, že ho

okamžitě ohromil ten úžasně jasný obraz, který zároveň působil i velice ostře a měl skvělý kontrast a velmi syté barvy. [...] Obraz byl naprosto úchvatný, se sytými odstíny červené, žluté a oranžové, věrně zachycenými tóny tělové barvy a s ostrými neroztřesenými titulky. Obraz byl beze smítek, nečistot, chvění, viditelné struktury, škrábanců a blikání. V něčem připomínal krásně exponovaný nový diapozitiv Kodachrome, jenže se pohyboval. Měl jsem z něj stejný vnitřní pocit blaha, jaký zažívám při sledování dokonalé 70mm kopie 65mm filmu.²³⁾

O něco méně už byl Marshall unesený SKRYTOU HROZBOU – hlavně ovšem kvůli vadám původního kamerového stylu tohoto filmu.

Projektor DLP firmy Texas Instruments je v zásadě obrazová projekční hlava nainstalovaná na běžnou lampovou skříň. Šířka hlavy je 51 cm, váží 34 kg; další tři až pět kg váží projekční objektiv. Současná metoda přenosu dat do kinoprojektoru využívá optické disky. Film je uložen na serveru sestávajícím až z dvaceti i více 18 GB harddiskových jednotek. Digitální zvuková stopa je přitom samostatná – u filmu SKRYTÁ HROZBA se přehrával pomocí osmikanálového digitálního tapedecku Tascam MMR-8. Vzhledem k tomu, že zvuk se tu nemusí digitálně zapisovat na filmový pás, není komprimovaný a co do kvality se blíží stopě, kterou slyší zvukař ve finální fázi mixáže daného filmu. Podle Steva Morleyho „lze odesílat šesti, osmi i vícekanálové zvukové stopy v plném pásmovém rozsahu, tedy například 24bitové a 48kHz samplované

21) Scott Marshall, Texas Instruments DLP Digital Projection. *Widegauge* 4, 1999, č. 1 (léto), s. 10–11.

22) T. McCarthy, Digital Cinema.

23) S. Marshall, c. d., s. 10.

tracky bezprostředně kompatibilní s formáty, jichž používají postprodukční mixážní pracoviště“.²⁴⁾

Digitální informace ze serveru firmy Texas Instruments se po dekomprimování a dekodování odesílá do projektoru. Srdcem projektoru je digitální světelný procesorový chip – přesněji trojice čipů v kinoprojektoru – známý pod označením Digital Micromirror Device nebo DMD. Formátovací deska převede digitální signál na čistě digitální bitový proud. Chip funguje jako digitální světelný přepínač. Každý z čipů má více než 1,3 milionu miniaturních aluminiových zrcadel o rozměrech šestnáct čtverečních mikrometrů. Každé zrcadlo je osazeno na dvojici pohyblivých nosníků, které je naklánějí v rozpětí plus minus deseti stupňů v závislosti na impulsu v podobě binárního kódu. Každé ze zrcadel přitom dokáže zapnout a vypnout více než pět tisíckrát za vteřinu, podle charakteru přijatého signálu. Je až neuvěřitelné, že do dnešního dne nedošlo k žádnému selhání zrcadel ani nosníků. Analytici firmy Texas Instruments odhadují životnost těchto čipů na minimálně dvacet let více či méně soustavného provozu.

Světlo z lampové skříně dopadá na zrcadlo; je-li dané zrcadlo v jedné poloze, odráží se světlo přes objektiv na plátno. Pokud je v jiné poloze, dochází k odklonu světla a jeho absorpci vnitřkem DMD; na plátno neproudí žádné světlo, přičemž výsledkem je projekce černého pixelu na plátno. Společnost Texas Instruments nedávno vyvinula nový prvek, takzvaný tmavý čip. Tento čip je lepší než starší typy v tom, že dokáže absorbovat světlo. V důsledku toho dokáže na plátně vygenerovat temnější odstíny černé a vylepšit tak poměr kontrastu.²⁵⁾ Funkce čipu spočívá v konvertování digitálního elektronického vstupu na digitální světlo, které se následně promítá na plátno. Divákovo oko pak zajistí konverzi z digitálního modu do analogového. Jinými slovy, na plátno nepřichází elektronický video obraz, nýbrž digitální světlo.

V posledních několika letech zahájila výzkum a vývoj v oblasti digitální projekce i řada dalších firem. Několik z nich pravidelně předvádějí své výsledky na každoroční akci pořádané provozovateli kin pod názvem ShoWest. O digitální projekci se začalo zajímat i několik velkých filmových společností. Tak například IMAX koupil firmu Digital Projection International. Prostřednictvím své nové pobočky se IMAX zapojí do výroby a prodeje digitálních projektorů využívajících TI čipy. Do vývoje digitální promítací technologie založené na využití DLP čipů se pustil i Technicolor. Spojil se společností Qualcomm a nabízí filmovým studiím distribuci digitálních filmů s tím, že bude za nízký poplatek hradit instalaci digitální projekce v kinosálech. Technicolor se zajímá i o nabídku alternativních programů pro kinosály – například rockových koncertů a sportovních událostí – s využitím digitálního přenosu a projekce.²⁶⁾ Firma Texas Instruments, která každoročně předvádí na akci ShoWest svůj DLP projektor a která v této oblasti zaujala čelné postavení, vede kampaň, jejímž cílem je přimět filmový průmysl k zavedení norem platných pro digitální kompresi, kódování a projekci, patrně v naději, že její vedoucí postavení v oboru povede k přijetí norem kompatibilních s jejím vlastním systémem. V současné době pracuje na stanovení celoooborových

24) S. A. M o r l e y, c. d., s. 9.

25) Focus on new tech. *Daily Variety*, 6. března 2000, s. A4.

26) P. S u n, c. d., s. 82.

norem specializovaná komise pod Society of Motion Picture and Television Engineers (SMPTE). Zatím však žádné normy neexistují a tato absence standardů je jednou z hlavních překážek stojících v cestě inovaci a šíření digitální promítací technologie. Digitální kino je dosud jen velkým otazníkem na obzoru kinematografie. Ačkoliv jeho stoupenci tvrdí, že tak do pěti nebo aspoň do dvaceti let plně nahradí dnešní film, zdá se to nereálné. Výmluvnými argumenty ve prospěch digitálního kina jsou finanční výhody, jež z něj mohou plynout pro filmové distributory, a také tvůrčí prostor, který může nabídnout hrstce předních hollywoodských režisérů, jako jsou Lucas, Cameron a další. Filmoví tvůrci, kteří o digitální kino stojí, už přirozeně mají digitální náskok v oblasti produkce a postprodukce. Mohlo by se tedy zdát, že z digitální distribuce a kinoprovozu by měli mít největší užitek filmoví distributoři. Cena 35mm kopií (dva tisíce dolarů za kus) násobená počtem kopií současně umístěných na dnešní nasycený trh – pohybujícím se mezi třemi a pěti tisíci (u filmu GODZILLA bylo vyrobeno sedm tisíc kopií) – dá ve výsledku šest až deset milionů dolarů za titul. Steve Morley ze společnosti Qualcomm vypočítal, že cena za zásobení 100 i 10 000 kin je u digitálního kina zhruba totožná – přibližně „450 dolarů na promítací sál a rok, přičemž ve srovnání s tím činily dříve propočtené náklady u běžného filmu více než 22 tisíc dolarů na kinosál a rok“.²⁷⁾ Stěžejním prodejním argumentem je tak pro Qualcomm a další úspora nákladů pro distributory.

Není ovšem jasné, zda jsou provozovatelé kin ochotní na tento argument přistoupit. Kina sice nejsou vůči přechodu na digitální technologii nezbytně odmítavá. Ten nápad se jim do určité míry zamlouvá. John Fithian konstatuje, že jádro návštěvníků kin tvoří diváci ve věkové skupině od 12 do 24 let. Těm se také prodá 39 procent veškerých vstupenek. Dále pak zdůrazňuje, že dnešní děti jsou generací vzešlou z baby-boomu, jež bude co do početnosti dosahovat vrcholu v roce 2010, kdy budou mít USA více náctiletých než kdykoli předtím. Fithian se domnívá, že tato populace bude mít značný vliv na situaci v kinech. „Jejich život je digitalizovaný,“ tvrdí. Skutečnost, že tato nová generace „návštěvníků kin“ už vyrostla na sledování filmů na televizních obrazovkách a patrně nikdy filmy neviděla v jejich optimální podobě – tedy promítané na velké plátno v 70mm verzi a se šestikanálovým zvukem v systému Dolby Stereo – znamená, že nedokážou srovnat digitální projekci s ničím jiným než se standardními 35mm distribučními kopiemi třetí generace, které bývají dost nekvalitní, zvláště jsou-li pořízené na dnešních vysokorychlostních kopírkách s výkonem 600m za minutu.

Problém není v tom, zda provozovatelé kin digitální technologii chtějí. Skutečností totiž je, že si ji prostě nemohou dovolit. Prudký rozvoj budování kin, v jehož důsledku došlo k nárůstu počtu promítacích sálů v USA až na přibližně 37 tisíc, způsobil masivní zadlužení řady kinořetězců. Devět z deseti největších řetězců v USA zažádalo v průběhu několika posledních let o ochranu proti úpadku podle paragrafu jedenáct amerického zákona o konkurzu.²⁸⁾ Podle nového prezidenta Amerického svazu majitelů

27) S. A. M o r l e y, c. d., s. 12.

28) Jsou mezi nimi Regal, Loews Cineplex, UA, Carmike Theaters, General Cinemas, Edwards Cinemas, Silver Cinemas a další. John Fithian, „Digital Cinema – Promising Technology, Serious Issues.“ konference National Institute of Standards & Technology, 11. – 12. ledna 2001. Viz také následující prameny: *Daily Variety* 2000: 22. května, 13. července, 9. srpna, 11. září, 19. září, 22. září, 12. listopadu.

kin (National Association of Theatre Owners, NATO) Johna Fithiana může digitální promítání proniknout do provozu kin jedině tehdy, pokud „je zaplatí ti, kterým z něho plynou úspory“. To znamená, že účet budou muset pokrýt filmová studia a distributoři, a to za cenu 100 tisíc dolarů na kinosál, což vyjde dohromady na 3,7 miliardy dolarů. Podle nedávných odhadů se cena projektorů pohybuje mezi 150 a 180 tisíci dolarů za kus, což by daný odhad navýšilo ze 3,7 miliardy na 5,6 miliardy dolarů. Tím ovšem potenciální náklady nekončí. Hollywood si jen taktak udržuje vyrovnanou bilanci z půjčovního na domácím trhu. Zisky ve výši přes 50 procent z úhrnných příjmů vytvořených jednotlivým filmem pocházejí z předvádění v zahraničí, přičemž jen v Evropě včetně Spojeného království se jedná o dalších 22 tisíc kinosálů.²⁹⁾ Distributoři tedy budou muset uhradit také zavedení digitální projekce v těchto a dalších kinech po celém světě.

Za uplynulý rok zahájila letecká firma Boeing jednání s několika kinosály, jimž nabídla instalaci digitálního promítacího zařízení s tím, že tato kina budou k distribuci využívat jejího družicového systému. Boeing se také v listopadu 2000 podílel na úspěšných satelitních přenosech filmu NAHORU, DOLŮ do kinosálu AMC 25 na newyorském Times Square, a snímku společnosti Miramax SPY KIDS pro účastníky setkání ShoWest v březnu 2001.

Jelikož se navíc digitální technologie každým rokem mění – kolikrát jsme jen za posledních deset let museli upgradovat své počítače? –, nejsou uvedené náklady jednorázové, nýbrž budou muset procházet neustálým přehodnocováním. Fithian také tvrdí, že dříve než budou kina moci vůbec pomyslet na přechod na digitální technologii, bude zapotřebí zavést digitální normy pro kompresi, kódování a přenos platné v rámci celého výrobního odvětví. V tomto ohledu každopádně panuje mezi NATO a MPAA (Motion Picture Association of America) shoda. Zároveň Fithian zdůrazňuje, že systém přenosu digitálních filmů do kinosálu musí být vybudován s ohledem na zajištění konkurenčního prostředí. Systém s jediným „vrátným“ tu nemůže fungovat; musí existovat množina dodavatelů, pokud se má filmový průmysl vyvarovat minulých omylů z časů monopolního postavení společnosti Bell Telephone.³⁰⁾ Fithian se také bojí, že by provozovatelé kin mohli ztratit kontrolu nad obsahem svých představení a že by se chod jejich podniků mohl octnout v moci dálkového ovladače v rukou filmových studií.³¹⁾

Kina sice hrála a hraje klíčovou roli v procesu inovace revolučních filmových technologií, přitom se ovšem do této revoluce zapojují vynuceně, proti vůli samotných provozovatelů. Ani velká studia, ani jejich kina nestály o nástup zvukového filmu, když ho však Warner Bros. a Fox začaly vehementně prosazovat, zjistila studia, že nemají na vybranou. A jelikož v té době byla většina kin ve vlastnictví studií, přešli na zvuk i provozovatelé. Zavedení barevného filmu nepřineslo provozovatelům žádné výlohy spojené s upgradováním technického vybavení, ovšem půjčovně za barevné filmy bylo vyšší než za filmy černobílé. Trvalo však až do padesátých let, než se odpor provozovatelů vůči nákladné nové technologii stal významným negativním faktorem bránícím

29) Tisková zpráva DTS, 20. listopadu 1998.

30) Osobní rozhovor s autorem, 29. února 1999.

31) J. F i t h i a n, c. d.

inovacím této technologie. V té době už americká filmová studia nesměla být vlastníky kin a provozovatelé se často vůči producentům a distributorům ocitali v roli protivníka. Většina provozovatelů kapitulovala před revolucí představovanou širokoúhlým filmem, zato se hromadně bouřila proti nákladnému přechodu na stereomagnetický zvuk, který byl součástí nabídky nových širokoúhlých filmů. V sedmdesátých letech znamenal příchod relativně levného zařízení Dolby Stereo pro většinu kin možnost finančně dostupného upgradu zvuku v kinosálech. Nejnovější vlna digitální zvukové technologie, která je podobně jako systém Dolby Stereo relativně nenákladná, pronikla do mnoha amerických kinosálů. Přesto až dosud, čili šest až sedm let po této revoluci, na digitální zvuk přešlo zhruba pouhých 25 procent evropských kin. Budou-li tento přechod muset financovat kina, pak na digitální projekci nepřejdou.

Výrobci digitální aparatury se snaží kina nalákat tím, že znovu oživují sny o televizi v kině (*theater television*) a o vzniku nových zdrojů zisku, které byly s touto myšlenkou vždycky spojovány. Digitálně vybavená kina by mohla nabízet velkoformátové prezentace sportovních událostí, jako jsou významné boxerské zápasy a různá mistrovství světa, nebo rockových koncertů a dalších pořadů nabízených kabelovými kanály v režimu *pay-per-view*. Televize v kině se však dosud nikdy v minulosti neprojevila jako životaschopný typ zábavy. Zčásti za to mohou technické překážky, které ovšem digitální projekce odstranila. Zároveň jsou však důvodem i potíže spojené s efektivním nabízením a prodejem zmíněných produktů, protože publikum se čím dál víc zaměřuje na jejich sledování v televizi doma, a to buď zcela zdarma nebo za nevelký jednorázový poplatek v případě služby *pay-per-view*.

Jednou z nejvážnějších hrozeb je pro digitální kino filmové pirátství. Jack Valenti před několika lety konstatoval, že „pokud nenalezneme adekvátní technickou výzbroj sloužící k ochraně digitálního filmu, budou nás zanedlouho obklopovat pouhé trosky toho, co bývalo mocným podnikatelským odvětvím“.³²⁾ Studia přicházejí v důsledku pirátství ročně o bezmála dvě a půl miliardy dolarů. Společnost Qualcomm se chlubí, že dokáže svou digitální projekci vybavit „vodoznaky“, s jejichž pomocí lze stanovit, kdy a kde byla daná kopie vyrobena. To by mohlo napomáhat k vysledování pirátů. Šifrování digitálního originálu ho má chránit na cestě ze studia do kinosálu. Podle Dana Sweeneyho jsou odborné znalosti Qualcommu v oblasti šifrování dat pro satelitní přenos „na armádní úrovni“. Pracuje při tom s klíčem o délce 128 bitů a má „vybavení umožňující několika tisícinásobné změny klíče v průběhu přenosu“. Rozluštění každého z klíčů by údajně na vysoce výkonném počítači zabralo celé týdny.³³⁾ Je ovšem pravda, že šifrování v praxi funguje? Na podzim 1999 naboural šifrovací kód pro systém Digital Video Disc jeden norský teenager, který byl členem radikální skupiny známé pod názvem MoRE (Masters of Reverse Engineering). Ten pak šířil algoritmy kódu po internetu. Hollywoodu, který si do té doby byl jistý, že formát DVD nelze kopírovat, způsobila tato událost trauma, neboť si uvědomil, že trh teď mohou zaplavit miliony dokonalých kopií oblíbených filmů.

32) J. Valenti, c. d.

33) Dan Sweeney, *Electronic Cinema: A Parricide's Progress. The Project Vision 1999* (červenec/srpen), s. 27.

Vzhledem k obavám z pirátství panujícím uvnitř filmového průmyslu je krajně nepravděpodobné, že se přikloní k satelitnímu přenosu digitálního obrazového záznamu, přestože se jedná o nejlacinější a nejefektivnější způsob dodávky digitálních filmů do kin. Prozatím se zdá, že fyzická přeprava disků do kin – kde by také byly za přísných bezpečnostních opatření skladovány – nebo jejich zasílání po bezpečných linkách z optických vláken, se jeví jako jediné reálné prostředky přepravy digitálních filmů do kin. (Optická vlákna byla použita k přenosu filmu TITAN A.E. /2000/ z Hollywoodu do kina v Atlantě.) Revoluční nástup digitální projekce se v současné době ocitl v mrtvém bodě – chybí k němu jak výsledný produkt, tak kina, v nichž by se mohl uplatnit. Pouhých 38 sálů ve Spojených státech (z toho dvě v newyorském kině AMC 25) je vybaveno digitálními projektory a pouze 32 vysokorozpočtových filmů bylo natočeno s ohledem na možnost digitální projekce – kromě výše zmíněných snímků ještě TARZAN, PŘÍBĚH HRAČEK 2, DOKONALÁ BOUŘE, DINOSAURUS, FANTASIA 2000, 102 DALMATINŮ, MISE NA MARS, VERTICAL LIMIT, SHREK, JURSKÝ PARK III, FINAL FANTASY: ESENCE ŽIVOTA, PLANETA OPIC a PŘÍŠERKY S.R.O.

Filmový kritik Roger Ebert, který se zúčastnil předvádění digitální projekce na filmovém festivalu v Cannes v květnu 1999, je jedním z mála hlasitých oponentů digitálního kina. Ebertovou stěžejní námitkou je to, že digitální projekce nedokáže zopakovat *zážitek* z 35mm filmu. V tomto ohledu je jeho námitka mnohem subtilnější než má vlastní, jelikož já jen tvrdím, že digitální projekce nenabízí divákům v kině žádný *nový zážitek*.

Snad nejzávažnější obava v souvislosti s digitalizací filmu se týká jejích důsledků pro prezervaci filmů. V současné době je ideálním médiem pro dlouhodobé ukládání filmových obrazů a zvukových stop polyesterový bezpečný (*safety*) film. Jeho životnost se odhaduje přibližně na sto let – a je-li uložen v chladném prostředí, pak i déle. Digitální data jsou zatím uchovávána většinou na magnetickém pásu nebo discích – což je formát, jehož efektivní mediální životnost se pohybuje v rozpětí pěti až deseti let, přičemž doba jeho morálního opotřebení se odhaduje na pouhých pět let. Kdyby se filmová studia rozhodla pro archivaci svých kmenových fondů pomocí digitálních formátů, bylo by to šílenství. Digitálně vyrobené filmy by se v tomto formátu ukládat daly, musely by však být každých pět let znovu konvertovány na nový formát. Bylo by pak smysluplnější přenést je na celuloid a ukládat jako standardní filmy. Vezmeme-li v úvahu rychlé morální opotřebení, k němuž již došlo u různých starších typů digitálních nosičů, není jasné, zda bude možné tyto digitální informace výhledově vůbec získávat zpět.

Zcela zjevný problém související s digitálním kinem spočívá v tom, že vůbec nepůsobí jako novinka, přinejmenším na filmové publikum. Je-li tomu tak, co se má potom stát hnací silou jeho budoucího vývoje? Kromě toho předpovědi formulované Lucasem, Murchem a dalšími zastánci komplexní digitalizace filmu neberou příliš v úvahu ony důležité protisíly působící na trhu, jež pravidelně přehodnocují a někdy dokonce odmítají nové technologie. Neberou v úvahu ani nevyhnutelný rozvoj jiných, nefilmových technologií, které by mohly mít dopad na vývoj filmu a pozměnit jeho výslednou podobu. Jejich předpovědi jsou idealistické, nemají materiální základ. Nevšímají si toho, co do svého kvaziidealistického konceptu technického vývoje filmu začlenil Bazin – „tvrdošíjného zpěčování hmoty“.

Přeložil Ivan Vomáčka

Přeloženo z anglického originálu: John Belton, *Digital Cinema: A False Revolution*.
October 2002, č. 100 (jaro), s. 98–114.

Citované filmy:

Americké graffiti (American Graffiti; George Lucas, 1973), *Anglický pacient* (The English Patient; Anthony Minghella, 1996), *Apokalypsa* (Apocalypse Now; Francis Ford Coppola, 1979), *Batman se vrací* (Batman Returns; Tim Burton, 1992), *Blízká setkání třetího druhu* (Close Encounters of the Third Kind; Steven Spielberg, 1977), *Časový kód* (Timecode; Mike Figgis, 2000), *Dick Tracy* (Warren Beatty, 1990), *Dinosaurius* (Dinosaur; Ralph Zondag, 2000), *Dokonalá bouře* (The Perfect Storm; Wolfgang Petersen, 2000), *E.T. – Mimoszemšťan* (E.T.: The Extra-Terrestrial; Steven Spielberg, 1982), *Fantasia/2000* (James Algar, Gaëtan Brizzi, 1999), *Final Fantasy: Esence života* (Final Fantasy: The Spirits Within; Moto Sakakibara, Hironobu Sakaguchi, 2001), *Godzilla* (Roland Emmerich, 1998), *Hvězdné války: Epizoda I – Skrytá hrozba* (Star Wars: Episode I – The Phantom Menace; George Lucas, 1999), *Hvězdné války: Star Wars: Epizoda IV – Nová naděje* (Star Wars aka Star Wars Episode IV – A New Hope; George Lucas, 1977), *Jazzový zpěvák* (The Jazz Singer; Alan Crosland, 1927), *Jurský park* (Jurassic Park; Steven Spielberg, 1993), *Jurský park III* (Jurassic Park III; Joe Johnston, 2001), *Mise na Mars* (Mission to Mars; Brian De Palma, 2000), *Nahoru, dolů* (Bounce; Don Roos, 2000), *Planeta opic* (Planet of the Apes; Tim Burton, 2001), *Provaz* (The Rope; Alfred Hitchcock, 1948), *Příběh hraček 2* (Toy Story 2; John Lasseter, Ash Brannon, Lee Unkrich, 1999), *Příšerky, s.r.o.* (Monsters, Inc.; Peter Docter, David Silverman, Lee Unkrich, 2001), *Rozhovor* (The Conversation; Francis Ford Coppola, 1974), *Shrek* (Andrew Adamson, Vicky Jenson, 2001), *Spy Kids* (Robert Rodriguez, 2001), *Stříhoruký Edward* (Edward Scissorhands; Tim Burton, 1990), *Tarzan* (Kevin Lima, Chris Buck, 1999), *Terminátor* (The Terminator; James Cameron, 1984), *Terminátor 2: Den zúčtování* (The Terminator: Judgment Day; James Cameron, 1991), *Terminátor 3: Vzpouza strojů* (The Terminator: Rise of the Machines; Jonathan Mostow, 2003), *The Doors* (Oliver Stone, 1991), *Titan A.E.* (Art Vitello, Gary Goldman, Don Bluth, 2000), *Titanic* (James Cameron, 1997), *Vertical Limit* (Martin Campbell, 2000), *Zamilovaný profesor 2* (Nutty Professor II: The Klumps; Peter Segal, 2000), *102 dalmatinů* (102 Dalmatians; Kevin Lima, 2000).

Poznámka o autorovi:

John Belton, profesor filmu na Rutgers University (New Brunswick, USA) a historik filmové techniky, je autorem vysoce ceněné monografie *Widescreen Cinema* (1992) a učebnice *American Cinema/American Culture* (1994); jako editor připravil sborníky *Film Sound: Theory and Practice* (1985), *Alfred Hitchcock's „Rear Window“* (1999) a *Movies and Mass Culture* (1999). Od roku 1989 řídí knižní edici Columbia University Press o filmu a kultuře, býval členem National Film Preservation Board (1989–1996) a předsedou Archival Papers and Historical Committee při Society of Motion Picture and Television Engineers (1985–1996), jako „associate editor“ spolupracuje na vydávání významného časopisu zaměřeného na původní výzkum *Film History*. Jeho odborné zájmy zahrnují kromě dějin filmové techniky a technologie i filmovou estetiku, dějiny amerického filmu či klasické filmové teorie. John Belton získal Guggenheimovo stipendium pro roky 2005–2006 na vědeckou práci o historii a budoucnosti digitálního filmu.

KINEMATOGRAFICKÁ TECHNIKA A PATENTY

Poznámky pro kritickou analýzu

Alberto Friedemann

1. Existuje italská kinematografická technika?

Zabýváme-li se problematikou kinematografické techniky, první otázka, kterou si musíme položit, je, zda existuje kinematografická technika, a především, zda existuje italská kinematografická technika.

Může se to zdát být otázka zbytečná a provokativní, ale než budeme pokračovat, potřebujeme vyjasnit hranice problematiky.

Ještě předtím, než představíme definici postavení techniky v určité zemi nebo oboru, musíme zvážit tři primární faktory: – investice; – techniky; – inovace.¹⁾

Je jasné, že tyto faktory jsou úzce propojeny, a proto nemůžeme považovat za zcela vyčerpávající žádnou analýzu, která se zabývá pouze jedním nebo dvěma z nich. Přesto, vzhledem k aktuálnímu stavu poznání o kinematografické technice a vzhledem k nedostatku homogenních dat v dostupných statistických přehledech, se v této studii budu zabývat pouze inovacemi ve velmi omezeném časovém období.

Pod pojmem inovace chápu tu fázi produktivní činnosti, která využívá nový poznatek nebo novou kombinaci způsobů výroby, a patenty považuji za její nejpatrnější *proxy*.²⁾ Analýza patentů tedy může představovat nejvhodnější přístup k lepšímu poznání italské kinematografické techniky.

Kinematografie jako vynález, ale především jako výrobní sektor, je od svého počátku výsledkem různých vědeckých poznatků a kompetencí: bylo by nemyslitelné zabývat se různými problémy bez znalostí chemie filmového materiálu, fyziky a optiky objektivů,

1) Viz Renato G i a n n e t t i, *Tecnologia e sviluppo economico italiano. 1870–1990*, Bologna : Il Mulino 1998, s. 19–22.

2) „V ekonomických modelech chápeme pod pojmem *proxy* takovou proměnnou, která poskytuje informace o stavu jiné proměnné důležité pro daný model, jež je ovšem neznámá nebo nesnadno určitelná.“ Tamtéž, s. 12, poznámka pod čarou.

nemluvě o výrobních postupech při výrobě různých přístrojů, a samozřejmě systémů organizace, které celý komplex sladují a činí jej výkonným.

Po roce 1895, který budeme považovat za rok zrození kinematografie, se v rozvinutých zemích důležitost geniálních vynálezců, izolovaných ve vlastních laboratořích, postupně stále zmenšuje, až zcela zaniká. Mezitím stále větší důležitosti nabývají velké specializované průmyslové podniky, ať už zavedené – jako Agfa, AEG, Gevaert, Siemens, Zeiss atd. – nebo nové, založené s velkým kapitálem a jasnou myšlenkou – Pathé Frères, Gaumont, Kodak apod. Výroba filmového materiálu a přístrojů se soustřeďuje v několika málo zemích, těch ekonomicky a průmyslově nejvyspělejších, a stejným způsobem jde kupředu i technický výzkum, jehož důkazem je množství přihlášených patentů. Výzkum je ne-li zcela monopolizován, tedy alespoň ovládán (co do schopnosti inovace) velkými a stabilními společnostmi.³⁾

Nic z toho se nedělo v Itálii. I když se zpožděním několika málo let začala filmová produkce i tady a třebaže později, těsně před vypuknutím první světové války, nabyla na svižném rytmu, nebyla nikdy doprovázena podobným zájmem o výzkum a vývoj. V období mezi lety 1896 až 1919⁴⁾ bylo v Itálii uděleno přibližně 800 výhradních práv k průmyslovému využití vynálezů v oblasti kinematografie, z nichž přibližně polovinu tvořila rozšíření zahraničních patentů.

Z těchto výhradních práv jen málokteré pocházelo z žádostí produkčních společností: 5 od společnosti Itala Film, 3 od společnosti Savoia, 2 od společností Ambrosio a Pasquali, 1 od společnosti Cines.⁵⁾ V Itálii tehdy v oblasti kinematografické techniky nepůsobily žádné velké průmyslové podniky, i když zde již začínaly fungovat malé mechanické závody založené na řemeslném základu (Fumagalli, Prevost, Zanotta v Miláně, G. De Giglio, Fratelli Serra v Turíně a další), z nichž pouze některé měly ve sledovaném období delší životnost a konstantní produkci.

Co se týče několika málo patentů registrovaných na produkční společnosti, vzpomeňme na prohlášení Renata Giannettiho, byl v tomto případě možná ne zcela odůvodněné: „Patenty nereprezentují veškerou zlepšovatelenskou činnost: například ne všechny vynálezy usilují o patent, neboť podniky se uchylují také k jiným než ochranným strategiím.“⁶⁾

To je koncept obhajitelný na obecné úrovni, ale není zcela platný pro oblast kinematografie v prvních letech 20. století. Boj o uchvácení trhů byl lýtý a byl veden tvrdými

3) V období němého filmu ve Francii získala v oblasti snímacích kamer a projektorů společnost Gaumont 112 patentů a Pathé 93, ke kterým připočítáme dalších 45 společnosti Continsouza. Viz A. F r i e d e m a n n (ed.), *I brevetti del cinema muto torinese, vol. 1*. Torino: FERT Rights 2005, s. 41. Dosud nám chybí podobná data pro situaci v Německu nebo ve Spojených státech amerických.

4) Všechny údaje o italských patentech pocházejí z *Bollettino della proprietà intellettuale (Bulletin du ševního vlastnictví)*, který vycházel v letech 1902 až 1940 pod ministerstvem zemědělství, průmyslu a obchodu. Kvůli byrokratickým průtahům v něm byly jednotlivé zápisy publikovány se značným časovým odstupem – minimálně šest měsíců, ale v některých případech i přes rok – mezi podáním žádosti o výhradní právo a jejich přijetím. Vydání osvědčení v jednom roce tudíž většinou odpovídá objevu z předchozího roku.

5) Viz A. F r i e d e m a n n, c. d., s. 40–41.

6) R. G i a n n e t t i, c. d., s. 47.

ranami, soupeřením trustů, zákonnými iniciativami, ale také sabotážemi a nelítostným ničením, dokonce fyzickým.⁷⁾ Získat patent a právní záruku bylo nejdůležitější.

Valná většina italských patentů pochází od samostatných vynálezců, z nichž téměř všichni byli, z pohledu národního vědecko-technického snažení, neznámí.

Co tyto údaje znamenají? Je z nich jasný rozdíl mezi situací v Itálii a v jiných zemích zasahujících do oboru kinematografie. V zahraničí, hlavně v Německu, se velké společnosti (chemické, elektrotechnické, optické) chápou příležitosti rozvoje nového vyjadřovacího prostředku a investují do výzkumu, ať už kapitál či lidské zdroje. Nebo ve Francii a ve Spojených státech jsou zakládány nové společnosti s pevnými finančními základy a jasnými strategickými plány. Mezitím v Itálii, zdá se, panuje téměř úplný nezájem ze strany velkých společností, finančních i průmyslových, a kromě toho jsou výrobní společnosti zakládány s omezeným kapitálem⁸⁾ a minimálními strategickými schopnostmi. To jim znemožňuje s klidem čelit malým či velkým krizím, mezinárodním či národním, politickým nebo ekonomickým. Každá jen mírně nepříznivá okolnost se stává dramatem, které vede k okamžitému přerušení práce a k uzavření společnosti, často definitivnímu. Není tedy divu, že v této situaci nezájmu a malé důvěry výzkum nikdy nepředstavoval důležitý bod v rozhodování kinematografických společností, které se soustřeďovaly na řešení každodenních problémů a nebyly schopné se zabývat dlouhodobými plány bez okamžitého zisku, ani že kinematografie jako celek neměla důvěru ze strany velkých investorů.

Důsledkem tohoto přístupu se inovace v Itálii zdají být ponechány schopnostem jednotlivých vynálezců a malých řemeslných firem, které nejsou schopné dlouhodobě plánovat výzkum ani se uplatnit v oblastech, ve kterých je nepostradatelná možnost používat vybavené laboratoře zaměstnávající dostatek kvalifikovaného personálu (například výroba filmových materiálů nebo objektivů).

Při čtení koncesí italských vynálezců překvapí především omezená stálost jejich činnosti: téměř všichni získají jedno nebo dvě výhradní práva a mizejí z oboru kinematografie. Možná se věnují jiným oborům, které považují za zajímavější. Vzniká tak dojem, že pro mnohé se jednalo jen o módní záležitost, a že většinu energie věnovali jiným oborům, možná odrazení nemožností dosáhnout komerčního využití pro vlastní nápady, možná poté, co si uvědomili zbytečnost výzkumu v izolaci.

Zde je třeba zdůraznit jednu italskou zvláštnost, vyjádřenou jasným nápisem na osvědčeních vydávaných vynálezci. Na jednotlivých listech se pod čarou objevuje následující: „Toto Osvědčení nezajišťuje použitelnost ani existenci vynálezu [...] a vydává se bez předběžného ověření skutečné hodnoty daného vynálezu, na zodpovědnost

7) Kromě bojů mezi francouzskými podniky, které například znamenaly vytlačení Mélièsovy společnosti Star Film z trhu, mám na mysli strategii zastávanou Edisonovým holdingem a jeho spojením s výrobcem filmové suroviny Georgem Eastmanem (Kodak). V rámci jejich spolupráce vznikla Motion Picture Patent Company, které se podařilo z trhu vyřadit několik amerických společností, jež se tomuto trustu odmítly přizpůsobit, a přivedla vážné problémy evropským společnostem, které se snažily o vývoz do USA.

8) Jediným výraznějším zásahem ze strany bankovního domu v italském filmu v prvních dvaceti letech minulého století byly investice Banco di Roma do společnosti Cines. Viz Riccardo R e d i, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*. Roma : CNC 1991; a pro přístup ze strany banky: Luigi D e R o s a (ed.), *Storia del Banco di Roma*. Roma : Banco di Roma 1982.

a riziko žadatele.“ V jiných zemích, například v Německu, se naproti tomu očekávalo, že: „Úřad provede šetření, aby ověřil původnost patentu jak doma, tak v zahraničí.“⁹⁾ Rozdíl je zásadní a důsledky, které z něj mohou vzejít, jsou evidentní: čisté kvantitativní určení udělených patentů lze brát pouze za náznak maxima a v žádném případě nemůže poskytnout definitivní obraz dané situace. Abychom se dobrali přesného kvalitativního zhodnocení, je nutné se hlouběji začíst do přihlášek (textů a doprovodných nákresů) podaných na ministerstvo. Přirozeně, jedním ze způsobů empirického zhodnocení *a posteriori* může být snaha vymezit skutečnou výrobní a tržní úspěšnost daného vynálezu. Šlo by ale o nelehký úkol, jenž by tak jako tak mohl dospět jen k přibližným závěrům, vzhledem k nedostatku spolehlivých údajů o postoupení a využívání jednotlivých patentů. Přes naznačená omezení je už z četby názvů patentů zveřejněných v *Bulletinu duševního vlastnictví* možné vyvodit, že většinu tvořily monopoly udělené návrhům spojeným s vylepšením mechanických částí přístrojů pro snímání a promítání. Následují návrhy spojené se synchronizací obrazu a zvuku, s barvou a stereoskopií. Jen naprosté minimum, jež lze spočítat na prstech jedné ruky, tvoří plány na výrobu filmové suroviny, bez dalšího pokračování ve výrobě. Žádný z patentů se nezabývá problematikou výroby objektivů. Uvedené údaje by nás neměly překvapit: odrážejí situaci, v níž se tehdy nacházel italský průmysl. Pro tuto situaci byl typický nenápadný rozvoj strojírenství (většina patentů jsou spíše jednoduchá vylepšení již existujících strojů nežli opravdové vynálezy).¹⁰⁾ Výroba filmové suroviny vyžaduje existenci základního chemického průmyslu, jenž se v Itálii v té době nacházel v samotných počátcích, se stoletým zpožděním za průmyslovou Evropou. A nakonec, v zemi téměř chyběla optická výroba. Nejzajímavější část patentů se pojí se synchronizací obrazu a zvuku, barvou a stereoskopií, protože právě ty jsou vlastní kinematografii jakožto výrazovému a komunikačnímu prostředku. Jako takové si žádají odborníky s podrobnou vědecko-technickou přípravou, kteří se věnují řešení problémů přítomných už od počátků samotné kinematografie. V těchto oblastech je v prvních dvou desetiletích 20. století aktivita italských vynálezců soustavná, byť nedosahuje důležitých výsledků, a kvantitativně drží krok s importovaným *know-how*. Souhrnná bilance italských kinematografických patentů za první dvě desetiletí minulého století nás tedy dovede k následujícím závěrům:

- nedostatek investic;
- ze strany nejdůležitějších společností v oboru malý zájem o výzkum;
- spíše vylepšování nežli vynálezy.

Pokud za techniku budeme považovat souhrn znalostí a nástrojů schopných nabídnout výrobě podstatná vylepšení (hardwaru a softwaru) za účelem proměny uspořádání samotné výroby, je tedy odpověď na úvodní otázku kapitoly negativní. Byla by pozitivní, pokud bychom uvažovali jednoduše používání nástrojů a postupů vhodných k výrobě, ať už je jejich původ jakýkoliv.

9) R. G i a n n e t t i, c. d., s. 47.

10) Odvolávám se především na turínské patenty, jejichž znění jsou publikována ve dvou citovaných svazcích, ale celonárodní data by se neměla příliš lišit.

2. Vypělost kinematografické techniky

Je běžně přijímanou skutečností, že první světová válka znamenala předěl mezi dvěma naprosto odlišnými způsoby myšlení a že právě v těchto tragických letech skutečně začala současná éra, násilnou destrukcí minulosti, symbolicky zaznamenanou zánikem velkých imperií, ruského, německého, habsburského a osmanského. Ale první světová válka byla také první technickou válkou: výsledek konfliktu určily ponorky, letadla, chemické látky, komunikační systémy, automatické zbraně a další, masově vyráběné produkty.

Není tedy divu, že i v kinematografii období kolem roku 1920 znamenalo přechod z první do druhé fáze vývoje a dosažení plné dospělosti. Jinými slovy, kinematografie přešla, alespoň částečně, z fáze řemeslné, ve které byla možná improvizace a diletanismus, do fáze ovládané nároky mezinárodního trhu, které nemohou být uspokojeny jinak než průmyslovou výrobou.

Tato nová dospělost zahrnuje a mění také výzkumnou činnost. Už není myslitelné, aby se hospodářský sektor, jehož důležitost tolik vzrostla během války a částečně také kvůli válce,¹¹⁾ nestal výsadním územím velkých společností, které už si mohly být jisté ekonomickým potenciálem filmu. Výzkum nemůže být ponechán rozptýleným iniciativám, často z rozmaru prováděným diletanty, ať už jsou jakkoliv vzdělaní a na vysoké vědecké úrovni. Výzkum musí být cílený a kontrolovaný strategickými zájmy podniků, odhodlaných získat větší podíly na trhu, předurčenému k rozpínání bez hranic.

Logicky vzrůstají také náklady, protože soutěž o obsazení trhu, která charakterizuje dvacátá a třicátá léta, vyžaduje skutečné inovace, a není možné se spokojit s pouhým vylepšením již existujícího. Je tedy samozřejmé, že výzkumná aktivita se soustřeďuje, hlavně v oblastech výroby filmové suroviny, na problémy dosud nevyřešené. Také není možné zapomenout, že vedle technického pokroku dosáhl film vlastní výrazové zralosti a je uznáván (mnohými, když ne všemi) jako autonomní umělecká forma, která již není podřízená nebo podřadná vzhledem k tradičním uměním. Otázky stylistické a estetické, jen naznačené během prvních desetiletí existence kinematografie, budí stále širší zájem a začínají získávat místo také v nejuzavřenějších akademických kruzích. Rodí se koncept filmového jazyka, který si žádá technické prostředky vytríbené, a především nové.

Italské vynálezy pro řešení těchto problémů v prvních desetiletích minulého století jsou téměř vždy k pousmání, byť se vyznačují obrovskou houževnatostí a mnohdy i kreativitou. Buď se jedná o prostředky dosti neohrabané (jinak nelze posuzovat barvení vyvolaných filmů pomocí tónování, virážování a patron), nebo naopak přespříliš složité a choulostivé (a to je především případ systémů pro synchronizaci filmových obrazů a zvuků reprodukováných gramofonem). Zdají se být poznamenány osobností

11) Příznačné je založení společnosti UFA v Německu během válečného konfliktu, jako státního podniku s nezbytnou peněžní účastí největších bankovních domů v zemi a velkých společností, mj. velké kinematografické skupiny DLG, podporované železárnami a ocelárnami. Viz Klaus K r e i m e i e r, *Die UFA-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. München – Wien : Carl Hanser Verlag 1992. Anglický překlad: *The Ufa story. A history of Germany's greatest film company, 1918–1945*. London : University of California Press 1999.

svých autorů, kteří se více zabývají technickými a vědecko-technickými ohledy problému než možným výsledkem výrazovým. Mezi prvními vynálezci najdeme množství chemiků, fyziků a lékařů (nejen výstředních amatérských génů), ale jen málo vynálezů pochází zevnitř oboru.

Jak se mění italská situace v poválečném období, tváří v tvář značně proměněnému mezinárodnímu kontextu (globální trh, extrémní soutěživost, požadavek novosti, všechny aspekty, které je možné shrnout v požadavku na industrializaci a koncentraci výroby)? Málo nebo vůbec.

Jak je známo, italský film se dostal do krize, jejíž důvody bylo možné identifikovat již o několik let dříve a ze které se dostal, alespoň částečně, až po několika desetiletích. Je tedy logické, že hlavní tendence se ve sledovaném období nijak nemění (i co se týče techniky), a co víc, negativní vlastnosti, viditelné už v prvních dvou desetiletích století, jsou stále výraznější. Téměř úplně chybí průmyslová výroba, která by byla vnější vzhledem k filmovému sektoru. Výrobní společnosti, zahnané do kouta diktátem trhu, na který nejsou schopné reagovat,¹²⁾ neinvestují do výzkumu. A malé řemeslné podniky, které v desátých letech obdržely několik zajímavých výhradních práv, nejsou schopné držet krok a pomalu, ale jistě mizejí.¹³⁾ Pokles počtu udělených patentů je zřetelný.

Zároveň ve dvacátých a třicátých letech stoupá počet cizích výhradních práv přihlášených i v Itálii,¹⁴⁾ čímž se silně zhoršuje kvantitativní bilance mezi domácími a zahraničními patenty. Z kvalitativního pohledu je situace ještě vážnější. Domácí produkce, často nárazová a poháněná z iniciativy jednotlivců, se musí utkat s přímým dovozem francouzské, německé, anglické a americké *know-how*, jejichž agresivní obchodní politika dobývá jen s malými obtížemi domácí trh. Na kterýkoliv požadavek jsou dovozci schopni odpovídat lepšími výrobky, jejichž ceny určují, neboť chybí domácí produkce schopná konkurence.¹⁵⁾

Situace italského výzkumu začíná být dramatická, obzvlášť ve třech oblastech označených jako ústředních pro oblast kinematografie, které nejlépe vyjadřují obecnou situaci v celém oboru. V tabulce jsou uvedené patenty udělené v Itálii v letech 1920 až 1934,¹⁶⁾ jejichž počty mají větší výpovědní hodnotu než dlouhý komentář.

12) Společnost SASP (Società Anonima Stefano Pittaluga), která od roku 1926 představuje prakticky celou italskou kinematografii, nepožádala o žádný patent. Z mála známých zápisů ze zasedání správních rad nikdy nevzešel požadavek tohoto typu. Totéž je možné říct o zápisech Představenstva Banca Commerciale Italiana, která měla pod kontrolou 70 až 80 procent akcií společností UCI (Unione Cinematografica Italiana) a později SASP.

13) Teprve po roce 1930 je možné sledovat „kreativní“ obrození malých společností; v roce 1932 společnosti Fono Roma a turínská Microtecnica obdržely první patenty na zvukové aparatury.

14) Situace se alespoň částečně změnila ve druhé polovině 30. let. Dopusud ale chybí hlubší analýza ústupu zahraničního *know-how* v posledních letech před začátkem druhé světové války a způsobů, jakými politické požadavky zasahovaly do výzkumu v oblastech, které nebyly považovány za strategicky důležité.

15) Je jasné, že opravdu spolehlivé přezkoumání patentních práv daného období by si vyžádalo hlubší čtení textů žádostí, ale už teď je možné formulovat závěry, vezmeme-li v úvahu názvy patentů a jména jejich držitelů.

16) V úvodu jsem vzal patnáct let období 1920 až 1934 jako příklad výzkumné aktivity po první světové válce, která řešila otázky zvuku a barvy. V Itálii, se zánikem SASP a vznikem Cinecittà (v roce 1937,

rok	barva		zvuk		třetí rozměr	
	Itálie	zahraničí	Itálie	zahraničí	Itálie	zahraničí
1920	1	-	1	-	2	-
1921	3	7	9	3	3	2
1922	2	4	3	-	2	-
1923	2	5	5	4	2	-
1924	7	24	12	8	14	6
1925	3	12	5	1	13	7
1926	1	10	7	6	-	-
1927	-	9	1	3	3	-
1928	1	-	2	-	2	-
1929	1	6	2	9	2	3
1930	4	25	2	26	2	5
1931	5	34	2	47	3	1
1932	2	20	9	52	4	3
1933	-	20	9	32	4	2
1934	2	15	6	34	3	3

Poznámka k tabulce – číselné hodnoty, získané výpisky z Bolletino della proprietà intellettuale, je možné posuzovat pouze jako maximální, a to z různých důvodů: – Celkový počet vynálezů je správný, byť, vzhledem k rozložení na jednotlivé roky, je nutné brát v potaz, že datum odkazuje k udělení patentu ministerstvem, zatímco požadavek byl zadán o několik měsíců, v některých případech dokonce let, dříve. – Zahraniční patenty vznikaly v zemích původu nejméně jeden rok předtím, než byla podána žádost o registraci také v Itálii. – Názvy, obzvlášť u zahraničních žádostí, jsou mnohdy nejasné. Můžeme ale počítat s tím, že patentní nároky společnosti Technicolor Co. se týkají barvy a u společnosti Klangfilm GmbH se jedná o zvuk. U menších společností a jednotlivých žadatelů ale přetrvává nejistota.

Aniž bychom se hlouběji zabývali hodnotou jednotlivých vynálezů, můžeme sledovat, že zatímco v oblasti zvuku a barvy se italská strana brání jen těžko, u patentů týkajících se stereoskopie jsou domácí žádosti ve většině. Jak jsem už naznačil, existuje jediné vysvětlení této disproporce.

Možnost obohatit obrazy o zvuk (slova, hudbu a ruchy) byla jistě považována za reálnou.¹⁷⁾ Ale výzkum systému, který by byl zároveň spolehlivý, ne příliš složitý, použitelný kdekoli a ekonomicky přijatelný, není dosažitelný diletantům nebo vynálezům málo obeznámeným s požadavky kinematografie¹⁸⁾ a jejími technickými pokroky. Tyto

pozn. překl.), se radikálně změnily společenské, politické a ekonomické okolnosti kinematografického dění, a proto není možné porovnávat nehomogenní údaje tak odlišného původu.

17) Na tomto místě není samozřejmě možné analyzovat zahraniční monopoly na základě jejich efektivní hodnoty, ani sledovat cestu od synchronizace záznamu zvuku na gramofonové desce až po optický záznam, nebo, v případě barvy, jednotlivé kroky, které vedou k filmovému materiálu monopack či diskuse mezi zastánci aditivního a subtraktivního systému. K technickému vývoji zvuku a barvy v Itálii viz Riccardo R e d i, Inventare il suono in Italia. In: Sandro B e r n a r d i (ed.), *Svolte Tecnologiche nel cinema italiano. Sonoro e colore. Una felice relazione fra tecnica ed estetica*. Roma: Carocci 2006, s. 17–26; a Federico P i e r o t t i, Dalle invenzioni ai film. Il cinema italiano alla prova del colore (1930–59). In: Tamtáž, s. 85–139.

18) Výborným příkladem neporozumění novým požadavkům filmové estetiky a moderní techniky je patent

problémy může řešit jen práce ve vybavených laboratořích a v kontaktu s výrobou filmů.¹⁹⁾ Žádná z těchto podmínek není splněna v Itálii, kde výroba směřuje rychle k nule, zainteresované podniky nemají žádné laboratoře a obecně lze sledovat celkovou zaostalost ve vědecko-technických znalostech. Ta je patrná ne na straně akademické a ekonomické elity, jež se v té době zajímala o vývoj filmu jen málo, ale jistě v podobě zpřístupněného oběhu informací. Nedostatek informací se pak projevil ve zpožděném přijetí velké novinky v podobě zvuku a v nejistotě při výběru mezi nabízenými systémy ze Spojených států a z Německa.

Naopak co se týče stereoskopie, jsou perspektivy výzkumu odlišné. Nejedná se o reakci na hardware, změnou filmového pásu tak, aby se stal nosičem zvuku nebo barvy, ale o práci s vizuální percepcí, o hledání různých způsobů, aby se promítaný obraz *zdál* mít tři rozměry.²⁰⁾ Pokud zahraniční společnosti, ať už specializované v oboru nebo obecně se zabývající také problematikou filmové techniky, na problém třetího rozměru zcela nezapomínají, nastavují ho od počátku odlišným způsobem. Hledají přístup založený hlavně na zvětšování formátu a použití anamorfotických objektivů. Stále se ale jedná o sektor, kterému jsou věnovány omezené finanční prostředky, protože chybí očividná budoucí možnost obchodního využití a není ani zcela jasné, jaké podstatné vizuální vylepšení by mohl případný vynález přinést.

Ze stejných důvodů, ovšem viděných z jiného úhlu pohledu, jsou v Itálii ve sledovaném období patnácti let patenty náležející do oblasti stereoskopie relativně početné a mají kvantitativní zastoupení blízké, ba dokonce vyšší, než vynálezy v oblastech zvuku a barvy, a rozhodně jsou početnější než zahraniční patenty.²¹⁾ Jedná se tedy o patenty s malým technickým významem a s nulovým významem ekonomickým či výrobním. Letmý pohled na společnosti nebo jednotlivce, kteří požadují udělení patentů, tento závěr potvrzuje. V oblasti zvuku a barvy jsou přítomné všechny velké zahraniční společnosti působící v oboru a od roku 1931 je v Itálii aktivní CGE, dceřiná společnost americké General Electric, která zde přihlašuje velké množství patentů svého mateřského podniku. Na druhou stranu zájem o stereoskopii se zdá příslušet menším společnostem nebo izolovaným osobnostem, s jedinou výjimkou dvou patentů udělených v roce 1934 společnosti MGM, očividně s předpokladem vytouženého komerč-

udělený Egidiovi Storacimu v roce 1921, ve kterém za účelem synchronizace promítaných obrazů a hudebního doprovodu žadatel navrhuje umístit na promítaný filmový pás čtvereček, který by řídil hudebníky. Pomineme-li technickou prostotu, je zvláštní, že vynálezce se vůbec nezabývá otázkou přijetí vynálezu ze strany skladatelů nebo režisérů. Celý text Storaciho patentu viz A. F r i e d e m a n n, c. d., tabulka 191.122.

- 19) Ohledně nezbytnosti propojení velkých podniků s filmovou produkcí můžeme zmínit známé obtíže, které ve světě filmu potkaly systém zvuku na desce Vitaphone, vyvinutý společností Western Electric, kontrolovanou mocným konglomerátem Bell Telephone, než byl přijat studiem Warner Brothers. Ne náhodou je vítězný systém založený na optickém záznamu zvuku na filmový pás, Movietone, vypracovaném uvnitř studia Fox, díky vytvoření společného podniku Fox-Case Corporation se skupinou výzkumníků pod vedením Theodora Caseho.
- 20) Také v oblasti stereoskopie má jen malý smysl, pro účely této prostorem omezené studie, zabývat se do hloubky jednotlivými systémy pro třetí rozměr. Jediný prakticky využívaný systém byl anaglyfický, vyžadující používání únavných brýlí s červeným a zeleným filtrem.
- 21) Na tomto místě opět zdůrazňuji, že všechna uvedená čísla se týkají pouze patentů udělených v Itálii.

ního úspěchu vlastních trojrozměrných krátkých filmů. Chybějící průmyslový rozměr italské kinematografie naopak přináší rozvíjení nadějí tam, kde není (nebo se nezdá být) nutné významné ekonomické a výrobní pozadí.

Nejedná se tedy, jak se domnívají některé nedávné studie²²⁾ o obrazech se zdánlivým třetím rozměrem, o primát italské filmové techniky, ale naopak o důkaz neschopnosti zcela pochopit cesty naznačované nejnaléhavějšími soudobými technickými výzkumy v oblasti kinematografie, ze které se zatím stal jeden z nejdůležitějších ekonomických fenoménů na světové šachovnici.

Počátkem třicátých let se situace začala měnit také v Itálii, i když pokračují nárazové a utopistické pokusy, a začínají se prosazovat společnosti omezené svým rozsahem, ale s jasnými myšlenkami a schopné prosadit se na trhu s návrhy na přijatelné úrovni. Jde především o společnosti operující v oblasti zvuku (jako jsou Microtecnica a Fono v Římě), protože chybějící výrobci filmové suroviny v zemi představují nepřekonatelnou překážku pro výzkum v oblasti barvy.

Pro zajímavost, bez nároku na absolutní informační hodnotu, můžeme sledovat přítomnost vynálezů na obecných technických výstavách, pořádaných s jasnými komerčními cíli, jako byla národní výstava uspořádaná v Turíně v roce 1935, věnovaná *Průmyslovým vynálezům a novinkám*, podporovaná tak kvalifikovanou organizací, jako byla CNR (Consiglio Nazionale delle Ricerche), a pořádaná Fašistickou asociací vynálezců. V části věnované kinematografii (a tato samostatnost, v porovnání ke struktuře *Bolletino della proprietà intellettuale*, ve kterém kategorie film neexistuje, je známkou toho, že také v Itálii je konečně uznávána důležitost filmu) bylo vystaveno 24 přístrojů. Z nich 10 bylo věnováno zvuku, 6 stereoskopii, 2 barvě a zbylých 6 nabízí různá jiná vylepšení.²³⁾ Vystavené produkty týkající se zvuku a barvy, z nichž pouze některé vycházely z italských patentů, byly jednoduše kamerami nebo promítacími stroji a neřešily skutečně vědecko-technické aspekty problematiky, ani nepředstavovaly podstatné inovace.²⁴⁾ Spíše banální pak byly výrobky sjednocené pod nálepkou „různé“ (plátna, systémy pro projekci za denního světla, bezpečnostní zařízení). Ani v oblasti stereoskopie tu nefigurovaly obzvlášť zajímavé novinky, nýbrž šlo o potvrzení či vylepšení již známých přístrojů. Například zde byl vystaven systém stereoskopické kinematografie za pomoci „střídavé posloupnosti obrazů“ (Domenico Agnola, Udine), přístroj „pro vytváření trojrozměrných obrazů podle teorie středových promítání“ (Guido Jellinek, Milán) nebo „stereopolyfotoskopická aparatura pro kinematografii a epidiaskopii v osvětlených prostředích“ (Arturo Martines & synové, Turín). Názvy dalších vynálezů jsou velmi obecné a nedovolují ani shrnující závěry: „Stereoskopický přístroj“ (Filoteo

22) Viz například tvrzení Paoly Valentiniové: „Itálie, na což se často zapomíná, je tedy první zemí, ve které vznikl celovečerní hraný stereoskopický film.“ Viz P. V a l e n t i n i, Tra fotografia e cinema: la tridimensionalità in Italia negli anni Trenta. *Cinéma & Cie* 2003, č. 2 (jaro), s. 65.

23) *Mostra Nazionale. Invenzioni e novità industriali*, oficiální katalog, Turín 11. května – 11. června 1935 – XIII, *Le attualità scientifiche*, orgán Fašistické asociace vynálezců, zvláštní příloha. Katalog se bohužel omezuje na výčet vystavených vynálezů, bez vysvětlujících textů či fotografií.

24) V následujících letech společnost Microtecnica zintenzivnila vlastní výzkumnou činnost a začala získávat výsledky na vysoké úrovni jak v oblasti zvukové kinematografie, tak v oblastech komunikace a zaměřovacích přístrojů pro italské vojenské námořnictvo a letectvo.

Alberini, Řím a Alfonso Mason, Trento) nebo „Film se stereoskopickým efektem“ (Gualtiero Gualtierotti, Milán). Každopádně jen těžko představovaly důležité novinky, vzhledem k tomu, že neměly žádný komerční dopad.

Tyto údaje tedy jen potvrzují, tentokrát empiricky, co už bylo odhaleno analýzou vynálezecké činnosti, jak ji můžeme vnímat skrze udělené patenty. V Itálii existuje málo výzkumu, rozhodující roli má nezájem ze strany velkých průmyslových podniků a koncentrace převážně v oblastech méně technicky a ekonomicky náročných.

3. Další prameny

Poznávání výzkumné činnosti skrze studium získaných patentů je jistě užitečné, ale pro znalost skutečného stupně vývoje techniky v určitém státě je nezbytné získání údajů o konkrétním používání aparátů a přístrojů.

Také co se týče tohoto aspektu problému techniky, nenabízejí se jednoduchá řešení. Už jsme mluvili o neexistenci archivů výrobních společností, ke které je nutné přičíst chybějící dokumenty obchodních společností. Informace objevující se v oborových nebo vědeckých časopisech jen zřídka mluví o konkrétním chování strojních podniků a často jsou jen vágní nebo obecné.²⁵⁾ Naproti tomu reklama je prospěšným, v některých případech dokonce fundamentálním zdrojem pro poznání vzhledu a vlastností jednotlivých výrobků, ale samozřejmě nemůže obsahovat přesné údaje o jejich užívání. Vzniklo jen málo textů, které by chtěly informovat o tomto aspektu kinematografie, a ty nebyly ani zdaleka vyčerpávající.²⁶⁾

Vybavení výrobních společností, stejně jako kinematografických sálů němeého období, zůstane pravděpodobně neznámé, s výjimkou několika obzvlášť šťastných případů (alespoň pro historika, samozřejmě), jako je bankrot, kdy inventář správce uvádí majetek ve vlastnictví společnosti v době jejího uzavření.²⁷⁾ Takové případy jsou ovšem řídké.

Nejzajímavějšími a nejužitečnějšími prameny, byť je nutné je brát s rezervou, jsou interní oběžníky a reklamní sešitky výrobních společností.²⁸⁾

25) Společnost ENAC, nešťastný polostátní kinematografický experiment, zakoupila zvukové přístroje společnosti British Talking, velmi aktivní v získávání patentů pro své přístroje v Itálii, které ale, podle Ernesta Caudy, jednoho z mála italských expertů, byly nepřítis kvalitní. Viz *Rivista italiana di cine-tecnica*, 1930, č. 6–7 (červen – červenec), cit. in: Riccardo R e d i, *Ti parlerò d'amor. Cinema italiano fra muto e sonoro*. Torino : ERI 1986, s. 86. Společnost Caesar Film získala v roce 1931 německé aparatury Tobis Klangfilm. Viz *L'inaugurazione degli stabilimenti della Caesar-Film*, *Rivista italiana di Cinetecnica* 1931, č. 10 (říjen).

26) Pro období před druhou světovou válkou jsou k dispozici zprávy a data in: Nino O t t a v i, *L'industria cinematografica e la sua organizzazione*. Roma : Edizioni di Bianco e Nero-CSC 1940; a ve dvou vydáních publikace *Allmanacco del cinema italiano 1939-XVII a 1943-XXI*. Roma : Ed. Cinema 1938 a 1942. Rozsáhlé popisy technického vybavení v Cinecittà jsou k dispozici ve druhém svazku knihy Luigi F r e d d i, *Il cinema*. Roma : L'Arnia 1949; ovšem opomenuté v reedici knihy vydané nakladatelstvím Gremese ve spolupráci s Centro sperimentale di cinematografia (!) z roku 1994.

27) A. F r i e d e m a n n, *Storia del cinema, storia dei film. L'inventario del fallimento Ambrosio. Le culture della tecnica* 2002, č. 14, s. 37–74.

28) Všechny publikace společnosti SASP jsou katalogizovány in: Silvia V a l m a c h i n o (ed.), *Films Pittaluga*. Torino : Associazione FERT 2004.

Díky jedné z takových brožur je možné poznat výbavu první společnosti vyrábějící zvukové filmy v Itálii, společnosti Cines, chlouby skupiny SASP.²⁹⁾ Sešit na 47 čtvrtstranách metodicky popisuje jednotlivé sekce společnosti Cines, v té době kompletně renovované, a popisy obohacuje početnými fotografiemi.

Obzvlášť zajímavé jsou popisy některých oddělení, které zde cituji alespoň v hlavních obrysech:

Technické oddělení a kinematografické stroje a zařízení

Závod je vybaven 30 snímacími přístroji, z nichž 15 je od společnosti Bell & Howell, a z nich většina nového tichého typu. Přístroje jsou vybaveny nejmodernější optikou (objektivy Cook F. 2 a Astro a novými Zeiss 1:1,4) a všemi doplňky v souladu s dnešní technikou (stativy Akeley, pohyblivé hlavy Mitchell a hledáčky s přímým obrazem) [...].

Pánům režisérům a střihačům jsou k dispozici čtyři místnosti pro střih zvukových filmů. Zmíněné místnosti jsou vybavené přístroji Moviola a Friess pro poslech zvukové stopy a sledování obrazu, aby byla usnadněna jejich montáž [...].

Jsou zde čtyři kompletní projekční zařízení. První se skládá ze dvou přístrojů RCA pro zvukový film a jednoho přístroje pro synchronizaci samostatné zvukové stopy, sál má přibližné rozměry 20 x 10 metrů a je technicky uzpůsobený pro tlumení vibrací. Zmíněná místnost umožňuje nejen sledování a poslech zvukových filmů, ale je vybavená také pro ozvučování němých filmů.

Další dva přístroje jsou instalované ve dvou ateliérech pro synchronizaci němě natáčených scén.

Jeden kontrolní sál výhradně pro němé filmy má kabinu se dvěma přístroji Power.³⁰⁾

Přístroje pro snímání a nahrávání zvuku

[...] Zvuková zařízení používaná v závodu „Cines“ dodala společnost „Radio Corporation of America“ (RCA Photophone) z New Yorku, která použila nejmodernější a nejdokonalejší modely.³¹⁾

29) *La Cines. 1905–1930*, bez bližšího označení. Sešitek byl pravděpodobně vytištěn v Turíně firmou La Positiva, typografickým závodem skupiny SASP, v roce 1930.

30) Tamtéž, s. 21–27.

31) V různých článcích a citovaných publikacích se nikdy neobjevují přesné ceny přístrojů, ať už zakoupených nebo v pronájmu, a čísla objevující se v podnikových rozpočtech vždy odkazují k celku několika přístrojů. Téměř náhodou se v jednom hlášení z 18. července 1934, které podává Paolo Giordani, v té době generální ředitel SASP, Donatu Menichellimu, generálnímu řediteli IRI, objevuje údaj o ceně přístrojů RCA Photophone společnosti Cines, pronajatých za 30 tisíc dolarů ročně, na základě smlouvy z 29. prosince 1929. Banca Intesa, Historický archiv, SOF (Sofindit), ka. 310, složka 4.

Používaný způsob natáčení je se zvukovou stopou o proměnlivé šířce (transverzální metoda) [...].

Obrazová kamera a přístroj pro záznam zvuku jsou poháněny dvěma perfektně synchronizovanými motorky: za tímto účelem je nezbytné absolutně konstantní napětí napájení, o stálé frekvenci. Speciální přístroj pro získání tohoto extrémního stupně pravidelnosti byl sestaven společností S. A. Marelli z Milána.³²⁾

Oddělení vyvolávání negativů a kopírování pozitivů

Nové zařízení laboratoří pro vyvolávání a kopírování, jež je vlastnictvím S. A. Pittaluga, je tvořeno nejmodernějšími přístroji vyrobenými předními světovými podniky (společnostmi André Debrie z Paříže a Bell & Howell z Chicaga) a je úmyslně zařízené pro zpracování zvukových filmů, které vyžadují nejdůkladnější péči.

Skládá se ze speciálních titulkových kopírek (Titra, Debrie), kopírek pro pozitivity (Matipo, Debrie), pro zvukové stopy a pro pozitivity se zvukovou stopou a dále z přístrojů pro automatické vyvolávání, ustalování, vypírání a sušení negativů a pozitivů i zvukových stop [...].

Oddělení pro střihání a montáž filmu je vybavené přístroji Moviola, které umožňují sledovat obraz a zvukovou stopu zvlášť, a tak je časově sjednotit.³³⁾

K doplnění seznamu nových přístrojů pro zvukový film v SASP jsou v publikaci následně stručně popsány nové přístroje, analogické těm instalovaným v Římě, jimiž byla v Turíně vybavena La Positiva, společnost specializovaná na vyvolávací a kopírovací služby pro celou skupinu.³⁴⁾

Jediným důležitým případem použití italské techniky ve zkoumaných patnácti letech je vybavení pro zvukový film závodu FERT v Turíně. Bývalý komplex FERT, původně řízený společností Immobiliare cinematografica italiana, zcela vlastněnou seskupením SASP, byl převeden do pronájmu společnosti Microtecnica v únoru 1934, podle názoru nájemce za „výjimečných podmínek“. ³⁵⁾ Smlouva předvídá postoupení veškerého existujícího vybavení, včetně dvou ateliérů, laboratoří a kanceláří, zdarma na čtyři roky a za poplatek 25 tisíc lir na dva roky následující. Microtecnica měla na oplátku vybavit závod pro výrobu zvukových filmů.³⁶⁾ I když to není jasně vyjádřeno v dostupných dokumentech, záměrem bylo opatřit ty nejlepší dostupné přístroje pro výrobu zvukových filmů, aniž by bylo nutné se přímo angažovat ve výrobě, s ohledem na budoucí aktivity SASP.

32) *La Cines*, c. d., s. 29–34. Elektrické motory Marelli jsou jediným italským produktem mezi přístroji pro zvukový film.

33) Tamtéž, s. 35–44.

34) Tamtéž, s. 44–45.

35) Valná hromada, dne 7. dubna 1934, Zpráva Představenstva CCIAA (Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura), Turín, složka „Microtecnica“.

36) Banca Intesa, Historický archiv, SOF, ka. 311, složka 3, Zápis Představenstva z 5. ledna 1935.

Společnost S. A. Microtecnica byla založena v lednu 1931 s předmětem činnosti vymezeným jako „mechanické zpracování o veliké přesnosti“ a se skromným počátečním kapitálem 10 tisíc lir. Ten byl brzy navýšen na 500 tisíc, z iniciativy inženýra Agostina Daniele Derossiho, který se mohl spolehnout na zkušenosti získané z jiných svých podniků, reprezentujících v Itálii nejprodávanější německé výrobky jako například objektivy Zeiss Ikon a promítací stroje Nitzsche. Malá společnost se rychle začala vyznačovat vysokou úrovní svých výrobků, nejen v oblasti kinematografie, ale také v mnohem náročnějších oblastech zaměřovacích přístrojů pro loďstvo a letectvo, a získala bezpočet patentů rozšířených také na Francii a Spojené státy americké, což je obdivuhodný výkon zvláště vzhledem k obecnému nepřátelství vůči Itálii ve druhé polovině třicátých let.

Smlouva s SASP, schválená velkou bankou Commerciale Italiana, která vlastnila 75 procent jejích akcií, dokládá obrovskou sebedůvěru společnosti Microtecnica. Tisk nešetřil zprávami o „nejmodernějším vybavení“, které bude v závodě instalováno, ale přesné informace o něm neexistují, a je proto možné činit hypotézy pouze na základě reklamních příloh v periodikách, na italské poměry velmi podrobných. Kromě různých promítacích strojů série Micron společnost vyrábí kompletní aparatury pro záznam zvuku, synchronizační stoly, odposlouchávací a promítací stoly (pro přípravu scénářů pro filmový dabing), početné modely osvětlovací techniky a promítacích strojů. Článek z roku 1933, publikovaný v německém časopisu *Lichtbild-Bühne* a převzatý italským periodikem,³⁷⁾ skládá poklonu kvalitě aparatur pro záznam zvuku společnosti Microtecnica, které se používají, podle článku podepsaného C. Sch., kromě Turína také v Cines. Inzerce z května 1935 pak přináší seznam prvních 50 filmů nahraných s přístroji Microtecnica ve studiích Cines (49) a FERT (1).³⁸⁾

V turínském komplexu byly během správy společnosti Microtecnica natočeny pouze dva filmy, DON BOSCO (Goffredo Alessandrini) v roce 1934 a CONTESSA DI PARMA (Alessandro Blasetti) v roce 1936. Pak bylo od smlouvy odstoupeno, především kvůli likvidaci seskupení SASP a všech podniků pod jeho kontrolou v roce 1935, což pokusy o filmovou výrobu v Turíně poněkolkáté zastavilo.

Opět z reklamy se dozvídáme, že aparáty Microtecnica pro synchronizaci byly používány také v závodě Pisorno majitele Giovacchina Forzana v Tirrenii.³⁹⁾

V následujících letech se zdá, že společnost vlastní snahy v oblasti kinematografie zbrzdila. V citovaných textech se zmínkami o vybavení italských ateliérů se neobjevují výrobky Microtecnica a samotný závod FERT je v roce 1942 vybaven zařízeními Tobis-Klangfilm a Prevost.⁴⁰⁾

V roce 1940 je možné najít zmínky o jednom z posledních zbytků původní zvukové aparatury: „Zvukový autocar se používá už delší dobu (výrobce Microtecnica), ale přesto, podle

37) C. Sch., Apparecchiatura sonora italiana, *La rivista cinematografica* 1933, č. 23–24 (prosinec).

38) *La rivista cinematografica* 1935, č. 5 (květen).

39) Viz Produrre a Tirrenia, *Cinematografia ITA* 1940, č. 1 (leden). Na druhou stranu se Microtecnica objevuje pouze jako výrobce zvukového vybavení pro projekci pro synchronizační sály podle *Almanacco del cinema italiano 1939* (c. d., s. 71), zatímco se neobjevuje v Ottaviho katalozích, který se zmiňuje pouze o přístrojích Western Electric a Itala Acustica (N. O t t a v i, c. d., s. 253).

40) Valná hromada, dne 28. září 1942, Zpráva Představenstva, CCIAA, Turín, složka „ICI-FERT“.

názoru zvukaře Canavery, je schopný srovnání s přístroji současnějšími.⁴¹⁾ Zvukový *truck* Microtecnica se objevuje také na reklamní fotografii v časopise *Cinema* z roku 1939.⁴²⁾

Jen málo spolehlivých informací je k dispozici o vybavení kin, jak pro období němého filmu, tak zvukového. Množství informací lze získat z reklamních insercí, ať už výrobních společností nebo půjčoven, ale bude zapotřebí dlouhé práce a křížových kontrol, které doposud chybí, než se dostaneme k jistým údajům.

Prekvapující je trvajícím nezájem bank o technickou výrobu také ve třicátých letech. Na jedné z porad řídicího výboru Banca Commerciale Italiana z 18. května 1931 jsou zamítnuty nabídky ze strany Tobisu a berlínské Commerz und Privat Bank na založení italské filiálky firmy Tobis pro prodej promítacích strojů. Je pravda, že pověření později získá SASP, ale především záměr neměl stoupence na místech, odkud by měly pocházet finance.⁴³⁾

4. Závěry

Ve Spojených státech amerických kinematografie pohlcovala velkou energii a velký kapitál: věnovali se jí finančníci a obchodníci osvědčených zkušeností a schopností, s velkými organizačními zdroji, a věnovali se jí s přísným průmyslovým programem, bez nebezpečného břímě nekonečných iluzí (na kterých se naopak kochá naše sentimentální duše), s čistou a přesnou svědomitostí, odhodlaní postavit se velkým překážkám a netečnosti, dokud nebude dosaženo kýženého cíle. Zkrátka, filmový průmysl byl vnímán na stejné úrovni jako kterýkoliv jiný velký americký průmyslový obor.

V Itálii ne. U nás němé přízraky z plátna vytvořily jiné přízraky v našich myslích, tak citlivých na lehké poletování klamných představ. U nás se na kinematografii nahlíželo trochu jako na Mekku, jako na pozemský ráj, jako na fantastický svět zlata a slávy. A zatímco na jedné straně byl sváděn směšný závod o status filmu jako umění, na druhé tu nebyl jediný obchodník s vínem nebo uzenář, který by se necítil neúprosňe přitahován ke kinematografickým spekulacím. Když jako popud nefungovalo vábení snadného zisku, stačil okouzlující obličejík pěkného děvčete nebo útlé nožky nějaké *danseuse*, aby se podnikatelé v kinematografii množili jako ryby v Evangelii svatého Matouše.⁴⁴⁾

Tyto řádky nebyly sepsány *a posteriori*, ale v roce 1917, novinářem Ugo Ugolettim, s jasnou představou o období slávy a největších výdělků italského filmu, o období, které se nikdy nevrátilo: jasný znak toho, že někdo byl schopen vidět, přes vnější zdání, skutečnost.

41) Osvaldo C a m p a s s i, Visita alla FERT. *Cinema* 1940, č. 104 (25. 10.), s. 300. Na jedné z fotografií, které doprovázejí text, je značka Microtecnica dobře viditelná na přístroji pro synchronizaci (s. 301).

42) *Cinema*, 1939, č. 66 (25. 3.), s. 180.

43) Banca Intesa, Historický archiv, COMIT, protokoly Comitato della Direzione centrale, 1929-33, vol. 12.

44) Ugo U g o l e t t i, Stato e cinematografo, příloha k číslům 1, 2 a 3 časopisu *Cinematografo* v roce 1932, s. 29-30. Autor, novinář a v té době editor časopisů *Il tirso al cinematografo*, *Cinemundus* a *L'araldo dello spettacolo*, cituje vlastní článek vydaný v roce 1917 v časopise, který blíže neidentifikuje a jenž nebyl dosud identifikován.

Postup italské techniky se drží, a ani by nemohl jinak, kroku filmové výroby a odráží její chyby. Pokud v prvním patnáctiletí minulého století mohly být tyto nedostatky přehlíženy, alespoň částečně maskované díky důvtipu jednotlivců a na úrovni výroby ještě přístupné diletantům, po první světové válce už to možné nebylo. Technika získala v životě průmyslových zemí podstatnou váhu a zázemí finančního kapitálu. Omezíme-li se na evropskou situaci, pomysleme na německý potenciál pro vývoj zvukového filmu, na koncentraci kapitálu, laboratoří, na lidské zdroje v pouhých dvou společnostech, které se kromě jiného velmi rychle dohodly na rozdělení trhu: Tonbild Syndikat AG (Tobis), který se spojil s Deutsche Tonfilm AG a Messter AG, se švýcarskou Triergon AG a holandskou H. J. Küchenmeister KG, a na Klangfilm GmbH, zrozenou ze spolupráce dvou kolosů AEG a Siemens & Halske.⁴⁵⁾ V oblasti barevného filmu společnost Agfa už o několik let dříve dosáhla takové velikosti, že mohla fungovat samostatně, a i když k fúzi skutečně došlo až po druhé světové válce, vztahy vědecké spolupráce s belgickou společností Gevaert byly velmi úzké, zvláště v boji proti americké expanzi.

Jak by jednotlivci nebo miniaturní společnosti mohli dosáhnout výborných výsledků, schopných konkurovat podobným gigantům? Taková myšlenka mohla být přijatelná pouze pro toho, kdo stále vnímal vědecký a technický výzkum jako romantickou práci samotného jedince, zavřeného ve vlastní laboratoři, schopného změnit svět pouhou silou rozumu. Za předpokladu, že vynálezce tohoto typu nemohl být úspěšný po průmyslové revoluci, jistě nemohl přežít ani ve třicátých letech.

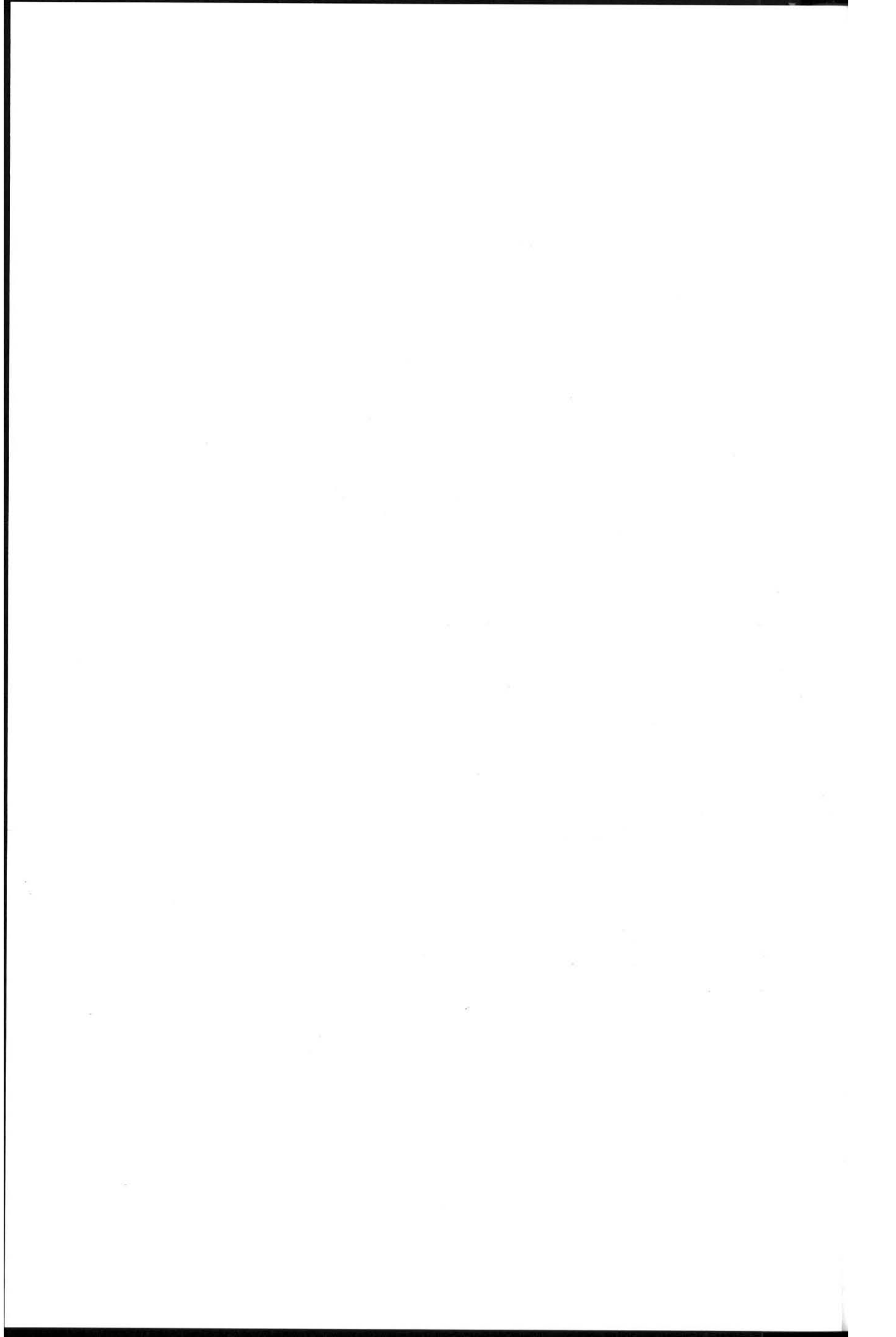
Přeložila Anna Batistová

Přeloženo z italského originálu: Alberto Friedemann, *Tecnologia cinematografica e brevetti. Appunti per un'analisi critica*. In: Sandro Bernardi (ed.), *Svolte tecnologiche nel cinema italiano. Sonoro e colore. Una felice relazione fra tecnica ed estetica*. Roma : Carocci 2006, s. 67–81.

Citované filmy:

Don Bosco (Goffredo Alessandrini, 1934), *Contessa di Parma* (Alessandro Blasetti, 1936).

45) Viz K. Kreimeier, c. d. (angl. překlad), s. 173–185.



Články k tématu

ITALSKÉ ČASOPISY
OBDOBÍ NĚMÉHO FILMU*Pramen pro technický výzkum?*

Silvio Alovizio

1. Oborový tisk v letech němého filmu: otázky a typologie

Badatelé, kteří se zabývali technickými a technologickými aspekty italského němého filmu, se vždycky setkávali s vážným nedostatkem primárních pramenů. V tak mezerovitém kontextu představovalo procházení, více či méně systematické, oborových časopisů povinný krok v rámci výzkumu. Ve světle prvních výsledků, jež se vynořují z excerpce některých periodik období italského němého filmu, kterou provedl tým turínské univerzity v rámci meziuniverzitního výzkumu „Le tecnologie del cinema. Le tecnologie nel cinema“, je třeba ptát se na úlohu specializovaného tisku jako pramene (nebo jako systému *stop*¹⁾) pro historiografický výzkum technicko-technologického typu.

Otázek, které bychom si mohli položit, je více. Například: jaký význam mají technické informace v dobovém specializovaném tisku? Uvnitř jakých časopisů je možné takové zprávy najít? Jaká je typologie dostupných informací? Jakou formu mají (nebo pod jakou formou se skrývají) tyto zprávy? Jaká je jejich důvěryhodnost?

V období od roku 1907 do počátku třicátých let italský filmový tisk vyprodukoval téměř nekonečný objem materiálu: na základě prozatímního odhadu se počet specializovaných titulů ve sledovaném období pohybuje okolo dvou set jednotek.²⁾ Jde o heterogenní

1) Návrh rozlišovat mezi *stopami* (pozn. překl.: it. *tracce*; angl. *traces*) a *prameny* (it. *fonti*; angl. *sources*), poprvé formuloval na začátku 50. let holandský historik Gustav J. Renier. Viz Peter Burke, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*. Roma: Carocci 2003, s. 15–16 (orig.: *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*. London: Reaktion Books 2001).

2) Viz základní seznam editovaný Riccardem Redim, *Cinema scritto*. Roma: Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema 1992; pro přehled o oborovém tisku v době italského němého filmu zůstává nejdůležitějším příspěvkem dílo Davide Turconiho, *La stampa cinematografica in Italia e negli Stati Uniti dalle origini al 1930*. Pavia: Amministrazione Provinciale di Pavia 1977, s. 5–58; viz také Giorgio Fabre, D'Annunzio nelle prime riviste del cinema muto italiano. In: „D'Annunzio e il cinema“. *Quaderni del Vittoriale* 1977, č. 4 (srpen), s. 55–92; Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano*. Vol. III. Roma – Bari: Laterza 1981, s. 24–29; Vittorio Martinelli, Le riviste che contano. *Immagine*, 1989, č. 11 (léto), s. 6–16; Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano*. Vol. I. Roma: Editori Riuniti 1993, s. 107–129.



1. Augusto Genina mezi Ruggero Ruggerim a kameramanem Ubaldo Aratou na scéně filmu *IL PRINCIPE DELL'IMPOSSIBILE* (1919), režírovaném samotným Geninou a produkováném společností Itala Film (In Penombra 1, 5. října 1918). Podle Sergio Chiambaretty, kterému tímto děkuji, je vyobrazená kamera model Pathé z roku 1908, jistě užívaná ještě v té době v ateliérech společnosti Itala.

korpus, ve kterém koexistují ediční projekty se značně různorodou orientací a cíli: po boku velkých „všeobecných“ časopisů jako *La Cinematografia Italiana ed Estera*³⁾ a *La Vita Cinematografica*⁴⁾ po roce 1916 začínají vycházet časopisy jako *Apollon* a *In Penombra*,⁵⁾ ve kterých dominují estetické zájmy a které se zaměřují na vzdělanou část čtenářstva. Ještě více intervenující a polemické jsou časopisy „militantní“ (typické pro dvacátá léta),⁶⁾ ve kterých převažuje kritická tvorba silných osobností s bojovným přístupem, angažovaná v přesvědčené obraně určitých otázek (reforma

- 3) O časopisu *La Cinematografia Italiana ed Estera* více Paolo Grassini, Gualtiero Fabbri e *La Cinematografia Italiana*. In: *Arte Musica Spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo*. III. Firenze : Università degli Studi di Firenze 2002.
- 4) O *La Vita Cinematografica* viz Giulia Raglia, *La Vita Cinematografica dal 1910 al 1915: analisi storica e proposta per un indice ragionato. Notiziario dell'Associazione Museo Nazionale del Cinema* 2001, č. 65–67, s. 12–22.
- 5) Pro první úvod do časopisu viz Marco Pistoi, *Un intellettuale e la sua rivista: Tommaso Monicelli e In Penombra*. In: Michele Cansa (ed.), *A nuova luce. Cinema muto italiano – I*. Bologna : Clueb 2000, s. 133–146.
- 6) Prvním časopisem tohoto typu je pravděpodobně první série *Kines* (1919–1921), oživená Guglielmo Gianninim, zatímco nejzajímavější materiál představují Blasettiho časopisy (*Il mondo e lo schermo, Lo spettacolo d'Italia, cinematografo* atd.). K militantním časopisům můžeme také přiřadit několik málo oborových publikací vzniklých na základě v podstatě politických zájmů, jako byly *L'avanti Cinematografico* nebo *Non perder l'ora*.

cenzury, obroda italského filmu, odpor proti zvedání daní atd.). Pak jsou zde časopisy (s nedlouhou životností), které vznikají jako oficiální orgány určité oborové asociace, nebo publikace podporované různými agenturami, distributory (jako *Lux*, vydávaná Gustavem Lombardou⁷⁾) a provozovateli (například *Lo Schermo*, reklamní list Cinema Centrale v Savoně). Početné jsou také věstníky výrobních společností (jako *Luce e Verbo* společnosti Unitas nebo *La Cinematografia Artistica* a *Cines Revue* spojené se společností Cines). Více pozornosti popularizaci naproti tomu věnují satirické časopisy (obzvláště rozšířené v Římě ke konci desátých let) a zábavné magazíny, určené především ženské části publika a obsahující filmové romány, beletrizované biografie hvězd, hodně dopisů čtenářů, anekdoty a mondénní rubriky. Naopak časopisy s převažujícím technickým zaměřením jsou v desátých a dvacátých letech přítomny jen minimálně. První italský oborový časopis s významnými částmi věnovanými technice je *La Rivista fonocinematografica e degli automatici, istrumenti pneumatici e affini* (1907–1908). V roce 1914 začala v Turíně vycházet *La Tecnica Cinematografica*, která ovšem zanikla hned v následujícím roce (periodikum bylo oživeno v roce 1919 s novým titulkem *La Coltura Cinematografica*).⁸⁾ Od konce dvacátých let pak vychází *La Rivista Italiana di Cinetecnica*. Jde o časopisy určené především pracovníkům v oboru nebo technickým aspirantům, s příspěvky nezřídka podepsanými filmovými profesionály.

Uvnitř této typologie (která přirozeně může jen částečně odrážet složitost celkového rozsahu dobové ediční činnosti) je ohled na dokumentaci techniky proměnlivý a často marginální. „Všeobecné“ časopisy, právě kvůli rozmanitosti témat, o kterých pojednávají, věnují technice ne sice převažující, ale systematickou pozornost. Na druhou stranu v „uměleckých“ časopisech je rozpracování technického diskursu komplikovanější a nepřímé. Uvažujme o případě časopisu *Penombra*. Už v redakčním úvodníku Tommase Monicelliho, který otevírá první číslo, se objevuje zřetelně idealistické vidění procesu výroby filmu, vidění, které umisťuje autora a jeho tvořivou intuici do výlučného středu tvůrčího procesu, zatímco přínos technických profesí redukuje na výkonnou funkci.⁹⁾ Snaha zavést technicko-technologické prvky zpět do koncepce idealizující kinematografickou tvorbu je charakteristická pro nejdůležitější teoretické příspěvky, kterým časopis poskytuje místo.¹⁰⁾ Ústřední poloha esteticko-intelektuálního přístupu způsobuje, že v uměleckých časopisech, jako je *In Penombra*, jsou technické informace zprostředkované skrze nezaměnitelný a osobitý filtr. Například v článku, který se snaží načrtnout jistý přehled prekinematografických představení 19. století, se přímo mluví o filmu jako stvořeném, i po technické stránce, některými literáty, s tvrzením, že to byli právě určití spisovatelé, kteří připravili půdu pro zrození kinematografie,

7) Pozn. překl.: Gustavo Lombardo (1885–1951) založil v roce 1904 italskou výrobní společnost Titanus a vedl ji až do své smrti.

8) K časopisu *La Tecnica Cinematografica* viz Giulia Graglia (ed.), *La Tecnica Cinematografica e Coltura Cinematografica*. Torino : Biblioteca Fert 2003 (svazek obsahuje také CD-Rom s obsahy obou časopisů).

9) Tomaso Monicelli, Preludio. *Penombra* 1, 1917, č. 1 (listopad – prosinec).

10) Viz především Sebastiano Arturo Luciani, La idealità del cinematografo. In *Penombra* 2, 1919, č. 1 (leden), s. 3–4.

pořádáním a organizováním stínových představení v „Chat Noir“.¹¹⁾ Velmi často se zájem o techniku projevuje v poučených odkazech, jako se stalo v dlouhé sérii článků věnovaných interiérům aristokratických příbytků, detailně fotografovaných za účelem přiblížit místa natáčení, scénografické vybavení a detaily bytového zařízení italského filmu té doby.

Technologický diskurs je oproti tomu mnohem určitější, jak je možné očekávat, v několika málo časopisech vzniklých z převážně technických zájmů. Pozornost k tomuto typu problémů je zde programová. Podívejme se například na část úvodníku z prvního čísla časopisu *La Tecnica Cinematografica*:

Hlavním tématem našich textů budou všechna vylepšení, výzkumy, pokusy a vše v oblasti kinematografie, co odkazuje k mechanice, k chemii, stavebnictví a různým výrobním činnostem. [...] Všichni členové naší velké rodiny, ať jsou jejich hodnost a třída jakékoliv, ať jsou to řídící pracovníci, umělci, promítači, chemici, autoři, dělníci nebo jiní, budou mít v našem Časopise věrného spojence, nezávislého podporovatele práv každého z nich [...].¹²⁾

2. Typologie informačních zdrojů

„Explicitní“ paratextuální dokumentace

Časopisy období němého filmu jsou už nějaký čas ve středu kontroverzních historio-graphických hodnocení. Na jednu stranu, jak zdůrazňuje Alberto Friedemann,¹³⁾ vykazují typická omezení druhotných pramenů (protože nejsou nepopíratelné a nedokládají událost v jejím průběhu, nýbrž zprostředkovávají a upravují informace o samotné události). Na druhou stranu jsou zde ti, kteří považují časopisy za přízpůsobitelné statusu primárních pramenů: například podle Cherchi Usaie časopisy období němého filmu získávají pro studium kinematografie (uvážíme-li osmdesát procent všech ztracených filmů a mizivé archivní prameny) povahu primárním pramenů (samozřejmě je ale musíme hodnotit se znalostí problematiky), na stejné úrovni jako výrobní materiály, fotografie z natáčení, rukopisy atp., nebo pramenů ještě přímějších.¹⁴⁾ Další interpretaci nabízí Raffaele De Berti.¹⁵⁾ Pokud budeme uvažovat o filmu a kinematografickém dispozitivu jako o textech, soudí De Berti, dobové časopisy se k nim vztahují jako paratexty. Uvnitř této komplexní paratextuální dimenze, nutno dodat, existují různé úrovně diskursivní produkce, které je možné rozlišit podle různé úrovně mediace ve

11) F i l l i b o s t, Come alcuni grandi letterati fecero del cinematografo quarant'anni fa. In *Penombra* 2, 1919, č. 6 (červen), s. 12–14.

12) La Direzione [Redakce], Il nostro programma. *La Tecnica Cinematografica* 1, 1914, č. 1 (1. 8.), s. 2.

13) Viz Alberto F r i e d e m a n n, Il bene archivistico come fonte della ricerca tecnologica: il caso torinese. *Bianco e nero*, 2004, č. 2 (549), s. 167–186.

14) Viz Paolo C h e r c h i U s a i, *Una passione infiammabile. Guida allo studio del cinema muto*. Torino: Utet 1991, s. 38–40.

15) Viz Raffaele D e B e r t i, La stampa popolare e il cinema. In: Ruggero E u g e n i – Fausto C o l o m b o (eds.), *Il prodotto culturale*. Roma: Carocci 2001, s. 73–74.



2. Reklama společnosti *Attelier Butteri* z Turína
(*La Rivista Cinematografica*, 1922).

vztahu k filmu při jeho výrobě a předvádění nebo vzhledem k určitému technickému objektu.

Vedle promluv se zvýšenou mírou mediace vzhledem k filmu (jako je například recenze) existují další typy materiálů, které dokumentují příměji technický objekt nebo prvek, fázi procesu výroby a konzumpce: jsou to materiály, které tak získávají téměř „primární“ informační status, zvláště pokud je studujeme z perspektivy metody, která podporuje nehierarchizované, ale ve výsledku provázané použití filmových a nefilmových pramenů.

Mezi materiály tohoto typu, popsané v konečném hodnocení práce turínské jednotky,¹⁶⁾ můžeme vzpomenout především sérii paratextuálních dokumentů, které přímo ilustrují specifickou fázi procesu výroby, distribuce a konzumpce filmu:

Náměty a scénáře. Publikování námětů a scénářů (často v neúplné formě) představuje v oborovém tisku období němého filmu činnost ne pravidelnou, ale příznačnou, doloženou už od roku 1908,¹⁷⁾ s častějším výskytem teprve od konce desátých let. Jde

16) Pozn. překl.: Jde o příspěvek turínské univerzity k projektu „Le tecnologie del cinema. Le tecnologie nel cinema“, který spočíval v průzkumu dobových italských periodik. Viz Michele C a n o s a – Giulia C a r l u c c i o – Federica V i l l a (eds.), *Cinema muto italiano: tecnica e tecnologia. Volume primo: Discorsi, precetti, documenti*. Roma : Carocci 2006.

17) Viz například dva texty Gualtieria Itala Fabbriho z roku 1908, které mi doporučil Luca Mazzei, a jemuž tímto děkuji: Gualtierio Italo F a b b r i, *La creazione*. *La Cinematografia Italiana* 1, 1908, č. 5–6 (15. 4. – 1. 5.), s. 40–41, opětovně vydané v *La Cinematografia Italiana ed Estera* 10, 1916, č. 18 (30. 9.), s. 24 (jde o námět z knihy Genesis rozdělený do několika částí, z nichž každá je členěna



3. Obálka časopisu *La Vita Cinematografica* (roč. 10, 22.–30. dubna 1919) nakreslená Augustem Camerinim pro propagaci filmu *LA NAVE* režisérů Gabriellina D'Annunzia a Maria Roncoroniho (1919).

o zajímavý fenomén nejen proto, že se snaží na ediční bázi obnovit hegemonii duševní práce, odcizené požadavky filmové výroby,¹⁸⁾ a tím transformovat neviditelné a služební psaní v jistý druh literárního žánru, kodifikovat „scénář“ jako text „ke čtení“, ale také proto, že nabízí mnoho nepřímých informací o technikách psaní pro film v desátých a dvacátých letech¹⁹⁾ a o jejich normalizovaném poslání (nebo ambici):²⁰⁾ příležitost o to vzácnější, uvážíme-li, že počet pracovních scénářů italského němého filmu, které jsou dnes k dispozici, je značně omezený.²¹⁾

do obrazů, ale není jasné, zda jde o scénář filmu, který nikdy nevznikl, nebo o představení laterny magiky) a T ý ž, Ugo e Parisina. *La Cinematografia Italiana* 1, 1908, č. 31 (květen), s. 3181–3182 (výběr z Byronovy básně rozdělený do dvanácti obrazů).

- 18) K italské scenáristice v 10. letech si dovoluji odkázat na svou práci *La sceneggiatura nel cinema muto italiano: autori e modelli del caso torinese*. Doktorská práce, Università degli Studi di Torino, akademický rok 2001/02.
- 19) Je více než pravděpodobné, že některé ze zveřejněných a skutečně realizovaných scénářů byly napsány později, než probíhalo natáčení: v takovém případě by šlo o derivát – byť propracovaný – pracovních scénářů. Tato hypotéza se podle Lucy Mazzeiho nabízí v případě dvou uveřejněných scénářů Lucio d'Ambry (*Il volto di Medusa* a *Le mogli e le arance*). Pro více informací viz Luca M a z z e i, *I tre volti della Medusa: storie di novellizzazioni negli anni Dieci e Venti*. *Bianco e nero* 45, 2004, č. 548 (leden – duben).
- 20) Ve většině případů uveřejněné scénáře neodkazují k filmům skutečně realizovaným: mnohem častěji jde o literární cvičení, nebo mají výchovnou funkci, nabízejíc se jako *exempla* pro ty, kdo chtějí pochopit, jak profesionálně psát pro film.
- 21) Nejucelenější sbírka pracovních scénářů italského němého období je uložena v Museo Nazionale del Cinema v Turíně: jde o korpus asi sta originálních scénářů, z nichž téměř všechny byly realizovány,

Fotografie z natáčení. Fotografické materiály publikované ať už jako součást reklamy či v redakčních částech časopisů, nejenže systematicky dokumentují viditelnost určitých technických aspektů režijní práce, ale mnohdy také dovolují pochopit vztah mezi natáčenou scénou a uspořádáním místa natáčení (obr. 1), a znázorňují tedy interakci mezi profilmickým prostorem a technickými objekty (obzvlášť filmové kamery).

Partitury. Některé časopisy (například *Il Maggese Cinematografico*) uveřejňovaly vyjmutelné přílohy obsahující partitury pro hudební doprovod v kinech.

Filmová reklama. Reklamní části zaujímají ve velké části časopisů němého období většinový prostor: výrobní společnosti velmi často propagují filmy ve výrobě, nebo dokonce ještě v předprodukčním stadiu. Ve druhém jmenovaném případě je reklama jedinou dostupnou dokumentací o nerealizovaných nebo nedokončených filmech, titulech, které není možné zahrnout do filmografií, ale které přesto vynášejí na světlo neviditelné a „virtuální“ dějiny italského němého filmu, jimž je třeba věnovat pozornost při rekonstrukci aktivit a projektů výrobních společností (hlavně těch, které nezvládly vyrobit ani jeden film) nebo pro přesnější určení některých profesních životopisů.

Grafika. Rozsáhlé reklamní části v časopisech nejenže přímo dokládají existenci grafických studií (mezi něž patřil důležitý Atelier Butteri²²⁾ – obr. 2), ale dokumentují také kreativní činnost bezpočtu ilustrátorů. Jde o ikonografické materiály, které osvětlují dosud málo prozkoumanou paratextuální zónu filmu,²³⁾ náležející k technikám a technologiím reklamy. Množství společností (především Ambrosio) do grafické reklamy masivně investovalo, s využitím spolupráce s velmi spolehlivými nebo silně individuálními tvůrci. Je to příklad Augusta Cameriniho (obr. 3), Giuseppe Riccobaldi del Bava, Carla Nicca a mnohých dalších kreslířů, jejichž grafickou práci pro film, mnohdy zcela zapomenutou, tak můžeme sledovat ještě dnes (díky grafickým materiálům zachovaným v oborových časopisech).

ve většině společnostmi Ambrosio, Gloria a Itala (období UCI, Unione Cinematografica Italiana). Viz Carla C e r e s e – Donata P e s e n t i C a m p a g n o n i (eds.), *Nero su bianco. I fondi archivistici del Museo Nazionale del Cinema*. Torino : Regione Piemonte – Museo Nazionale del Cinema 1997.

22) K dějinám společnosti a aktivitám Atelieru Butteri viz A. F r i e d e m a n n, *Celluloide e argento. Le società tecniche torinesi*. Torino : Biblioteca Fert 2003, s. 21–27.

23) Zkoumání grafiky italského němého filmu je teprve v počátcích, obzvlášť co se týče činnosti méně známých ilustrátorů. Rozsáhlý přehled včetně početných ilustrací vznikl ve sledované době, viz A. P., Cartelloni e cartellonisti cinematografici. *La Vita Cinematografica* 7, 1916, č. 1–2, (7.–15. 1.); č. 3–4 (22. – 31. 1.); č. 5–6, (7. – 15. 2.). Detailní výzkum započal Alberto Friedemann sérií příspěvků o některých kreslířích obzvlášť činných ve filmových časopisech té doby (viz A. F r i e d e m a n n, *Disegnare per il cinema /I/. Carlo Nicco illustratore e cartellonista per il cinema. Notiziario dell'Associazione Museo Nazionale del Cinema* 2000, č. 62–63, /září/, s. 16–23; *Disegnare per il cinema /II/. Giuseppe Riccobaldi del Bava. Notiziario dell'Associazione Museo Nazionale del Cinema* 2001, č. 65–67 /březen – září/, s. 23–34; *Disegnare per il cinema /III/. Augusto Camerini. Notiziario dell'Associazione Museo Nazionale del Cinema*, 2001, č. 68 /prosinec/, s. 4–12; pro přehledný úvod viz Riccardo R e d i, *La pubblicità, i pittori*. In: T ý ž, *Cinema muto italiano /1896–1930/*. Roma : Biblioteca di Bianco e Nero 1999, s. 135–139; Paolo B e r t e t t o /ed./, *Schermi di carta. La collezione di manifesti del Museo Nazionale del Cinema di Torino. Il muto italiano 1905–1927*. Torino : Fratelli Pozzo 1995; Gian Piero B r u n e t t a, *Il colore dei sogni. Iconografia e memoria del manifesto cinematografico italiano*. Torino : Testo & Immagine 2002).

La tecnica dello scenario

(continuazione dell'articolo precedente)

Come è costituito un quadro.

Ogni quadro è un insieme completo in se stesso. A lui e ai suoi elementi vengono dati un nome o più nomi, nel movimento ambientale.

Tuttavia, nella ripartizione di un lavoro cinematografico, ciascun quadro è ripreso separatamente ed indipendentemente dagli altri. Inoltre, quasi tutti i quadri vengono ripresi nell'ordine indicato nello scenario. Il direttore di scena approfitterà di una bella giornata per eseguire i quadri all'aperto, mentre, in una giornata cattiva, potrà eseguire i quadri interni.

Permette, ogni volta che i personaggi debbono compiere un atto difficile, occorre scrivere un quadro separato.

Prendiamo ad esempio la frase seguente: — « Tito tiene una lettera del suo amico, nella quale gli dice di recarsi subito nel suo studio ».

Cominceremo scrivendo quattro quadri per rappresentare le azioni di Tito, e cioè:

1° quadro — Tito è in casa e riceve la lettera del suo amico.

2° quadro — Tito esce di casa.

3° quadro — Tito arriva davanti alla casa del suo amico.

4° quadro — Tito entra nello studio del suo amico.

Invece, invece di scrivere quattro quadri, si può scrivere un solo quadro, dove Tito riceve la lettera, esce di casa, arriva davanti alla casa del suo amico, entra nello studio del suo amico.

Se, come dicevamo, i quadri sono ripresi secondo l'ordine indicato, debbono essere scritti nel loro ordine cronologico e numerati, naturalmente dal primo all'ultimo. Ciò è indispensabile perché questi quadri saranno allineati nel loro ordine naturale quando si metterà insieme la pellicola prima di presentarla al pubblico.

Metodo di descrivere il quadro.

Il quadro cinematografico deve essere descritto in modo breve, chiaro, esatto e completo, omettendo ogni dettaglio inutile non indicando che il posto necessario.

Per esempio, se in un quadro la scena deve svolgersi in un salotto, non si deve descrivere l'arredamento ricche per mobile, ma basta dire « salotto » oppure « salotto riccamente arredato ». Se si tratta di un'abitazione modesta, si scriverà « camera modesta ».

Il salotto ex aeterno conosce il suo mestiere: qualche esempio per indicare le intenzioni dell'autore, ed egli comprenderà da sé senza l'assistenza di chi.

Soltanto quando sia necessario che in un ambiente si trovi un determinato mobile od oggetto, o che questi mobili od oggetti siano visibili in un punto determinato della scena, allora bisognerà indicarlo.

Per indicare la posizione di una lettera sulla scrivania, si scrive così:

Proiezioni della Lettera.

(Il testo della lettera, poi: « segue il quadro »).

La medesima regola si segue quando si voglia indicare in un quadro il primo piano od un dettaglio.

Oltretutto al punto in cui si deve indicare il primo piano, si scrive: « primo piano » o « dettaglio », a descrivere l'azione che deve essere rappresentata a quel punto, e poi: « segue il quadro ».

Quando si debbono fare diversi quadri nel medesimo ambiente, senza stare a descriverli ogni volta si indica così: quadro 3° — salotto in casa del conte X. ed in tutti i quadri che dovranno aver luogo nello stesso salotto, si richiama detto quadro, scrivendo: Quadro 14° — salotto come nel quadro 3°, ecc.

In fine è bene, in qualche quadro, lasciare piena libertà al regista ex aeterno, indicando soltanto qualche dettaglio speciale che sia assolutamente indispensabile.

I titoli

Una pellicola ideale sarebbe quella in cui l'autore si sarebbe preso la pena di scrivere, in un modo così chiaro, netto e logico, da rendere inutile l'uso dei titoli perché lo spettatore possa seguirli a casa propria.

Un tal genere di lavori esiste, ed lo ha fatto qualche, ma sono molto rari. Del resto, se si può fare a meno dei titoli in qualche lavoro di qualità, si può fare a meno dei titoli in tutti i lavori che si compiono di più.

Si può persino affermare che i titoli sono non solo necessari, ma indispensabili. Difatti gli sceneggiatori di un lavoro cinematografico si servono secondo un certo ordine cronologico, e possono richiedere un suo lavoro di qualità, o il trascorrere di un tempo in tempo fra gli atti e gli altri. Occorre allora i titoli per dare allo spettatore le spiegazioni necessarie.

Però in grado di comprendere esse è perché si determinano le scene in un luogo ed in un tempo diverso dalla precedente. Tuttavia se i titoli sono necessari, non si deve abusare, perché una pellicola con troppi titoli è ben di rado interessante, ed anzi lo spettatore. Bisogna servirsi dei titoli unicamente quando sono indispensabili per la chiarezza dell'azione ed essi debbono essere redatti in modo chiaro, in modo preciso.

A volte, una o due righe bastano per esprimere un'idea. Per esempio, voi recitate al principio della pellicola, il signor X., pieno commovente: poi volete indicare che egli si è avvicinato dopo un certo tempo.

Basta un titolo così concepito:

« Tre anni dopo. Gli effetti del signor X., hanno prosperato ».

E se vedremo il signor X., a capo di una importante casa commerciale, con numerosa personale, ecc., noi sapremo che i suoi affari sono andati bene.

Insomma, bisogna dire ciò che è necessario per far ben comprendere l'azione, ma bisogna essere economici di righe e di parole.

Un titolo è anche spesso necessario per separare due scene differenti che debbono essere recitate in momenti diversi nel medesimo ambiente.

Un sottotitolo è ancora molto utile, quando si vuole una scena abbastanza lunga svolgersi nel medesimo quadro.

Per rompere la monotonia e far riposare un momento l'attenzione dello spettatore, lo si divide a mezzo di un sottotitolo, che può essere sostituito da una esclamazione o da una breve frase.

In compenso occorre studiare bene il proprio scenario e vedere se per caso uno attore qualunque di uso o più personaggi può evitare l'impiego di un titolo. Il lavoro ne guadagnerà in rapidità ed in interesse.

Le lettere

Il pubblico sembra preferire le lettere ai titoli. Per lui, un titolo è un annuncio che la scena. Una lettera, al contrario, fa parte dell'azione tanto se sta scritta da uno dei personaggi, quanto se sia ricevuta e letta da un altro. Vi è in ciò qualche cosa di più interessante per lo spettatore, che è così messo al corrente di certi avvenimenti verificatisi, o che per tal modo viene ad immaginare delle complicazioni che poi succederanno. Tuttavia le lettere non debbono essere troppo lunghe. In Francia, e generalmente in Europa, le lettere occupano abitualmente due quadri.

Agli Stati Uniti ed in Inghilterra, un solo quadro basta. La questione è abbastanza complessa, l'importante è che nella lettera non vi sia che la brevità necessaria.

Per il resto prevede di scattare su azione, il quale consente ciò che deve fare.

Le lettere, d'altra parte, non debbono essere troppo numerose.

Anche talvolta che una lettera, già presentata in una scena precedente, debba essere nuovamente presentata in un quadro successivo. In tal caso basterebbe indicare in questa parte dello scenario, il numero della scena nella quale la lettera venne mostrata. Al momento della scena a posto della pellicola, la lettera verrà piazzata al posto indicato.

Non sarà senza interesse sapere che, benché voi abbiate inserita una lettera nel mezzo del quadro, gli attori non si fermano per far fotografare la lettera stessa. La scena, che la contiene, è eseguita, catturata e messa in posto a suo tempo nella lavorazione della pellicola.

(continua)

Arr. Gustavo Mars

4. a 5. Gustavo Mars, La tecnica dello scenario. V parte

(La Cine-Fono a La Rivista Fonocinematografica 8, č. 279, 1914/25. 4./ s. 24-25).

Technická literatura a pre- nebo para-manuály. Příležitostně dávají časopisy prostor dlouhým textům, rozděleným na několik pokračování, ve kterých je technický diskurs explicitnější a usiluje o normativní status. Celkem vzato ale v italském němém filmu technicko-profesionální příručky nenabývají významných edičních rozměrů (s částečnou výjimkou publikací týkajících se projekce). Po celá desátá léta například neexistuje v Itálii příručka pro scenáristy, zatímco víme o množství (i když nevíme, jak moc byly v Itálii čteny) amerických manuálů z té doby.²⁴⁾ Časopisy mají tedy funkci téměř zástupnou. Není jistě náhodou, že jeden z prvních a nejvážnějších pokusů začít systematicky vydávat technické příručky o profesionálním psaní pro film je veden právě časopisy, *La Cine Fono* a *La Rivista Fonocinematografica*, který v roce 1914 uveřejňuje sérii článků o technice scénáře podepsaných Gustavo Marsem²⁵⁾ (obr. 4 a 5). V tak nedostatečném vydavatelském kontextu nemohou časopisy plnit úlohu, kterou by jejich úsporná periodicitu dovolovala: funkci soustavného doplňování nových technických informací, kterou lze očekávat pouze tehdy, pokud existuje dobrá

24) Například v létě 1916 vydala *La Cinematografia Italiana ed Estare* rozsáhlou bibliografii amerických scenáristických příruček a nabádala italské scenáristy k jejich čtení (Per gli scrittori di scenari. *La Cinematografia Italiana ed Estera* 10, 1916, č. 11/15. 6./, s. 76; č. 13/15. 7./, s. 65).

25) Gustavo Mars, *La tecnica dello scenario*. *La Cine-Fono* a *La Rivista Fono-cinematografica* 8, 1914, č. 24 (21. 3.), s. 22-23; č. 275 (28. 3.), s. 28-29; č. 276 (4. 4.), s. 35-36; č. 277 (11. 4.), s. 17; č. 279 (25. 4.), s. 24-25; č. 283 (30. 5.), s. 21. Články napsané advokátem Gustavo Marsem ve skutečnosti nepředstavují zcela původní příspěvek: jde o překlad (byť redukovaný a upravený pro italské obecnostvo) práce Léona Demachyho, dříve zveřejněné v *Le Courier Cinématographique*.

základní odborná literatura. Jen některým časopisům se podařilo vytvořit specifický dialog s pracovníky v oboru, kteří tak operativními radami šířili technické vzdělání, považované za samozřejmé.²⁶⁾

Pokud výše zmíněné paratextuální prameny nabízejí důležité informace o realizaci a distribuci filmů, jiná sada paratextuálních materiálů může alespoň částečně posloužit dalšímu typu základního technického výzkumu, dokumentující přímo obchodní aktivity technických společností a jimi vyrobené nebo prodávané technické objekty. Tuto přímou technickou dokumentaci můžeme vystopovat především v reklamách. Použití dobových časopisů jako historického pramene v tomto případě téměř implikuje jistý paradox. Obsah, který byl *a priori*, tedy v době svého vydání, považován za výsledek objektivní informace (totiž redakční části časopisů) je dnes hodnocen jako výsledek manipulace nebo chyby. Naproti tomu data kdysi přijímaná výhradně jako propagační sdělení, a tedy informace manipulované (reklama), mají dnes hodnotu pro objektivní data, která zahrnují, jako například zprávy o technických společnostech (sídlo, obchodní dům, nabízené služby atd.), nebo pro ikonografickou dokumentaci technických objektů produkovaných nebo distribuovaných určitou značkou, přístrojů ve valné většině dnes nevypátratelných (obr. 6 a 7).

Od pramenů ke stopám: známky diskursu

Materiály obsažené ve výše nastíněných typologiích mají, jak už bylo řečeno, jistou autonomii a podávají informace o snížené diskursivní zprostředkovanosti. Avšak po jejich boku jsou v oborových časopisech němého období další informační materiály – zastoupené ve většině –, které zřetelněji vstupují do sféry produkce diskursu, a nabízejí tedy informace mnohem méně přímé a více přepracované. Profesionální periodika jsou totiž především komplexními výrobci promluv, které vypadají pokaždé jinak (od editorialem k recenzi, od krátké zprávy ke korespondenci, od nekrologu k účastnému článku apod.). Pokud dříve jmenované paratextuální materiály vykazují jistou příznačnou složku, jasnou a přímou spojitost příčina-důsledek (scénář a fotografie z natáčení jsou příznaky jisté fáze procesu výroby, reklama je příznakem reklamní snahy atd.), otevřeněji diskursivní materiály nabízejí spíše návodné stopy, často skryté a neúmyslné, a neodkazují nás k příčině, nýbrž k hypotéze. Explicitní promluvy o technice se v oborových časopisech desátých a dvacátých let vyskytují jen zřídka: například *La Tecnica Cinematografica*, jak už bylo řečeno, začíná v roce 1914 s velmi technicistními ambicemi, formuluje v tomto smyslu i kritický diskurs, ale po prvních číslech svou pozornost k technickým aspektům redukuje, jako by se zalekla složitosti zahájení takového diskursu v Itálii, dokonce i v prostředí specializovaného tisku. Krátký život časopisu samotného, který se nedožil – na rozdíl od mnoha jiných – počátku první světové války, tyto obtíže jen potvrzuje.

Symptomatická převaha naznačujících stop nad prameny nás nutí k opětovnému promyšlení jak práce na katalogografických popisech časopisů, tak samotného výzkumu. Nehledáme už jen *předmět* (technika jako příznak určitého *know-how*): je nutné také

26) Jde například o příspěvky v *La Tecnica Cinematografica* na téma zpracování filmové suroviny.

stopovat technicko-technologické náznaky v diskurzech, zkoumat je, abychom pochopili, co nám mohou prozradit nejen o struktuře technických zařízení mezi desátými a dvacátými lety, ale také o oběhu techniky v diskurzech normativních, estetických, ekonomických atp.

Uvnitř tohoto přístupu (hledání náznaků), z katalogizace diskursů vytvářených v některých dobových časopisech, se vynořují nejméně dvě „rodiny“ technicko-technologických stop, ve skutečnosti ne vždy jasně odlišitelné. Na jedné straně jsou tu známky související s vývojem základních podmínek a struktur, které umožňují technice pracovat nebo které umožňují její výrobu, rozšiřování a spotřebu. Druhý typ náznaků se naopak týká cirkulace technických činitelů (a hypotetického technického povědomí o novém médiu) v diskurzech mnohem otevřeněji společenských, tedy kritiky a osobně zaujatých článků.

1. Diskursivní známky vztahující se k vývoji základních podmínek a struktur, které umožňují fungování techniky nebo její výrobu, rozšiřování a spotřebu:

Provozy podniků. Praxe reportáží z ateliérů (nebo technických dílen) se vyskytuje pravidelně v oborových časopisech němého období už od počátků. Práce badatele založená na hledání stop je v tomto případě obzvlášť choulostivá, protože téměř vždy jsou doslovné informace (o struktuře jednotlivých zařízení, o organizaci práce a o fungování technických přístrojů) ředěné (a možná také manipulované) uvnitř diskursu z valné části reklamního, a tedy silně zaujatého.

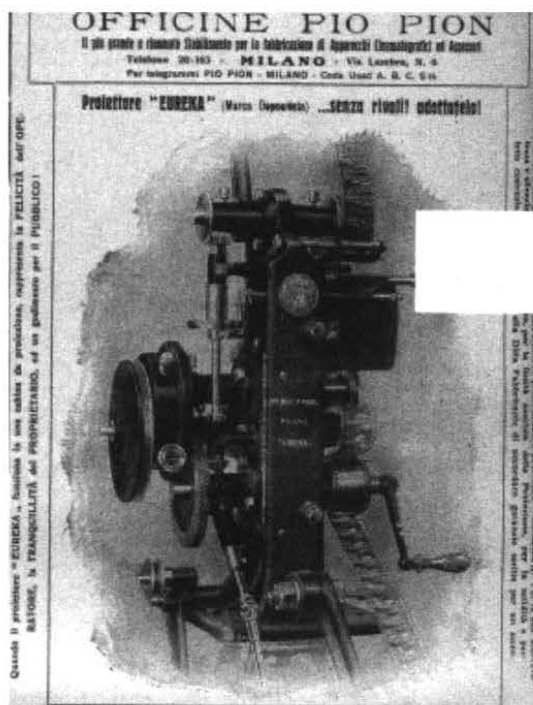
Dějiny společnosti. Časopisy často obsahují informace o záležitostech společností, obvykle ve formě stručných zpráv, ale v mnoha případech, hlavně během dvacátých let, přinášejí také úryvky a shrnutí statutů nově založených společností, finančních rozvah apod.²⁷⁾ Vždy je nutné – pokud je to prakticky možné – srovnání s dostupnými archivními materiály, ale informační hodnota těchto dat je i bez toho významná. Kromě toho existují ekonomické subjekty (sdružení více nezávislých pracovníků nebo společnosti neznámého původu) těžko stopovatelné ve sbírkách archivů (například proto, že byly dokumentovány jen v rámci soukromých spisů), jejichž historická viditelnost je zajištěna pouze stručnými zprávami o jejich činnosti a reklamou umístěnou v oborových časopisech.²⁸⁾

Profesní životopisy. Rekonstrukce profesních životopisů produkuje dobré výsledky u významnějších osobností (hlavně u režisérů²⁹⁾), ale zprávy o myriádách techniků, kteří mají rozhodující úlohu ve vývoji technických aparátů, jsou stále kusé. Informace dostupné v časopisech se obvykle neomezuje na sumární popis profesního života, ale často jsou obsažené v mnohem členitějších promluvách: rozhovorech, medailonech,

27) Je třeba zdůraznit, že v časopisech téměř vždy chybí údaje o financování ze strany bank nebo jiných společností, ale také jen o tom, kdo se podílí na kapitálu společnosti; v nejlepším případě je zveřejněná celková suma základního kapitálu.

28) Jedním z nejznámějších (a nejzáhadnějších) případů je společnost, jejíž činnost je téměř výhradně potvrzena pouze dobovým oborovým tiskem, turínská Navone Film (viz A. F r i e d e m a n n, *Le case di vetro. Stabilimenti cinematografici e teatri di posa a Torino*. Torino : Biblioteca Fert 2002, s. 156–161).

29) Nejucelenější biografický rejstřík období italského němého filmu (ale bohužel omezený jen na režiséry) vytvořil Roberto C h i t i, *Dizionario dei registi del cinema muto italiano*. Roma : Mics 1997.



6. Reklama na promítací stroj Eureka vyrobený milánskou firmou Officine Pio Pion (La Rivista Cinematografica, 1920).

biografických profilech apod. Přirozeně, tyto informace nejsou vždy ověřitelné (o mnohých technických pracovnících nezůstaly zprávy mimo oborový tisk), ale v kontextu tak chudém na informace je jistě není možné opomenout.

Dějiny spotřeby. Stopy jsou v tomto případě extrémně významné, nejen pro dokumentaci míst spotřeby a typu nabídky (rekonstrukce architektury a programů jednotlivých kin), ale také pro „vytušení“ neuchopitelného subjektu recepce, totiž dobových diváků. Mnohé časopisy, hlavně ty bohatší a autoritativnější, mají totiž hustou síť domácích a někdy i zahraničních dopisovatelů: v rubrikách o představeních (od slavnostních premiér ve velkých městech až k reprízám v malých provinčních městečkách) tito dopisovatelé mluví o divácích, byť skrze různé filtry a reklamní manipulace.

2. Diskursivní stopy o oběhu technických činitelů (a hypotetického technického povědomí o novém médiu) ve více socializovaných promluvách, tedy v kritických článcích:

Oborové časopisy většinou zakládají plodní spisovatelé s literárním vzděláním, v mnoha ohledech hlásající tradiční literární kánon, poznamenání humanistickou kulturou a často postrádající technickou způsobilost. Důsledkem této hegemonie je, že téměř všude převládá idealistické klima, málo pozorné k technicko-technologickému diskursu a naopak mnohem citlivější k otázkám estetické povahy (legitimizace kinematografické kultury, vztahy s divadlem, rodící se funkce kritiky, ústřední postavení autora – ať už je to autor námětu nebo režisér, v souladu s různými názory – atd.). V promluvách oborového tisku je často možné vysledovat povědomí o tom, že film je především objekt průmyslový a technický, ale takové rozpoznání nevyužívá souvislosti mezi estetickým objektem a technicko-výrobními podmínkami, které umožnily jeho



7. Reklama turínské technické společnosti inženýra Gaetano De Giglia
(La Rivista Cinematografica, 1921).

vznik. Pokusíme-li se porovnat scénáře napsané na počátku desátých let výborným odborníkem na psaní pro film, jakým byl Arrigo Frusta, se stopami technických diskursů rozestými v soudobém tisku, zjistíme nevyrovnanou situaci. Ve svých scénářích Frusta – i když byl vybaven silně humanistickým vzděláním – prozrazuje zajímavou technicko-technologickou citlivost a úctyhodné zvládnutí odborných technických výrazů, i těch nejnovějších. Toto povědomí, téměř pre-normativní, o technickém diskursu nemá obdoby v oborovém tisku. Stopy technických diskursů rozprášené ve specializovaných časopisech (a hlavně v promluvách více socializovaných, jako je kritika) nejsou v souladu s technicko-technologickým povědomím dosaženým výrobními prostředky. Jako by se při zavádění a šíření vědomostí výrobních podniků do společnosti ztratilo v kontaktu s otevřeně estetickými diskursy to nejpodstatnější. Podobná situace nerovnováhy je viditelná také v kritické praxi,³⁰⁾ na kterou můžeme aplikovat pozorování rozvíjená Francescem Casettim o přítomnosti technického diskursu v recenzích publikovaných mezi lety 1926 a 1928 v časopisu *La Fiera Letteraria*: když se v těchto textech mluví o technice nebo technologii, „jsou to soupisy okolností, které nepatří stroji (kamera, výprava, režie, atd.), ale které popisují výsledky, vnímatelné účinky. Technika je, pouze a jedině, to viditelné.“³¹⁾

30) Studium „působení“ technických faktorů v kritických diskurzech je součástí práce Giulie Carlucciové, jejíž výsledky by se měly objevit v připravované publikaci o technice a technologii italského němého filmu. (Pozn. překl.: pravděpodobně Michele C a n o s a – Giulia C a r l u c c i o – Federica V i l l a /eds./, *Cinema muto italiano: Tecnica e tecnologia*. Roma : Carroci 2006, 2 svazky).

31) Francesco C a s e t t i, Nascita della critica. In: Riccardo R e d i (ed.), *Cinema italiano sotto il fascismo*. Venezia : Marsilio 1979, s. 152–164, s. 159–160.

3. Hranice získaných informací

Práce na excerpování časopisů odhaluje heterogenní strukturu dat a informací. Konečně jsou tyto materiály viditelné současně, jeden vedle druhého, a v otevřeném zorném úhlu, nepodřízeném lineárně směřujícímu výzkumu, ale přístupné výzkumu nelineárnímu, plurálnímu, otevřenému porovnávání s archivními dokumenty, filmy a technickými objekty. Práce na interpretaci přímých nebo „zprostředkovaných“ informací obsažených v oborovém tisku, byť bohatém a slibném, musí neustále vážit omezení vyplývající ze samotných informací. Především máme mizivé znalosti společenského uspořádání spojeného s těmito časopisy: nevíme, kdo byli jejich čtenáři, jaký byl jejich náklad a nemáme ani mnoho informací o těch, kteří pro ně psali. Druhé omezení vězí v závislosti mnohých časopisů na zájmech ekonomických seskupení a profesních organizací. Formující se kinematografický průmysl potřebuje silnou reklamní podporu a časopisy se rodí především za tímto účelem. Dokazuje to už ten fakt, že většina titulů se soustřeďuje v Římě, Turíně (asi padesát, zhruba čtvrtina celostátní ediční produkce³²⁾), v Miláně a Neapoli, ve městech, kde jsou nejsilnější ekonomické subjekty, a je zde tedy možné očekávat značné příjmy z reklamy. Podřízenost časopisů reklamním zájmům byla vícekrát zdůrazňována a kritizována, ale nejspíš by měla být podrobena mnohem hlubší analýze: je třeba podrobně se ptát, jaké jsou příčiny a podoby této podřízenosti, rozlišovat případ od případu a snažit se vyjasnit komplikovanou síť vztahů, které se utvářejí nejen mezi časopisy, ale také mezi těmi, kteří ovládají jejich redakce.

Dalším omezením informačních stop obsažených v italských časopisech němého období je nakonec neorganičnost a náhodnost promluv. Odborné časopisy mají často vnitřní strukturu jasně vyjádřenou v rubrikách, ale toto rozdělení nijak neomezuje heterogenost různých vystoupení a zpráv. Předměty diskusí jsou téměř vždy improvizované, kladené otázky jsou početné, ale postrádají spojitost a konkrétnost, nepokoušejí se o postupné prohlubování. Debaty se nerozvíjejí, neexistuje zde opravdová pře, ve které by byly jasné pozice, vždy převažuje obecná argumentace, pokaždé – v určitém smyslu – se začíná „od začátku“, s tím výsledkem, že je možné přechíst si příspěvky i deset let od sebe vzdálené, které obsahují téměř identickou argumentaci.

Přeložila Anna Batistová

Přeloženo z italského originálu: Silvio Alovio, *Le riviste del muto italiano: una fonte per la ricerca tecnologica?* *Bianco e nero* 2004, č. 2 (549), s. 31–44.

(Časopis vydává Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia,
Divisione Biblioteca ed Editoria)

32) Syntetický obraz turínského oborového tisku viz in: Paolo P o n c i n o – Micaela V e r o n e s i, *La stampa cinematografica piemontese*. In: Renata A l l i o (ed.), *Atlante della stampa periodica del Piemonte e della Valle d'Aosta (1789/1989)*. Torino: Centro Studi Piemontesi 1996.

Poznámka o autorovi:

Silvio Alovio (*1968) vyučuje dějiny filmu a filmovou kritiku při Università degli studi di Torino. Působí také v Knihovně Národního filmového muzea (Museo Nazionale del Cinema) v Turíně. Publikoval množství studií o italském němém filmu (kromě jiných v časopisech *Film History*, *Bianco e nero* nebo *Archivos de la filmoteca*).

Vybrané publikace: *Poteri della messa in scena. CABIRIA tra attrazione e racconto*. In: Sergio Toffetti (ed.), *Il restauro di Cabiria*. Museo Nazionale del Cinema, Torino 1995; *Roman Polanski. Chinatown*. Lindau, Torino 2002; *The "Pastrone System". Itala Film from the origins to World War I*. *Film History* 2000, č. 3; *Le voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano*. Museo Nazionale del Cinema – Lindau, Torino – Milano, 2005; *Prove di kolossal. L'invenzione dello spazio ne LA CADUTA DI TROIA di Giovanni Pastrone*. *Cinegrafie* 2005, č. 18. (Autora je možné kontaktovat na adrese: alovio@inrete.it)

Články k tématu

MEOPTON III a

*Cesta k širokoúhlému promítacímu stroji
československé výroby*

Anna Batistová

Konec čtyřicátých let byl v americké kinematografii poznamenán dramatickým poklesem návštěvnosti. Tato skutečnost bývala kdysi připisována novému konkurenčnímu médiu, televizi, dnes je obecně přijímaným faktem, že spíše než nástup nového média měly na dramatické změny v tomto období vliv obecnější změny ve společnosti, spojené s hromadným stěhováním obyvatelstva mimo centra velkých měst, na nově budovaná předměstí, a upřednostňování aktivnějších způsobů trávení volného času.¹⁾

Kromě jiných změn, které musel hollywoodský filmový průmysl přijmout, aby přežil, poznamenal padesátá léta minulého století nástup nových širokoúhlých formátů. Formáty odlišné od 35 mm širokého filmu se čtyřmi perforacemi na jedno obrazové políčko existovaly už v počátcích kinematografie a opakovaně se s nimi světové publikum seznámilo na přelomu dvacátých a třicátých let, v souvislosti s nástupem zvuku. Investice do vybavení kin spojené s pořízením nových zvukových aparatur ovšem zastavily jakékoliv další úvahy o utrácení peněz (dalším faktorem brzdícím modernizaci se stala probíhající hospodářská krize).²⁾

Na konci roku 1952 uvedl Lowell Thomas první představení systému Cinerama, film THIS IS CINERAMA, slovy:

Obrazy byly od počátků omezené v prostoru. Malba je sevřená ve svém rámu. [...] Tradiční filmy jsou omezeny na úzké plátno. [...] Film připomíná dívání se skrze klíčovou díрку. Cinerama rozbíjí hranice běžného plátna a rozsahem se velmi blíží běžnému vidění a slyšení.³⁾

Cinerama, s obrazem promítaným na konvexní plátno ze tří synchronizovaných projektorů a s magnetickým záznamem zvuku vycházejícím z reproduktorů po celém obvodu sálu, se zdála být konkurencí nejen televizní obrazovce, ale i jiným

1) John B e l t o n, *Widescreen Cinema*. Cambridge – London : Harvard University Press 1992, s. 69–74.

2) Tamtéž, s. 45–51.

3) Tamtéž, s. 1.

volnočasovým aktivitám. Zážitek z filmu přiblížila mnohem více k pólu atrakce, vzdalující ho od klasické hollywoodské narace (podobně jako v počátcích kinematografie se stal oblíbeným žánrem nového formátu *travelogue*), a přitáhla nebývalý počet platících diváků.

Hollywoodská studia reagovala bleskově. V prosinci 1952 nakoupilo 20th Century-Fox práva na anamorfotický proces Hypergonar Francouze Henriho Chrétiena. Spíše než o nákup *know-how*, na které se v té době už nevztahoval patent, šlo o nákup konkrétních předsádek, které byly vzápětí použity při natáčení prvních filmů novým systémem nazvaným CinemaScope. Ten nabízel obrazový a zvukový efekt blízký tomu u Cineramy, ale byl méně náročný na úpravy v kinosálech, mnohem levnější a zpětně kompatibilní.⁴⁾ CinemaScope a jemu příbuzné (a často s ním kompatibilní procesy) se začaly šířit do světa.⁵⁾

Od roku 1956 měla i v Československu vznikat širokoúhlá kina a měly se natáčet filmy v novém formátu. V této studii nechám stranou motivy či důvody tohoto přechodu, a soustředím se na situaci v technickém zázemí filmové distribuce po druhé světové válce před nástupem nového formátu a v prvních letech jeho zavádění.

Poválečná síť kin a její technické vybavení

Po druhé světové válce bylo zařízení v československých kinech nově získaných znárodněním „z 85 procent nezpůsobilé k řádnému provozu“⁶⁾ a síť kin, před válkou budovaná z iniciativy soukromých osob a s vyhlídkou komerčního úspěchu, byla z pohledu vedení Československé filmové společnosti⁷⁾ nerovnoměrná. Dle zprávy profesora Bystřického (předsedy Komise pro substandardní formát Filmového technického sboru – dále jen FITES – a zástupce Technické správy Československé filmové společnosti ve FITES) byly ihned po znárodnění kinematografie připraveny podklady pro vytvoření kinofikačního plánu – na území Československa mělo být zřízeno dva tisíce nových kin, v „hrubých rysech“ se měl tento plán naplnit během pěti let. Hlavní překážky pro vytvoření plánované sítě kin viděl Bystřický v omezených finančních prostředcích a nedostatečné domácí průmyslové výrobě potřebného strojního zařízení.

4) Tzn. že v kinech vybavených pro CinemaScope bylo možné nadále promítat i filmy běžného formátu.

5) J. B e l t o n, c. d., s. 138–157; viz např. také Olivier R o u s s e a u, *Les procédés anamorphiques français concurrents du CinémaScope (1953–1971)*. In: Jean-Jacques M e u s y (ed.), *Le CinémaScope. Entre art et industrie*. Paris : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma 2003, s. 107–120.

6) Referát prof. Jaroslava Bystřického „Zřizování kin a užití substandardních formátů pro veřejný provoz“ z 8. července 1947, určený pro mezinárodní sjezd filmových pracovníků v Mariánských Lázních. Národní filmový archiv, Oddělení písemných archiválií (dále jen NFA OPA), fond Filmový technický sbor (dále jen FITES), k. FITES 1947, Ústřední ředitelství Čsl. filmu 1949.

7) Ve sledovaném období změnila organizace představující domácí kinematografii název celkem třikrát, nemluvě o vnitřních organizačních změnách. V textu se snažím organizaci popisovat názvem odpovídajícím danému období, pokud mluvím obecně o období jako celku nebo tendencích vývoje, používám zkratku ČSF. Pro přehlednost ještě shrnuji: 1945–1948 Československá filmová společnost; 1948 (13. 4.) – 1956 Československý státní film; od r. 1957 Československý film.

Ačkoliv na území Československa nedošlo k závažnějšímu poškození sítě kin důsledkem nedávno ukončeného válečného konfliktu,⁸⁾ v období německé okupace neproběhlo ani obnovování zařízení, které bylo většinou zastaralé a opotřebované. Dokonce ještě v roce 1954 (tedy téměř deset let po převzetí sítě státem) označil Albert Nesveda (publikující o ekonomice provozu kin a organizaci distribuce) vybavení za nedostačující:

Dá se říci, že stav našich kin po stránce promítací techniky ani zdaleka neodpovídá požadavkům, které máme na promítání filmů jako diváci, tím méně pak požadavkům vývoje, chceme-li i našemu lidu umožnit, aby mu byly k dispozici nejnovější vymoženosti promítací techniky, jako je široká projekce, velkoplochá televise, plastický zvuk atd.⁹⁾

Nesvedu dále znepokojoval především „poměr aparátů na široký a úzký film v kinech ČSF“.¹⁰⁾ V polovině roku 1954 tvořila kina pro 16 mm téměř 40 procent (960 z celkových 2 420 stálých kin). Nesveda sice nepopírá důležitost 16mm formátu, zvláště pro osvětovou činnost, ale upozorňuje na znatelně nižší kvalitu obrazu promítaného z úzkého filmu, ještě patrnější u filmu barevného, a uzavírá: „je to nakonec otázka toho, jak daleko chceme divákům poskytovat skutečně dokonalý kulturní zážitek.“¹¹⁾

Zřizování stálých kin s 16mm projekcí začalo právě po válce – menší formát, méně nákladný (z hlediska zavedení i následného provozu) a od počátků nehořlavý, umožnil budovat kina právě v těch oblastech, které byly předválečnými podnikateli opomíjeny. Zpočátku sice musela být domácí kina vybavována 16mm projektory zahraniční výroby, ale relativně spolehlivý a v dostatečném počtu vyráběný československý přístroj byl k dispozici velmi brzy, nebo alespoň dříve než projektory na 35 mm.¹²⁾

Hlavní příčinu nedostatečně vybavené sítě kin viděl Nesveda především v neschopnosti „průmyslu“ dodat potřebný počet kvalitních promítacích strojů. Zatímco Státní film v roce 1948 plánoval dodávky na příštích pět let po 250 kusech

8) V roce 1947 žádal V. (filmový) odbor Ministerstva informací o zálohu na válečné škody v celkové částce 73 993 200 Kčs. Z toho přibližně 11 milionů škody vzniklo požárem založeným oddíly SS v barrandovských ateliérech během povstání v roce 1945, téměř 46 milionů škody bylo způsobeno během války na budovách a vybavení kin v českých a moravskoslezských krajích a zbytek částky odpovídal poničeným kinům a jejich vybavení na Slovensku. Viz Záloha na válečné škody v oboru zestátněného filmu. Národní archiv (dále jen NA), fond 861 Ministerstvo informací, i. č. 192, k. 195, spis č. 84.297 1947.

9) Albert N e s v e d a, Stav našich kin. *Film a doba* 1954, č. 6, s. 1148-1151, s. 1148.

10) Tamtéž, s. 1149.

11) Tamtéž.

12) 16mm zvukové projektory OP 16 byly v přerovské Meoptě vyráběny už před válkou, od roku 1938. Po válce patřily k prvnímu vyváženému zboží, a to už od roku 1946. V roce 1949 pak Meopta začala vyrábět nový typ velmi populárních profesionálních 16mm projektorů Meopton (typ Meopton I a později Meopton II). Srov. Ladislav K u b í n (ed.), *Meopta 1933-1983. 50. výročí založení podniku*. Přerov : Meopta [1983?]. Pro přehled vývoje poměru 35 a 16mm kin viz Jiří H a v e l k a, *Film v čislech a událostech*. Praha : Filmový archiv 1965, s. 51.

promítacích strojů ročně (celkem tedy 1 250 kusů), ve skutečnosti za celé období obdržel, podle Nesvedy, celkem jen 307 přístrojů. Situaci hodnotí slovy:

[výrobní programy a plány] nedovolovaly závodům soustředit potřebné úsilí ani na výrobu projektorů, ani na práce vývojové. To je případ závodu ETA v Nuslích, který měl již v roce 1949 připraven prototyp promítacího stroje „ETA-8“, vhodného pro střední kina, a který měl státnímu filmu dodat v roce 1950 celkem 450 těchto promítacích přístrojů. Od roku 1952 však tento závod na promítacích přístrojích nepracuje a z plánovaného počtu bylo státnímu filmu dodáno pouze 85 přístrojů. Rovněž je dobře znám problém promítacích přístrojů MEOPTON III, který je vhodný pro malá a střední kina. Prototypy těchto přístrojů byly v závodě Meopta v Přerově hotovy v roce 1950, stroje I. serie byly dodány však až letos, bohužel nebyly pro podstatné technické závady převzaty.

Podobným způsobem zanikly práce na zjednodušeném a lehčím provedení promítacího stroje Evroplex (Hovorčovice), ETA 7, Prometa (býv. Kleinhampl) a pod. Jsou dokonce známy případy, že po zastavení výroby promítacích přístrojů byly přípravky a hotové součástky odevzdány do šrotu.¹³⁾

V pozadí neschopnosti průmyslu vyhovět požadavkům zestátněné kinematografie byl pravděpodobně samotný proces znárodnování podniků a snaha slučovat je ve větší celky. Tak se například stalo, že bývalé podniky Eta (v Praze) a Optikotechna (v Přerově) se na několik let ocitly ve společném národním podniku Meopta (od roku 1952 Eta změnila výrobní program a byla převedena pod podnik Regula). Nebo původně pražská firma Kinoelektrik Em. Prexler (pracující na návrzích promítacího stroje) se v průběhu roku 1948 přestěhovala do Valašského Meziříčí, a tam byla začleněna do národního podniku Tesla. Se stěhováním a organizačními změnami souvisely také časté změny výrobního programu, někdy dokonce ještě před předáním plánů prototypů do výroby. Výroba v jednotlivých podnicích byla navíc natolik vázána na domácí prostředí (především na specifické výrobní procesy, ovlivněné konkrétním personálem jednotlivých podniků), že jednotlivé výrobky nebylo možné přesouvat mezi podniky.¹⁴⁾

Většina předválečného vybavení československých kin byla zahraniční výroby,¹⁵⁾ profesionální kinematografické promítací přístroje se u nás sice vyráběly,¹⁶⁾ ale domácí produkce zřejmě nebyla schopná pokrýt poptávku. Snaha zaměřit se po druhé světové

13) A. N e s v e d a, c. d., s. 1150. Pro přehled dodávek promítacích strojů od roku 1945 do konce roku 1958 viz příloha Tabulka 1. Připomínám, že stroje Meopton I a II jsou pro 16mm film.

14) Výroba promítacího stroje v r. 1952. NFA OPA, FITES, k. 1949-1950. Zápis 66. schůze pléna FITES 3. VII. 1951.

15) Nesveda uvádí čísla z roku 1954, která pravděpodobně kopírují předválečnou situaci v československých kinech: „V červnu letošního roku měli jsme v provozu celkem 60 různých typů promítacích přístrojů na 35 mm film (vedle 6 typů projektorů na 16 mm film). Tento velký počet typů je obrovskou překážkou při údržbě, nahrazování součástí a pod.“, A. N e s v e d a, c. d. V roce 1950, kdy byl prováděn průzkum světelných vlastností promítacích strojů v domácích kinech, bylo 86 % ze sledovaných 435 kusů zahraniční výroby. Viz Příloha k Zápisu 58. schůze promítací komise ze dne 15. 5. 1950. NFA OPA, FITES, k. FITES 1950.

16) Mezi nejrozšířenější domácí předválečné výrobky patřily zřejmě přístroje Prometa firmy Projekce. A. N e s v e d a, c. d.

válce na podporu domácí výroby zcela odpovídala obecnému trendu dovážet ze západních evropských zemí kvalitní suroviny a hotové výrobky pouze vyvážet, nejlépe do zemí východního bloku.¹⁷⁾ V zájmu národního hospodářství podle socialistických plánovačů bylo, aby se přístroje potřebné ve velkém množství (jako promítací stroje) vyráběly u nás a pokud možno s použitím doma dostupných surovin a součástí.¹⁸⁾ To se shoduje i se záměry nákupní výpravy československých filmových techniků do Spojených států amerických v roce 1947:

V zásadě jde jen o zakoupení vzorků a prototypů. Jen u zařízení, kterého je třeba jen několik kusů, které by nebylo zde možno hospodárně vyrobiti, jde o zakoupení minimálního množství potřebného k provozu. Filmový technický sbor považuje dovoz těchto předmětů za nezbytný z důvodů naléhavé nutnosti zdokonalení čs. filmové výroby a jejího přizpůsobení světové úrovni s ohledem na příští technický rozvoj a konečně, že celá řada zakoupených zařízení ušetří výrobě obrovské hodnoty a umožní zaměstnání našich ateliérů v Praze zahraničními produkcemi, které shledávají dnešní stav jako zastaralý. Dovezené prototypy budou dále našemu průmyslu optiky a jemné mechaniky cenným vodítkem pro zdokonalování a nové konstrukce vlastních výrobků.¹⁹⁾

Do doby, než byl k dispozici v dostatečném počtu vyráběný domácí stroj, soustředila se většina sil na udržování stávajícího zařízení:²⁰⁾

Je třeba, aby tisíce promítacích strojů, jež nemohou býti obnovovány zatím tempem, jak pokračuje naše kinofikace, byly co nejlépe udržovány a opravovány, aby byla prodloužena jejich životnost a kvalitní služba. [...] Dobrá technika přispívá nemálo k úspěchu kinematografických představení. Špatná technika může zmařit účinek a dobré uplatnění filmového díla.²¹⁾

17) Srov. Karel Kaplan, *Československo v RVHP*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 1995, s. 29.

18) Filmový technický sbor například ostře protestoval proti dovozu maďarských promítacích strojů na 16mm film v rámci poválečných reparačních náhrad (viz Dovoz filmových projektorů z Maďarska na účet reparací. NA, f. 861 Ministerstvo informací, i. č. 466, k. 228, Spis č. 82655 1947). Nebo, vzhledem k nedostatku neželezných kovů jakožto závažnému problému poválečné domácí ekonomiky (srov. K. Kaplan, c. d., s. 21–22), byly hliníkové součástky 16mm projektoru Meopton I ke konci roku 1950 nahrazeny součástkami ocelovými (Zápis 65. řádné schůze promítací komise 15. listopadu 1950. NFA OPA, FITES, k. FITES 1950-1951).

19) Dopis Filmového technického sboru Ústřednímu ředitelství Československé filmové společnosti z 29. V. 1947. NFA OPA, FITES, k. FITES 1947. Dokument obsahuje také nákupní seznam čítající 32 položek zahrnujících nejen vybavení pro promítání, ale také pro příjem a laboratorní zpracování. Najdeme tu např. „2 vzorková úplná zařízení pro kina“ nebo jednu samočinnou lepičku (prototypy), ale také „25 ks kontaktních teploměrů k udržování stálé teploty lázní“ nebo „5 ks speciálních vozíků „dolly“ na kameru“ (pro konkrétní použití).

20) V roce 1947 bylo vypracováno rozdělení promítacích strojů do skupin dle upotřebitelnosti. Viz Rozdělení promítacích strojů do skupin podle konstrukce. NFA OPA, FITES, k. FITES 1951, č. j. 61, 13. 2. 1951. Životnost nejnovějších strojů byla naplánována do roku 1955, ale většina jich měla dosloužit před rokem 1953.

21) A. Nesveda, c. d., s. 1150.

Situaci²²⁾ se snažil ČSF řešit pomocí FITESu, ustaveného koncem roku 1946. FITES vypsal začátkem roku 1948 soutěž o sestrojení nového 35mm projektoru středního typu²³⁾ (pro menší a střední kina, která tvořila většinu sálů československé sítě²⁴⁾) a během první poloviny téhož roku pak Sbor řešil hodnocení výsledků. Soutěž ale nevedla k okamžitému žádoucímu započetí výroby vítězného stroje a ČSF ještě několik dalších let řešil nedostatek přístrojového vybavení.

Československý státní film a průmysl

Již před druhou světovou válkou u nás existovala omezená výroba profesionálních kinematografických promítacích strojů. Po druhé světové válce v ČSR působilo několik podniků schopných vyrobit (a v některých případech dokonce vyrábějících) promítací stroje pro 35mm film. Velmi brzy začala výroba strojů Evroplex (podniku Bratři Bradáčové) a Eta 47 (nebo také Eta 7, stejnojmenného podniku), ovšem v obou případech šlo o těžší typy nevhodné pro malá a střední kina, většinově zastoupená v síti kin ČSF. Stroje navíc zcela neodpovídaly požadavkům monopolního zákazníka.

Po vypsání soutěže o promítací stroj středního typu rozeslal FITES směrnice pro jejich konstrukci pěti podnikům vně ČSF: firmám Projekce v Krásné Lípě²⁵⁾, Lloyd v Praze, Meopta v Přerově (přičemž do soutěže byl přizván i pražský podnik Eta, v té době již součást národního podniku Meopta), Kinoelektrik ve Valašském Meziříčí²⁶⁾ a Brři Bradáčové v Hovorčovicích²⁷⁾. Komunikaci s podniky i jejich práci na soutěžních návrzích komplikovalo probíhající znárodnování a související organizační změny spojené

22) Výše jsem se pokusila popsat poválečnou situaci v oblasti technického vybavení státních kin. Ze zápisů FITESu se zdá, že ani situace technického vybavení výroby a laboratorního zpracování nebyla ideální, ale minimálně počtem, a tedy i potřebnými finančními náklady, nedosahovala problémů v distribuci. Jednoduše, počet promítacích strojů potřebných v celém Československu byl mnohonásobně větší než počet kamer či laboratorního zařízení. Z této skutečnosti vychází také předpoklad, že obecně měla technika ve filmové distribuci mnohem větší vliv na vývoj kinematografie než technika filmové výroby – prostě proto, že početně a finančními náklady byla mnohem rozsáhlejší.

23) Viz Zápis o usneseních 1. schůze komise FTS pro vypsání soutěže dne 7. 1. 1948. NFA OPA, FITES, k. FITES 1948-1950.

24) Podle sledování z roku 1947 mělo z 1 630 sálů pouhých 110 délku přes 30m (přičemž 42m bylo maximum), 240 kin délku 25–30m, 760 kin 18–25m, a 520 mělo délku pod 18m. Tj. téměř 80% všech sálů bylo kratších než 25 metrů. Většina kin navíc neměla promítací kabiny dostatečně velké pro umístění promítacího stroje těžšího typu. Viz Zápis 60. schůze promítací komise ze dne 19. 6. 1950. NFA OPA, FITES, k. FITES 1950.

25) Původně firma majitele Kleinhampla, 27. června 1948 začleněna pod přerovskou Meoptu. Viz Zkl., Meopta – závod Krásná Lípa se představuje. *Meopta* 2, 1947–1948, č. 12, s. 7–9, s. 7. Podle citovaného článku vyráběla Kleinhamplova firma první promítací stroje domácí výroby, Prometa 555 (z roku 1919). Podle Františka Roznětinského měla továrna sídlo ve Staré Boleslavi. Srov. František Roznětinský, *Promítací stroj*. Praha: Knihovna Filmového kurýru 1945, s. 227.

26) Do Valašského Meziříčí se původně pražská firma Kinoelektrik Em. Prexler (s označením „Továrna kinematografických zvukových strojů“ a se sídlem na Dlouhé třídě v Praze) přestěhovala počátkem roku 1948 a byla zde začleněna pod národní podnik Tesla.

27) Hovorčovická firma bratří Bradáčů se stala součástí Meopty o něco později, v rámci 2. etapy znárodnování menších firem, v roce 1948. Zemský archiv v Opavě, pobočka Olomouc (dále jen ZAO Ol), fond Meopta, s. p. Přerov.

s úpravami výrobních programů a stěhováním či začleňováním jednotlivých podniků do větších hospodářských celků.

Soutěže se nakonec zúčastnily tři návrhy, z podniku Meopta jeden přerovský (později Meopton III) a jeden pražský (Eta 48) a návrh firmy Kinoelektrik. Komise FITES oceňovala prvním místem návrh přerovské Meopty, druhým návrh Kinoelektrik a posledním stroj Eta 48. Přitom konstatovala, že první a poslední oceněný návrh je možné po úpravách uvést do výroby, na návrhu Kinoelektrik doporučila dále pracovat.²⁸⁾

Ještě v roce 1950 ovšem nebyl vítězný návrh Meopty vyráběn (zatímco Eta 48 byl ČSF dodáván od roku 1949),²⁹⁾ probíhaly na něm zkoušky, které prováděla jak přerovská Meopta, tak ČSF v rámci svého Technického výzkumu a zkušebny (TVaZ). Když mělo být koncem roku rozhodnuto o výrobě promítacích strojů pro rok 1952, určil FITES v rámci své promítací komise (a potvrdil rozhodnutí v plenu) pro výrobu stroj Meopton III. Na svém rozhodnutí trval i poté, co v polovině roku 1951 Technické oddělení správy kin pražského kraje podalo protest na základě pozitivních zkušeností s přístroji Eta. Dle FITES měl Meopton III jednak lepší (byť stále nedostatečné) světelné vlastnosti než Eta 48, ale především se chystalo začlenění pražské Ety do národního podniku Regula a změna jejího výrobního programu tak, že by výrobu promítacích přístrojů, pokud by se ČSF pro ně rozhodl, převzala přerovská Meopta. Tak jako tak měl být příští promítací stroj vyráběn v Přerově, a zástupci FITESu usoudili, že kvalitnější výsledky lze předpokládat u stroje, s jehož výrobou mají přerovští zaměstnanci zkušenosti.³⁰⁾

Hlavní nedostatek dosud u nás vyráběných strojů představovala optika – jak konstrukce obloukových lamp a jejich zrcadel, tak používané objektivы domácí výroby nedovolovaly dostatečně kvalitní osvětlení promítacího plátna. To způsobovalo problémy především při promítáních ve velkých prostorách v rámci oslav výročí (např. na pražském výstavišti), stejně jako při promítání barevných filmů.³¹⁾ Zkoušky Meoptonu III během roku 1950 svědčily v jeho prospěch, co se týče mechanických a bezpečnostních vlastností, ale ani při nejlepším seřízení stroj neposkytoval dostatečně intenzivní a rovnoměrné osvětlení promítací plochy. Přestože zástupci Meopty nemohli pro rok 1952 zaručit zlepšení světelných vlastností svých projektorů, FITES objednávku Meoptonů doporučil. Do budoucna pak chtěl na výrobce vyvíjet nátlak tak, aby pracoval

28) Soutěž na konstrukci lehkého promítacího stroje 35 mm (12. července 1948). NA, f. 861 Ministerstvo informací, i. č. 187, k. 195, spis č. 84526 1948. Viz také Soutěž na konstrukci projektoru 35 mm (26. srpna 1948). Tamtéž, spis č. 85353 1948.

29) Eta 48 mohl být uveden do sériové výroby a na trh v tak krátkém čase především proto, že jeho konstrukce vycházela z předchozího těžšího modelu Eta 47 – nejednalo se tedy o zcela nový konstrukční návrh.

30) Opis dopisu Technického oddělení – správy kin „Zkušenosti z provozu s montáží projektoru ETA 48“. NFA OPA, FITES, k. FITES 1949-1950.

31) Promítání barevných filmů ve velkých prostorách pak bylo téměř nemožné. Při jednom ze zasedání promítací komise FITES upozornil tajemník Sboru František Gürtler na „nepříjemný stav projekce ve Veletržním paláci u příležitosti oslav výročí Říjnové revoluce, kde byly promítány barevné filmy s tak nízkým jasnem, že většinou nebylo zřejmo, zda jde o barevný film.“ Viz Zápis 65. řádné schůze promítací komise 14. listopadu 1950. NFA OPA, FITES, k. FITES 1950-1951.

na zlepšení lampové skříně a projekčních objektivů.³²⁾ Předseda FITESu František Pilát na schůzi plena prohlásil: „Rozhodnutí o Meoptonech III bylo vynuceno situací. [...] ČSF bohužel nese nezaviněně důsledky.“³³⁾ Ještě v roce 1954, po zkušenostech s první sérií Meoptonu III, považovali zástupci filmu za nutné provést revizi konstrukce přístroje a odstranění jejích závad.³⁴⁾

Jedním z řešení nedostatečně fungující spolupráce mezi ČSF a výrobními podniky nabízejícím se počátkem padesátých let bylo úplné vyčlenění veškeré výroby kinematografických zařízení z dosavadních podniků a její sloučení pod ČSF. První návrhy se objevovaly už koncem čtyřicátých let, kdy některé podniky se zaměstnanci se zkušenostmi s výrobou kinematografické techniky měnily své výrobní programy. ČSF se snažil získat alespoň některé pracovníky, jejichž zkušenosti by se změnou programu byly ztraceny. Úvahy o vlastním technickém zázemí se přitom objevovaly nejen na základě negativní zkušenosti ze spolupráce s domácími podniky a hrozby ztráty zkušených pracovníků, ale také díky příkladu Sovětského svazu a Polska, kde byl technický průmysl pod filmový obor začleněn. Situaci shrnuje dopis FITESu generálnímu řediteli ČSF Macháčkovi:

Filmový technický sbor na 44. schůzi konstatuje, že čs. průmysl jemné mechaniky nesleduje dosti pružně požadavky státního filmu. Tak od revoluce nebyly vyřešeny ani lepičky, ani převíjecí, ani stahovací stoly aj. aj. přes četné požadavky vznášené na průmysl. Vzhledem k rozsáhlému výrobnímu programu našich kovodělných závodů, zařízení vesměs na velké serie hromadných výrobků, nelze očekávat valnou nápravu ani přes nabídku Povážských strojírén, které chtějí převzít část programu od Meopty. Zejména nelze očekávat, že průmysl bude pracovat dosti intenzivně na vývojových problémech filmové techniky.

Řešení by mohl přinést pomocný průmysl, který by přímo podléhal filmu. Tato přímá spojitost kinotechnického průmyslu s filmem by se projevila kladně i v kvalitě výrobků nehledě k urychlené kinofikaci a zlepšení technického vybavení našich studií a laboratorních pracoven. Tato praxe se plně osvědčuje jak v SSSR, tak v Polsku, kde film vlastní kinotechnický průmysl.

FITES proto doporučuje, aby ČSF zvážil možnost převzetí kinotechnických továren do vlastní správy. FITES bude takovou snahu ČSF podporovat.³⁵⁾

Přitom z potíží při vzájemné spolupráci nebyl viněn pouze průmysl: na jedné ze schůzí FITESu František Pilát kritizoval také „těžkopádný postup ČSF“.³⁶⁾ ČSF sice v následujících letech získal vlastní technické zázemí v podobě Filmového průmyslu,

32) Zápis 76. schůze promítací komise FITES ze dne 11. června 1951. NFA OPA, FITES, k. FITES 1949-1950.

33) Zápis 66. schůze plena FITES dne 3. VII. 1951. Tamtéž.

34) Záznam z porady o vývoji promítací techniky, pořádané hlavní správou Čs. státního filmu 19. I. 1954 ve Filmovém klubu. NFA OPA, FITES, k. FITES 1952.

35) Dopis Filmového technického sboru Československému státnímu filmu, generálnímu řediteli Macháčkovi, ze dne 8. prosince 1949, ve věci „Kinotechnický průmysl v ČSR“. NFA OPA, FITES, k. FITES 1949.

36) Zápis ze 48. schůze plena Filmového technického sboru dne 29. III. 1950. NFA OPA, FITES, k. FITES 1946, 1950.

nikdy ale zcela nepřevzal veškerou domácí výrobu kinematografických zařízení. Šlo především o výrobky potřebné ve větších sériích a vyvážené do zahraničí, které nadále zůstávaly v původních podnicích (např. profesionální promítací stroje v Meoptě, zesilovače a usměrňovače v Tesle atp.). Přitom i výzkum a vývoj zůstával nadále v průmyslových podnicích vně ČSF. Prozatím je mi znám pouze případ promítacího stroje FTP 1 (o kterém se podrobněji zmíním níže), kdy byla výroba po první sérii z Filmového průmyslu předána vnějšmu dodavateli, Jihočeským strojárnám ve Velešíně.

Zavádění širokoúhlého filmu

Počátkem roku 1955 vypadaly plány Československého státního filmu na přizpůsobování sítě kin požadavkům nových technických systémů přinejmenším dobrodružně:

V letech 1956 až 1960 plánuje Československý státní film zavedení velkoplošné televise ve větších krajských městech, dále zavedení Cineramy ve větších kinech, kde to dovolí prostor kina a ostatní podmínky, které jsou v přímé souvislosti se zavedením širokého plátna. Nebude také opomíjena otázka trojrozměrného filmu, se kterým již Československý státní film v těsné spolupráci se soudruhy ze Sovětského svazu provedl celou řadu zkoušek a má pro obec diváků plastický film již připravený. S magnetickým záznamem zvuku se rovněž ve výhledovém plánu počítá a i po této stránce budou návštěvníci kin uspokojeni. Záležitost přírodních kin je také předmětem zájmu pracovníků Československého státního filmu a počet těchto kin má být během let 1955-1960 značně rozšířen.³⁷⁾

Ke konci roku 1955 už byly výhledy na další rozvoj širokoúhlé projekce střídavější:

Také v Československu chystá ČSF zavádění širo[ko]úhlé projekce filmů. Již v příštím roce uvidí tuto novinku návštěvníci kin v Praze, a současně ve všech krajských městech naší republiky.

Protože systémů těchto předvádění jest na světě mnoho (Cinemascop – Cinerama – Plastorama – VistaVision – Todd AO), není možno překotně zaváděti projekci na široké plátno. Není prozatím jisté, který ze způsobů zvítězí. Nebylo by hospodárné sázeti na kartu kterékoli ze jmenovaných značek. Možná také očekávají, že přijde něco nového, co zjednoduší a zlevní aparatury. Bylo tomu tak dosud vždy, že takové senační novinky vypadaly po krátké době jinak než kdy vznikaly. Zatím se zdá, že nejvíce šancí má Cinemascop. Jest to způsob, který nejméně mění dosavadní zařízení kina.³⁸⁾

37) Jan D e m l, Rozvoj a obnova kin v Čechách a na Moravě. *Filmový technik* 3, 1955, č. 2, s. 35.

38) Širokoúhlá projekce u nás. *Filmový technik* 3, 1955, č. 10, s. 167.

Za přelomový ve vývoji širokoúhlého filmu v Československu je možné označit rok 1956,³⁹⁾ během kterého se ujasnilo vítězné postavení systému CinemaScope.⁴⁰⁾ Cinera-
ma se do našich kin nikdy nedostala, podobně rozvoj velkoplošné televize neodpovídal
rok starým předpokladům. Stereoskopické kino u nás vzniklo jediné, v Praze.

Uskutečnily se první veřejné projekce nového formátu,⁴¹⁾ František Pilát sestavil stra-
tegický výhledový plán postupného zavádění nového systému do kinematografické
produkce a kinofikace a do výroby se dostal první film s jiným než tradičním poměrem
stran zvukového filmu.⁴²⁾ Širokoúhlá projekce, využívající anamorfotické předsádky
k záznamu na filmový pás i k promítání, se objevila na výstavě výrobků německé firmy
Zeiss Jena v pražském Domě energetiků počátkem roku 1956:

V promítací síni výstavy měli návštěvníci poprvé příležitost vidět ukázkou širo-
koúhlé projekce, dále diap projektor pro barevnou plastickou projekci, úplnou
dokumentační soupravu, projektor pro rentgenový film a řadu projektorů obvyk-
lých typů.⁴³⁾

První projekce pro širší neodbornou veřejnost a pravděpodobně první projekce celých
komerčních kinematografických filmů vůbec na našem území, se uskutečnila v rámci
IX. Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech v létě 1956. Už při vyhlá-
šení soutěže pro rok 1956, ve 3. čísle v angličtině vydávaného měsíčníku *The Cze-
choslovak Film*, znělo jedno z pravidel následovně: „Prints submitted must be 35 mm.
Apart from these, films for wide-screen projection with stereophonic sound recording
may be entered.“⁴⁴⁾ Následující měsíc přinesl měsíčník informace o nově budovaném
letním kině v Karlových Varech:

Apart from the Festival Cinema at the Grand Hotel (formerly the Hotel Pupp),
an open air cinema will be specially adapted for the showing of wide screen
films with stereoscopic [!] sound, according to plans drawn up by Karel Fišer,

39) Rok 1956 je důležitým mezníkem i pro jiné oblasti než kinematografická technika. Ale vzhledem
k tomu, že jsem prozatím nezískala informace nasvědčující, že by politický nebo širší společenský
vývoj měl hlubší vliv na kinematografickou techniku, nebudu se širším kontextem na tomto místě
zabývat.

40) CinemaScope je obchodní název konkrétního produktu studia 20th Century-Fox, spojujícího projekci
za pomoci anamorfotických předsádek na vysoce odrazivé široké plátno a stereofonní reprodukci
magnetického záznamu zvuku. Domácí prameny používají k označení všech podobných typů projekce
slovo „CinemaScope“. Můj dosavadní výzkum nenaznačuje, že by u nás skutečně bylo používáno zaří-
zení amerického studia. Šlo velmi pravděpodobně o kompatibilní systémy z jiných států, u projekční
techniky na přelomu 50. a 60. let už to mohly být domácí produkty.

41) Již v roce 1955 byla uspořádána projekce pro domácí novináře v pražském kině Květen. Viz Široko-
úhlá projekce u nás. *Filmový technik* 3, 1955, č. 10, s. 167.

42) Film HRA O ŽIVOT, ne ještě vyrobený systémem s anamorfotickou předsádkou, ale s použitím masko-
vání horního a dolního okraje filmového okénka při promítání. *Filmový přehled* uvádí, že tvůrci si byli
už při natáčení vědomi toho, že film bude mít odlišný formát. Film mohl být promítán v novém formátu
(v kinech k tomu vybavených) i ve formátu tradičním. Viz „Hra o život“ na širokém plátně, *Filmový
přehled*, 1956, č. 46 (24. 11.), s. 2.

43) J. N ě m e c, Výstava Zeissových přístrojů v Praze. *Jemná mechanika a optika*, 1956, č. 1, s. 35–36.

44) IXth International Film Festival at Karlovy Vary, July 12th – 29th 1956. *The Czechoslovak Film* 9,
1956, č. 3, s. 1.

an architect engaged at Filmprojekt, the Designing Department of the Czechoslovak State Film.⁴⁵⁾

Článek dále informuje o velikosti hlediště (určeného pro 3 500 diváků), promítací plochy (22 m široké a 8,5 m vysoké) a o počtu reproduktorů (z celkových jedenácti měly být tři umístěny za plátnem). I v pozdějších článcích v československém populárním tisku se tyto informace opakovaly – letní kino upravené během několika měsíců v Karlových Varech bylo nejen prvním zařízením pro projekci širokoúhlých filmů, ale také největším kinematografickým zařízením u nás.

O výstavbě nového „festivalového“ kina v Karlových Varech se jednalo už v roce 1954. Zároveň s velkým reprezentativním sálem měl být vystaven ještě jeden menší sál – pro 600 diváků. Dosavadní karlovarská kina nepostačovala stále se rozrůstajícímu festivalu. Vedení ČSF navíc vědělo, že mezinárodní akce podobného charakteru potřebuje alespoň dva až tři reprezentativní kinosály. V roce 1956 byla k dispozici dvě možná umístění nového festivalového kina a jim odpovídající architektonické alternativy. Samotná výstavba měla probíhat v letech 1960 až 1961.⁴⁶⁾

Karlovarský festival ovšem nemohl čekat na nový kinosál do roku 1961. Ke konci roku 1955 tedy padlo rozhodnutí o přestavbě letního kina. Úprava otevřeného amfiteátru byla pravděpodobně mnohem levnější než úprava stávajících karlovarských zařízení, či dokonce urychlená výstavba nového festivalového kina. Do konce roku 1955 měl vzniknout projekt a do konce června 1956 dokončeny veškeré práce na přestavbě, aby 17. července mohl festival zahájit širokoúhlou projekcí.⁴⁷⁾

Pro promítání v Karlových Varech, stejně jako při úpravě prvního širokoúhlého kina Panorama Alfa v Praze, sloužily promítací stroje německé výroby, Bauer B12 se zvukovým zařízením Klangfilm, standardně s přístrojem dodávaným. Nešlo jen o stejný typ, ale o totožné přístroje, po skončení festivalu převezené do Prahy a umístěné v kině Alfa, kde měla projekce začít už v listopadu 1956:

Jako prvé kino v republice zařizujeme kino Alfa na Václavském nám. Kino Alfa bylo vybráno k tomuto účelu po zralé úvaze. Je to největší pražské kino, s širokým hledištěm, a tím bylo již předurčeno státi se kinem se širokým plátnem. Po dokončení prací budeme sbírat zkušenosti pro přeměny kin dalších.⁴⁸⁾

V letech 1956 a 1957 mělo být pro širokoúhlé promítání upraveno celkem dvanáct kin.⁴⁹⁾

45) Preparations for the IXth International Film Festival at Karlovy Vary in Full Swing. *The Czechoslovak Film* 9, 1956, č. 4, s. 9.

46) Posouzení navrhovaných stavenišť pro výstavbu kina v Karlových Varech. NA, f. 867 Ministerstvo kultury, i. č. 124, k. 53.

47) Informační zpráva k usnesení vládní komise pro řízení akce úpravy a zvelebení vzhledu měst a obcí ze dne 18. října 1955, bod č. 1. Především odstavec b) Adaptace letního kina v Karlových Varech. Tamtéž. Viz také Doplněk k informační zprávě o projektové přípravě výstavby festivalového kina v Karlových Varech ze dne 24. 6. 1955. Tamtéž.

48) Kino Alfa. Kino pro širokoúhlé promítání. *Filmový technik* 4, 1956, č. 8, s. 113.

49) V českých krajích to měla být kina: Alfa v Praze (v provozu již od listopadu 1956), kino Pohraniční stráž v Českých Budějovicích, Svět v Plzni, Svět v Chebu, Hraničář v Ústí nad Labem, Líba v Li-

Podle zprávy pro kolegium Ministra školství a kultury z října 1956 se měly promítací stroje pro širokoúhlou projekci v letech 1957 a 1958 dovážet z východního Německa (podle plánu hlavního inženýra Františka Piláta to mělo být 20 strojů v roce 1956 a 150 v roce 1957).⁵⁰⁾ ČSF sice měl k dispozici funkční prototyp domácího promítacího stroje FTP 1 (někdy také označovaného FP 1), ale od první výrobní série jej mohlo dělit i několik let.

Stroj FTP 1 sestrojil ve Filmovém průmyslu ČSF Jan Bradáč, který dříve pracoval na promítacích strojích Eta 47 a 48. FTP 1 do značné míry vycházel z konstrukce těchto strojů a jednou z jeho největších předností byla dle dobového popisu oblouková lampa se světelným tokem 12 000 lumen:⁵¹⁾

Tohoto efektu docílil s. Bradáč použitím vzduchové trysky, která obepíná kladný uhlík blízko kráteru. Oblouk je vzduchovým proudem vrhán proti uhlíku zápornému. Výsledkem je neobyčejně velká světelná intensita a naprosto klidné hoření uhlíků.⁵²⁾ Stroj měl velké bubny pro 1 300 m filmového pásu tak, aby na něm bylo možné promítat stereoskopické filmy bez přestávky mezi kotouči. Byl zamýšlen jako „univerzální“, vhodný pro:

- 1) normální filmy 1:1,37 s fotografickým záznamem zvuku,
- 2) normální filmy 1:1,37 s jednobanálním magnetickým záznamem zvuku,
- 3) filmy maskované s formátem 1:1,65 a 1:1,85 s fotografickým nebo jednobanálním mg záznamem zvuku,
- 4) filmy anamorfotické s poměrem stran 1:2,55 se 4-banálním mg záznamem zvuku, nebo filmy anamorfotické s poměrem stran 1:2,35 a fotografickým či jednobanálním mg záznamem zvuku,
- 5) filmy plastické, způsob promítání na dvou projektorech mechanicky spojených,
- 6) filmy, u nichž zvukový záznam (např. 7-banální) je na druhém pásu. Užívá se opět mechanického spojení projektorů.⁵³⁾

V závěru prvního kratičkého článku seznamujícího odbornou veřejnost (promítače) s novým strojem neskrýval autor své nadšení: „Opravdu, dobrá věc se podařila a naše

berci, Jas v Hradci Králové, Svět v Pardubicích, Svět v Jihlavě, kino Radost v Brně, kino Pohraniční stráž v Olomouci, Velké kino v tehdejší Gottwaldově a Vesmír v Ostravě. Na výběr měla vliv především vhodnost kin pro přestavbu a odhadované potřebné náklady činily 5 400 000 korun. Viz Zpráva o zřizování cinemaskopických kin a podpoře kinofikace. NA, f. Ministerstvo školství a kultury, Kolegium ministra, kolegium č. 41 z 26. října 1956, k. 5.

50) František Pilát, Plán technického rozvoje, zavádění nových technologií. NFA OPA, f. Pilát, František, k. 1, i. č. 4, s. 48.

51) Počátkem 50. let byla pro minimální světelný tok promítacích strojů pro velká kina stanovena hranice 6 000 lumen, pro střední a malá kina 3 500 lumen (NFA OPA, FITES, k. FITES komise promítací 1951-1953). Stroj Meopton III přitom při prvních zkouškách dosahoval světelného toku 2 400 lumen (tamtéž, k. FITES 1947-1950).

52) -fs-, Nový promítací stroj FTP 1. *Filmový technik* 4, 1956, č. 4, 3. strana obálky.

53) Plán technického rozvoje, zavádění nových technologií, c. d., s. 48.

kina budou používati k projekci na široké plátno zařízení, které nám bude i cizina, která vlastně v nových typech strojů nikterak nepokročila, závidět.⁵⁴⁾ Prototyp stroje byl sice připraven obdivuhodně rychle, ale připomínám, že vycházel s téměř deset let staré konstrukce stroje Eta 47 (i mladší Meopton III byl na schůzích FITESu označován jako konstrukčně zastaralý). Za provoláním se pravděpodobně skrývá minimálně národní hrdost, ne-li propaganda.

Po první sérii deseti přístrojů vyrobených v dílnách na Barrandově byl celý výrobní program stroje předán do Jihočeských strojírén ve Velešíně, kde byl vyráběn až do roku 1961,⁵⁵⁾ kdy jej měly nahradit univerzální promítací stroje pro 35mm a 70mm film UM 70/35 z přerovské Meopty.⁵⁶⁾

Jak už jsem zmínila, v síti československých kin převládala střední a menší kina, do jejichž promítacích kabin se těžký typ stroje, jakým byl FTP 1, nevešel. Plán Františka Piláta tedy počítal s rekonstrukcí stávajícího Meoptonu III, v té době jediného sériově vyráběného profesionálního stroje pro 35mm film. Už v plánu bylo řečeno, že ke stroji je možné připojit magnetický budič zvuku, ale také to, že má četné konstrukční nedostatky – malý maltézský kříž, nekvalitní obloukovou lampu – a navíc je celkovým vývojem zastaralý.⁵⁷⁾

Meopta a Meopton IIIa

V říjnu roku 1945 byl přerovský podnik Optikotechna znárodněn⁵⁸⁾ a od prvního ledna následujícího roku začleněn do nově vzniklého národního podniku Meopta. Společně se závazky Optikotechny převzala Meopta také pražskou Etu, Somet (Trnovany u Teplic-Šenova), pražskou firmu Srb a Štýs a firmu Löschner z Modřan u Prahy. V roce 1948 byly pod Meoptu začleněny další podniky, kromě jiných brněnská firma Suchánek.

Národní podnik Meopta začal spolupracovat s filmem velmi záhy po skončení druhé světové války. V roce 1947 podle závodního časopisu tvořily kinematografické přístroje 22,9 procent celkové výroby podniku.⁵⁹⁾ Meopta nejen že dodávala své výrobky do

54) -fs-, c. d.

55) Viz Zápis z dílní oponentury na úkolu „Vývoj speciálního projektoru 35mm pro Laternu magiku a Polyekran“ konané dne 15. prosince 1961. NFA OPA, FITES, k. FITES 1961-62.

56) Pro plánované dodávky promítacích strojů 35mm v letech 1959–1965 viz Tabulka 2.

57) Plán technického rozvoje, zavádění nových technologií, c. d.

58) Optikotechna byla v Přerově založena v roce 1933, z iniciativy doktora A. Mazurka, profesora přerovské průmyslové školy. Viz L. K u b í n, c. d. Znárodněna byla vyhláškou Ministerstva průmyslu ze dne 27. 12. 1945 č. 157 v Úředním listu republiky československé ze dne 24. 1. 1946, na základě Dekretu presidenta republiky ze dne 24. října 1945 o znárodnění dolů a některých průmyslových podniků. Viz 100/1945 Sb., částka 47. Odd. 1 § 1 mluví o znárodnění podniků „průmyslu kovodělného, elektrotechnického, jemné mechaniky a optiky, s více než 500 zaměstnanci podle průměru stavů ke dnům 1. ledna let 1942 až 1944“. Optikotechna měla podle Podnikové kroniky v roce 1942 1604 dělníků a 384 úředníků, o dva roky později 1930 dělníků a 400 úředníků. Viz Stručný přehled vývoje závodu Optikotechna, továrny jemné mechaniky a přesné optiky, Přerov. ZAO Ol, f. Meopta II, i. č. 214-6, e. č. 362, Podniková kronika.

59) B a r š a, Číslo hovoří. *Meopta* 1, 1947, č. 9, s. 7. Je ovšem nutné si uvědomit, že to ani zdaleka nebyly výhradně přístroje na formát 35mm, a že statistika zahrnuje výrobu všech podniků v té době začleněných pod Meoptu.

státních kin, ale byla v soustavném kontaktu se zástupci kinematografie, například s Františkem Pilátem, technickým náměstkem a předsedou FITESu (který podnik opakovaně navštívil). Prototypy profesionálních promítacích strojů byly několikrát zkoušeny na Mezinárodním filmovém festivalu v Mariánských Lázních (později v Karlových Varech).⁶⁰⁾

Ačkoliv se na konci čtyřicátých let Meopta přihlásila do soutěže o návrh nového promítacího stroje 35 mm a její návrh v soutěži zvítězil, o přípravách stroje Meopton III se kronika Meopty zmiňuje až v roce 1952 a o započetí jeho výroby až v roce 1955.⁶¹⁾ Reklamní publikace vydaná k 50 letům založení podniku sice mluví o tom, že už v roce 1949 „byly vyrobeny první profesionální promítací stroje Meopton“⁶²⁾, není ovšem jasné, zda šlo o profesionální 16 mm projektory, nebo první prototypy budoucího 35 mm Meoptonu III.

Na vývoji pro Meoptu v té době pracoval Ústav pro výzkum optiky a jemné mechaniky (ÚVOJM). Byl při Meoptě zřízen v roce 1953 jako samostatný rezortní ústav, podřízený Ministerstvu přesného strojírenství (1953 až 1958, později Ministerstvo všeobecného strojírenství a Ministerstvo strojírenství). Potřeba výzkumného ústavu je v jubilejní publikaci Meopty shrnuta následovně:

Každý nový přístroj, každá inovace, vyžadovala zvýšení parametrů a v souladu se světovým trendem rostla náročnost na výzkum a vývoj. Zabezpečení úkolů v této oblasti se ujal ústav pro výzkum optiky a jemné mechaniky – ÚVOJM.⁶³⁾ Ústav získal novou budovu a dlouho byl budován jako samostatná jednotka, která měla zabezpečovat výzkum pro celou oblast optiky a jemné mechaniky.⁶⁴⁾ V roce 1956 se při ÚVOJMu zformovala redakce časopisu *Jemná mechanika a optika*, který vychází dodnes. K 1. lednu 1959 byl ovšem ÚVOJM přičleněn zpět k Meoptě (kde byl podřízen přímo řediteli) a jeho pozdější výzkumný program se více soustředil na potřeby samotného podniku.⁶⁵⁾

Meopta a její ÚVOJM měly na vývoji nového promítacího přístroje, stejně jako na všech předchozích zakázkách oboru kinematografie, spolupracovat s Československým státním filmem. Jejich spolupráce ale nebyla bez problémů. Na konferenci pracovníků optického a jemnomechanického průmyslu konané 10. a 11. května 1956 uvedl Engelbert Kepřt (v té době ředitel ÚVOJMu) příspěvek s názvem „Technická úroveň čs. optických výrobků“. K promítacím kinematografickým strojům se vyjádřil následovně:

V profesionálních 16 mm a 35 mm projektorech je situace stále nevyjasněna, přestože právě v těchto přístrojích bylo v posledních letech uděláno nejvíce.

60) Viz např. Projektor „ETA 47“ na festivalu v Mariánských Lázních. *Meopta* 1, 1947, č. 9, s. 5.

61) ZAO Ol, f. Meopta II, i. č. 214-6, e. č. 362, Podniková kronika.

62) L. K u b í n, c. d., nečíslováno.

63) Tamtéž.

64) O důležitosti výzkumného ústavu hovoří i fakt, že v roce 1958 zde byl uveden do provozu jeden z prvních samočinných počítačů v republice, určený především pro výpočty geometrie optického skla. Viz Protokol o převzetí samočinného programově řízeného počítače Z 11/6. ZAO, Ol, f. Meopta n. p. Přerov, u. č. 101, i. č. 11, e. č. 17, ÚVOJM – Výběr z písemností, 1952-59.

65) L. K u b í n, c. d., nečíslováno.

Vždyť byl vyvinut Meopton I a II pro 16mm film, Meopton III pro 35mm film, Eta 7 a 8 pro 35mm film a v poslední době ve Státním filmu těžký 35mm projektor. Rychlý rozvoj v zahraničí a snad ve velké míře i neujasněná linie čs. státního filmu způsobily, že již při rozběhu seriových výrob vyžaduje státní film nové úpravy a nové příslušenství. Důkazem toho je například širokoplochá projekce. Státní film širokoplochou projekci vůbec nepředvídal, a proto ji také ani nezařadil do svého výhledového plánu do roku 1960. Dnes však již vyžaduje, aby Meoptony III v roce 1957 byly dodávány s úpravou pro širokoplochou projekci.⁶⁶⁾

Ze strany ČSF se spolupráce s průmyslem zdála jako nutná a nevyhnutelná. Už koncem čtyřicátých let, při vyhodnocování soutěže o nový promítací stroj 35 mm, najdeme v jednom ze zápisů FITESu:

Gürtler vidí v postupu Ety začátek nové éry spolupráce mezi průmyslem a FITESEM, která bude ku prospěchu jak státního filmu, tak znárodněného průmyslu. Děkuje zástupcům Ety a těší se, že tato spolupráce se bude prohlubovat. Očekává, že se vyvine i mezi ostatními složkami průmyslu a státním filmem, neboť dnes, kdy všechna odvětví průmyslu jsou znárodněna, měla by být taková spolupráce samozřejmostí.⁶⁷⁾

Meopta měla pro své kinematografické promítací stroje zákazníky i v zahraničí, přesto se zdá, že do značné míry řídila svou výrobu, výzkum i vývoj podle požadavků jediného odběratele – Československého státního filmu. Přitom zástupci Meopty vnímali připravenost ČSF pro nové úkoly v kinematografické technice (a širokoúhlou projekci obzvlášť) jako nedostatečnou.

Zpráva Františka Piláta⁶⁸⁾ počítala v polovině roku 1956 s dodávkami upraveného Meoptonu III v roce 1956 a 1957, a to v počtu 300, respektive 200 kusů. V následujících letech už měl být dodáván rekonstruovaný Meopton IIIa, po 350 kusech v letech 1958 a 1959 a 400 kusech v roce 1960.

Československý státní film zareagoval na změny ve způsobu předvádění celkem pozdě. O to rychleji se tedy musel přizpůsobovat novým podmínkám, chtěl-li náskok okolního světa dohnat. Vývoj promítacího stroje Meopton III, od prvních nákresů k první sérii pro běžné užití v kinech, trval sedm let a stroj stále zcela neodpovídal představám objednavatele, ČSF. K zavedení širokoúhlého promítání, alespoň v několika kinech, ovšem mělo dojít během jednoho či dvou let. Proto měly být z počátku spíše přizpůsobovány stávající stroje, a teprve výhledově konstruovány stroje nové.

V úplných počátcích zavádění také nebylo zcela jasné, kterému formátu by se kina měla přizpůsobovat. Ještě o několik let dříve se mluvilo o stereoskopickém filmu, teď tu byl CinemaScope (prozatím s největším počtem kin ve světě), ale budoucí vývoj se

66) Závěrečná zpráva z konference pracovníků optického a jemněmechanického průmyslu, konaná ve dnech 10. a 11. května 1956. ZAO Ol, f. Meopta, s. p. Přerov, u. č. 101, i. č. 11, e. č. 17, Výběr z písemností 1952-59, Cestovní zprávy tuzemské 1956-57.

67) Zápis 44. schůze komise promítací FITES dne 25. IV. 1948 v 17 hodin. NFA OPA, FITES, k. FITES 1946-1948.

68) František P i l á t, Plán technického rozvoje, zavádění nových technologií. NFA OPA, f. Pilát, František, k. 1, i. č. 4, s. 48.

stále mohl ubírat několika směry – například k ještě kvalitnějšímu obrazu zaznamenanému na 35 mm film, ovšem horizontálně (typ VistaVision), nebo na dvojnásobně širokému 70mm pásu. Stroj FTP 1 (a částečně i Meopton IIIa) odpovídal tomuto nerozhodnému stavu – bylo na něm možné promítat téměř vše.

Jedním z důvodů, proč byl CinemaScope (a s ním příbuzné systémy) nakonec úspěšný, byla jeho vysoká zpětná kompatibilita. Aby bylo možné cinemascopické filmy promítat na běžných strojích na standardní 35mm film, bylo nutné změnit minimum: připojit anamorfotickou předsádku a magnetický budič zvuku a pozměnit rozměry transportních válečků. Další změny se týkaly kvality promítaného obrazu a reprodukováného zvuku, ale nebyly bezpodmínečně nutné. Požadavky systému CinemaScope je tak možné považovat za minimální, zvláště v porovnání například se systémem Cinerama (3 synchronizované promítací stroje pro obraz a jeden pro zvuk, rozsáhlé změny uvnitř kinosálu apod.).

V nezpracovaném podnikovém archivu Meopty (uloženém v olomoucké pobočce Zemského archivu v Opavě) se mi prozatím nepodařilo najít konkrétní záznamy o vývojových pracích a úpravách na promítacím stroji. Díky dostupným popisům strojů v dobovém *Filmovém techniku* a manuálům Meopty pro instalaci, obsluhu a údržbu strojů je ale možné alespoň částečně naznačení hlavních změn, ke kterým v konstrukci a vybavení strojů došlo přechodem k novému širokoúhlému formátu. Jak už jsem zmínila, k největším nedostatkům Meoptonu III patřilo jeho optické vybavení – zvláště konfrontace se zahraničním standardem nevyznívala pro domácí objektivy a lampové skříně pozitivně. Pro širokoúhlý formát s anamorfotickým zkreslením záznamu obrazu na filmovém pásu je důležité (kromě jiného) právě dobré prosvícení promítaného obrazu, tj. kvalitní, minimum světla pohlcující optická soustava a dostatečně výkonná oblouková lampa. Kromě toho musel být ke stroji připojen budič magnetického záznamu zvuku. Ostatní součásti promítacího stroje, tedy především mechanické řešení hlavy, byly považovány za dostatečné (přes drobné připomínky, jako například k velikosti maltézského kříže).⁶⁹⁾

Rekonstruovaný Meopton IIIa se snažil řešit alespoň nejpalčivější problémy předchozího modelu. Měl hranolovou anamorfotickou předsádku domácí výroby a výkonnější obloukovou lampu, ale postrádal magnetický budič zvuku. Teprve nový model Meopton IV přinesl změny i v mechanickém řešení promítací hlavy, ještě o něco silnější obloukovou lampu, magnetický budič zvuku a nový typ anamorfotické předsádky.⁷⁰⁾ Meopton IV nepředstavoval jen prozatímní řešení pro urychlený přechod k novému formátu v domácí kinematografii, ale stroj natolik kvalitní, že během několika let mohl být vyvážen i do ostatních spřátelených zemí.

69) Úpravy pro širokoúhlý obraz a stereofonický magnetický zvuk se dotkly i dalšího vybavení promítací kabiny, podobně jako umístění a materiálu filmového plátna nebo uspořádání auditoria. V této stati se ale věnuji pouze vlastním promítacím strojům.

70) Předsádky do té doby vyráběné v Meoptě a ve zbytku států tzv. východního bloku byly většinou hranolového typu. Jak ale napsal Alfréd Kalovský, pro některé typy konstrukcí byla vhodnější předsádka válcového typu, domácímu průmyslu k dispozici až na přelomu 50. a 60. let, v podobě východoněmecké předsádky Rectimascop. Tou byl také vybaven nový Meopton IV. Viz Alfréd Kalovský, Rectimascop – válcová anamorfotická předsádka z NDR. *Filmový technik* 8, 1960, č. 10, s. 129.

Na cestě k novému formátu

Stav domácí promítací kinematografické techniky těsně po druhé světové válce nebyl příznivý. Vzhledem k důležitosti kinematografie pro poválečné společenské zřízení se ale kinům dostávalo soustavné pozornosti (např. založením samostatné promítací komise FITES), a kde to finanční a personální možnosti dovozovaly, i péče. S přechodem kin do pravomoci krajů je možné sledovat ještě větší zájem o soustavnou obnovu, který bychom zřejmě mohli připsat místnímu patriotismu. Přechod k novému širokoúhlému formátu nastal přibližně v době, kdy bylo tak jako tak nutné vyměnit většinu zastaralého vybavení a kdy pozměněná organizace tohoto sektoru kinematografie dovolila přechod urychlit.

Na přechodu od jednoho standardního formátu k formátu novému můžeme v našem prostředí alespoň částečně sledovat nejistotu o budoucím vývoji. První stroj FTP 1 měl být schopen promítat většinu dostupných nových systémů. Úpravy Meoptonu III (směrem k modelu Meopton IV) se ale soustředily na formáty kompatibilní se systémem CinemaScope a nový univerzální UM 70/35 se mohl soustředit na další vývojem „potvrzený“ formát, 70 mm.

Byť tedy domácí přechod k širokoúhlým formátům probíhal v prostředí velmi odlišném od toho amerického nebo západoevropského, alespoň základní tendence v kinematografické technice jsou shodné. I v rozděleném světě studené války fungoval více méně globální trh pro kinematografické produkty, na kterém mohl mít úspěch jeden nebo dva základní nové formáty, které odpovídaly požadavkům zpětné kompatibility a minimálním změnám v technice předvádění. Standardizace byla i v pozměněném společenském uspořádání tím nejdůležitějším aspektem v rozvoji kinematografické techniky.⁷¹⁾

* * *

Za pomoc při výběru dokumentů z nezpracovaného fondu Meopta, s. p. Přerov děkuji Mgr. Mileně Kallerové z olomoucké pobočky Zemského archivu v Opavě. Za zpřístupnění nezpracované sbírky Filmový technický sbor patří díky vedení Národního filmového archivu a Mgr. Tomáši Lachmanovi.

Stat' vznikla díky finanční podpoře Grantového fondu děkana Filozofické fakulty Masarykovy university pro rok 2007.

Mgr. Anna Batistová (1981)

Působí jako interní doktoranda při Ústavu filmu a audiovizuální kultury Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. Přípravuje disertační práci o zavádění širokoúhlých formátů v české kinematografii.

Kromě kinematografické techniky se zabývá audiovizuálním archivnictvím.

(Adresa: anna.batistova@gmail.com)

Citované filmy:

Hra o život (Jiří Weiss, 1956), *This is Cinerama* (Merian C. Cooper, Gunther von Fritsch, 1952).

71) Srov. Leo E n t i c k n a p, *Moving Image Technology. From Zoetrope to Digital*. London : Wallflower Press 2005; nebo Janet S t a i g e r, *Standardization and Independence: The Founding Objectives of the SMPTE*. *SMPTE Journal* 96, 1987, č. 6, s. 534–537.

PŘÍLOHA

Tabulka 1

Celkový přehled dodávek promítacích strojů od roku 1945 do 31. 12. 1958

stroj	ks.	poznámka
Evroplex	252	
Eta 47	24	
Eta 48	68	
Meopton III	893	
Meopton II	700	vč. dodateč. montovaných oblouk. lamp
Meopton I	600	vč. putovních kin
Dresden II	262	
Dresden I	44	
Bauer B 12	4	
Celkem	2.847	

*Zdroj: Komplexní přehled dodávek a požadavků promít. strojů od roku 1945 do roku 1965.
NFA OPA, FITES, k. FITES Komise triková, kreslená 1947; 1958–1959.*

Tabulka 2

*Návrh dodávek promítacích strojů 35 mm v letech 1959–1960
a ve třetím 5LP [pětiletý plán] tj. v letech 1961–1965*

	1959	1960	1961	1962	1963	1964	1965	Celkem ks.:
MEO IV	250	300	112	96	86	32	26	902
FTP 1	40	40	62	38	20	32 ¹⁾	-	200

*Zdroj: Komplexní přehled dodávek a požadavků promít. strojů od roku 1945 do roku 1965.
NFA OPA, FITES, k. FITES Komise triková, kreslená 1947; 1958–1959.*

1) Přeskrtnuto v citovaném materiálu.

SUMMARY

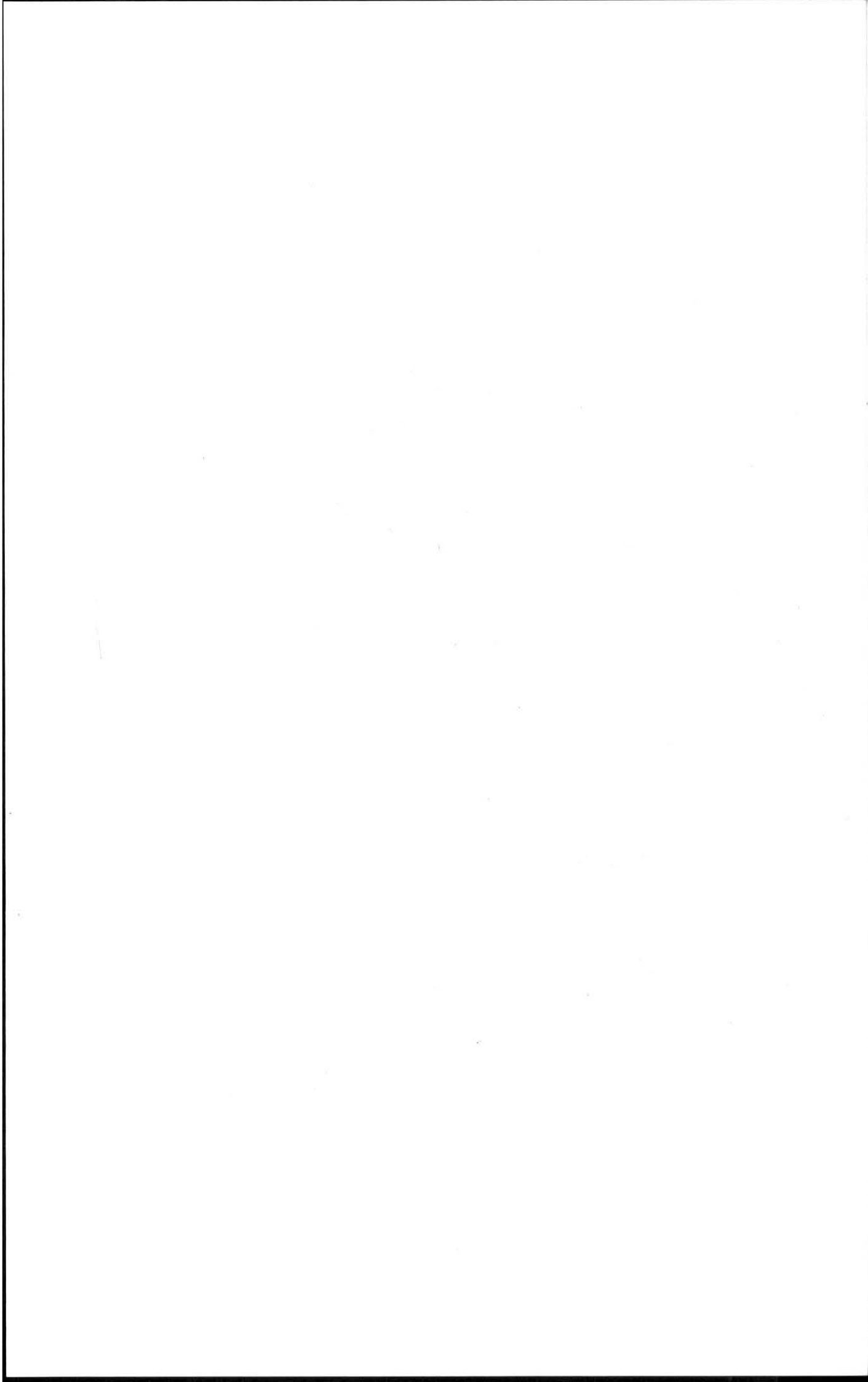
MEOPTON IIIa

The Way to the Czechoslovak Wide-Screen Projector

Anna Batistová

The author describes the state of film-industry projection technology in Czechoslovakia after 1945, and during the process of introducing wide-screen formats at the end of the 1950s, based on the development of the professional 35mm projector for small and medium-sized cinemas. At the same time, she focuses chiefly on collaboration between the domestic centralised film industry and the Film Technology Board (Filmový technický sbor), and the national concern Meopta in Přerov. The text traces the gradual concentration of the domestic production of projection technology in this company and even the endeavour to incorporate the whole region within the field of cinematography. Even though cooperation between the film world and industry itself was not without its problems, by the end of the 1950s and with the arrival of the new format, the situation appeared to improve. Despite the differing political climate, the author outlines principles consistent with the development of film technology throughout the world – emphasis on screening techniques during the introduction of new formats and the requirement for reverse compatibility as one of the critical factors when choosing from several accessible systems.

Translated by Linda Paukertová



Články k tématu

„JAK ŘEKL GRIFFITH,
POKROK NEZASTAVÍŠ...“*Reflexe změn kinematografických technologií českými promítači*

Karel Čada – Jan Hanzlík

Cílem následujícího textu bude popsat proměnu promítacích technologiích, k níž došlo v českém kinosektoru v posledních letech v souvislosti s nástupem multikin. Nejde nám však ani tak o technologie samotné, jako spíše o to, jak tuto proměnu vnímají uživatelé promítacích přístrojů, jak ovlivňuje jejich pracovní podmínky a jak tyto změny prezentují ve svých profesních biografiích. Inspirací pro studii se stalo setkání s filmařem a promítačem Petrem Láškem na jaře roku 2007, při němž do značné míry vykryštovala i témata pro následný výzkum.¹⁾

V obecnější rovině se zaměříme na vztahy mezi kinem jako specifickým typem pracoviště na jedné straně a na procesy racionalizace a globalizace v rámci postindustriální pozdně kapitalistické společnosti na straně druhé.

Teoretický rámec

Robert Allen připomněl v návaznosti na práce Iana Jarvieho čtyři otázky, které si klade sociologie filmu: *Kdo točí filmy a proč? Kdo se na filmy dívá a proč? Co filmy nabízejí a proč? Jak a kým jsou filmy hodnoceny a proč?*²⁾ K těmto otázkám sám přidává pátou: *Jaký je vztah mezi kinematografií jako společenskou institucí a dalšími společenskými institucemi?*³⁾ A právě k poslednímu jmenovanému tematickému okruhu se vztahuje tento článek.

V tomto směru se pokoušíme o takovou sociologii, kterou definuje Zdeněk Konopásek na stránkách knihy *Estetika sociálního státu*. Sociologie podle něj neusiluje o vzájemné porozumění mezi lidmi či univerzální racionalitu systému, ale o *vzájemné porozu-*

1) Za zprostředkování kontaktu a podněty pro tuto studii bychom rádi poděkovali Mgr. MgA. Tereze Dvořákové. Za velkou ochotu, pomoc a čas strávený při rozhovorech děkujeme všem respondentům.

2) Robert C. Allen – Douglas Gomery, *Film History, Theory and Practice*. New York : Alfred A. Knopf 1985, s. 154.

3) Tamtéž, s. 170.

*mění mezi lidmi a jejich institucemi.*⁴⁾ Instituce, jak píše Konopásek na jiném místě citované práce, totiž předepisují a sankcionují jednání, ale také nenápadně usměrňují způsob, jak uvažujeme a jak se orientujeme ve světě. Na druhé straně tyto instituce také svým chováním udržujeme. Jak tvrdí britský sociolog Anthony Giddens, „strukturní součásti sociálních systémů [tedy instituce – pozn. autorů] jsou jak médii, tak výstupem sociálního jednání, které rekurzivně organizují“.⁵⁾ Strukturací pak Giddens označuje proces, jímž jednající reprodukuji systém svou činností. Jedním z klíčů pro pochopení tohoto duálního stavu může být vyprávění. V něm totiž vypravující nastoluje určité napětí mezi pravidly institucí (mezi které patří i technologie a pravidla jejich používání) a lidským jednáním. V naší studii jsme sledovali, jak tento proces vnímají promítači.

V kontextu současných filmových studií se zaměstnanci kin neobjevují jako výzkumný objekt poprvé. Ina Rae Harková se kupříkladu zaměřila na jejich role z psychoanalyticko-genderové perspektivy.⁶⁾ Konkrétně filmoví promítači se často objevují ve studiích o raném filmu, kdy zastávali současně roli komentátora. Při prvních kinematografických představeních byla totiž jejich role dominantní: podle Toma Gunninga komentovali promítaný film, poutali pozornost publika k samotnému aparátu, a zdůrazňovali tak současně iluzivní i performativní rozměr nové atrakce.⁷⁾ Zhruba mezi lety 1905 a 1906 se však začala masověji šířit stálá kina,⁸⁾ která putovní kinematografy do roku 1910⁹⁾ vytlačila a promítače umístila do oddělené promítací kabiny situované v zadní části sálu. Jakkoliv byli tito pracovníci prostorově od sálu odděleni a jejich aktivity v průběhu představení zmizely z centra pozornosti diváků, je zřejmé, že filmové představení je bez nich i nadále nemyslitelné. Postupem času však sledujeme oslabování role promítače, kdy stále větší podíl jejich řemesla přebírají moderní technologie. Tyto změny tak logicky korespondují s obecnými změnami celé pracovní sféry.

Vycházíme z periodizace brněnského sociologa Petra Mareše, který hovoří o třech podobách moderní práce: práce emancipující, práce nepovznášející a práce mizející.¹⁰⁾ V rané modernitě měla práce výrazný emancipační rozměr. „Placená práce se proto stala v industriální společnosti též základem sebevědomí jedinců a jejich sociálních zkušeností. Osou, kolem níž soustřeďují a fixují jejich osobní i sociální identity a životní projekty.“¹¹⁾ Mareš v tomto případě odkazuje na práce klasického ekonoma Adama

4) Viz Zdeněk K o n o p á s e k, *Estetika sociálního státu*. Praha : GplusG 1998, s. 15.

5) Anthony G i d d e n s, *The Constitution of Society. Outline of the Theory of Stucturation*. Berkeley : University of California Press 1984, s. 25.

6) Viz Ina Rae H a r k, *The “Theater Man” and “The Girl in the Box Office”*. In: T á ž (ed.), *Exhibition, the Film Reader*. London – New York : Routledge 2002, s. 143–153.

7) Viz Tom G u n n i n g, *Estetika úžasu: raný film a (ne)důvěřivý divák*. In: Petr S z c e p a n í k (ed.), *Nová filmová historie*. Praha : Herrmann a synové 2004, s. 149–166.

8) Douglas G o m e r y, *Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States*. Madison : University of Wisconsin Press 1992, s. 18; Kristin T h o m p s o n – David B o r d w e l l, *Film History. An Introduction*. New York : McGraw-Hill 1994, s. 27.

9) K. T h o m p s o n – D. B o r d w e l l, c. d., s. 28.

10) Petr M a r e š, *Od práce emancipující k práci mizející*. *Sociologický časopis* 40, 2004, č. 1–2, s. 37–48.

11) Tamtéž, s. 37.

Smithe, který byl přesvědčen, že placená práce se stala mocným nástrojem emancipace chudých. Práce se tak měla stát zdrojem bohatství, prostředkem eliminace chudoby i zdrojem identity pracujících.

Základ druhému, k Smithovu pohledu do jisté míry kontradiktornímu, proudu pak položil Karl Marx, který již nepojímá práci jako cestu k emancipaci, ale cestu k zotročení a odcizení.¹²⁾ Marx odlišuje čtyři základní typy odcizení: od výsledku práce, od práce samotné, od svých kolegů a vlastního lidského potenciálu. Odcizená, nepovznášející a dehumanizovaná práce se stává synonymem pro vrcholnou industrializaci, spojenou s výrobními pásy a hierarchizovaným funkčním dohledem. Taková podoba práce se pak projevuje v klasických formách pásové výroby vrcholného industrialismu (například automobilka Ford či v českých podmínkách pak Baťovy závody). Foucault tuto formu práce řadí mezi významné disciplinační praktiky společnosti. Tělo stojící u montážního pásu se stalo strojem. „Jednotlivé tělo se stává prvkem, který lze umístit, přesouvat a členit v souvislosti s druhými.“¹³⁾ Charakter této práce se mění s postupným technologickým pokrokem, který zapříčinil pokles počtu pracovníků ve výrobě a nárůst pracovníků v sektoru služeb.¹⁴⁾

V současné době se podle Mareše nacházíme v etapě práce mizející. Zaměstnání již není břemenem, ale privilegiem. Práce již není řešením sociálních konfliktů, ale jejich součástí. Někteří teoretici tak hovoří dokonce o konci práce.¹⁵⁾ Symptomem éry mizející práce není pouze rostoucí nezaměstnanost, provází ji i další dvě méně viditelné změny: snižuje se objem nezbytně nutné práce a práce již nepředpokládá bezprostřední kontakt pracujících s materiálem.¹⁶⁾ Postupně se vytrácí i propojení pracovní a osobní identity:

Práce, zbavená eschatologických dekorací a odtržená od svých metafyzických kořenů, ztratila ústřední význam, který jí byl přisouzen ve světě hodnot, jež dominovaly epoše pevné modernosti a těžkého kapitalismu. Práce už nemůže nabídnout bezpečnou osu, kolem níž se lze otáčet a odvozovat od ní definice sebe sama, svou identitu a svůj životní plán. A nelze ji považovat ani za etický základ společnosti, ani za etickou osu individuálního života.¹⁷⁾

V současné době tedy práce není jistou osou života: ekonomický rozvoj není podmíněn plnou zaměstnaností, roste počet nezaměstnatelných a rozvíjí se flexibilní formy práce (práce z domova, na poloviční úvazek či nárazová práce v zahraničí).

Naši respondenti patří, řečeno s Baumanem, mezi ostrovy těžkého kapitalismu či stavovské předindustriální cti v moři tekuté modernity. Promítací řemeslo je pro ně osou jejich osobních identit. Práce je pro ně také zdrojem jejich hrdosti. Jak dále ukážeme,

12) Karl M a r x, *Ekonomicko-filozofické spisy z roku 1844*. Praha : Svoboda 1978.

13) Michel F o u c a u l t, *Dohlžet a trestat*. Praha : Dauphin 2000, s. 237.

14) Blíže viz Daniel B e l l, *Kulturní rozpory kapitalismu*. Praha : Slon 1999; Ralf D a h r e n d o r f, *Moderný sociální konflikt*. Bratislava : Archa 1991.

15) Jeremy R i f k i n, *The End of Work: The Decline of the Global Labor Force and the Dawn of the Post-Market Era*. New York : G. P. Putnam's Sons 1995.

16) Miloslav P e t r u s e k, *Společnosti pozdní doby*. Praha : Slon 2006, s. 393–394.

17) Zygmunt B a u m a n, *Tekutá modernita*. Praha : Mladá fronta 1992, s. 223

svou práci v jednosálových kinech vnímají v emancipačním smyslu. V protikladu k ní pak konstruuji promítání v multikinech, které popisují převážně v termínech automatizované a nepovznášející práce.

Výběr respondentů a metodologie

Ve svém zájmu o pracovníky kin navazujeme na myšlenky předestřené Pavlem Skopalem v jeho úvodu k nedávno publikovanému rozhovoru s promítačem Františkem Pevným, pořízeným před lety rozhlasem. Rozhovor podle Skopala

obsahuje pochopitelně řadu nepřesností, které jsou charakteristické pro orální prameny a jsou důsledkem vědomé i nevědomé selektivnosti narátorova vyprávění. Na druhou stranu ovšem ukazuje, v čem spočívá nezastupitelnost orální historie: přináší nejen fakta (často cenná a nezjistitelná z písemných pramenů), ale také drobné detaily, které propadají rejstříkem dobových úředních záznamů a publicistické reflexe – a především vsazují sledovaný jev do sítě sociálních vazeb, které se tak ukazují z jedinečné perspektivy jednotlivce a jeho prožitku každodennosti.¹⁸⁾

Na rozdíl od metody orální historie, jak ji popisuje Skopal, pro níž zmíněné nepřesnosti představují problematický prvek hodný přezkoumání, nás konkrétní historická fakta primárně nezajímala. Šlo nám spíše o prozkoumání interpretačních praktik promítačů ve vztahu k měnícím se technologiím, jinými slovy o to, jaký význam přikládají těmto proměnám v kontextu svých životních, a zejména profesních, zkušeností.

Vedli jsme celkem pět hloubkových polostrukturevaných rozhovorů s promítači¹⁹⁾ o průměrné délce jedné hodiny, které jsme s vědomím respondentů nahrávali a současně si dělali poznámky. Jednalo se o promítače ve věkovém rozpětí od 33 do 63 let, kteří působili či působí v pražských jednosálových kinech (někteří z nich se vedle promítání věnovali či věnují i jiným pracovním aktivitám). Většinou měli rovněž možnost seznámit se s promítací technologií v multikinech, a to buď na základě dočasné osobní zkušenosti či prostřednictvím vyprávění svých kolegů. Jeden z respondentů promítá dlouhodobě současně v tradičních jednosálových kinech i v multikině. S jedním respondentem jsem se sešli opakovaně, rozhovor s ním také délkou výrazně přesáhl průměr. Rozhodli jsme se proto vzhledem k charakteru textu použít ho při psaní jako výchozí narativ – kostru naší analýzy. Ostatní respondenty citujeme zejména v těch případech, kdy výstižněji charakterizují určitý jev či ho jinak interpretují.

Respondenty jsme získávali metodou sněhové koule, což ovlivnilo i podobu vyprávění, která jsme analyzovali. Všichni měli totiž k promítání v multikinech spíše nebo zcela negativní vztah. V tomto ohledu jsme stáli před volbou, zda se smířit s omezeným

18) Pavel S k o p a l, Rozhlasový rozhovor s brněnským promítačem Františkem Pevným. In: T ý ž (ed.), *Kinematografie a město*. Brno : Masarykova univerzita 2005, s. 229–233, cit. s. 229–230.

19) V celém textu užíváme pro zjednodušení výhradně termínu „promítači“, a to z toho důvodu, že náš vzorek respondentů zahrnoval výhradně muže. Jsme si však vědomi (a rozhovory tento fakt potvrdily), že se v oboru uplatňují též ženy, byť samotnými respondenty byla tato profese prezentována jako dominantně mužská. Ženy-promítačky jsou vnímány svými mužskými kolegy jako určitý „deviantní“ případ.

charakterem vzorku, nebo zda vyhledávat „deviantní“²⁰⁾ případy – tj. promítače, kteří by preferovali promítání v multikinech. I když jsme žádali o poskytnutí kontaktů na takové promítače, kteří by raději promítali v multikinech, byli jsme od rozhovorů s nimi přímo zrazováni. Promítači preferující jednosálová kina se totiž mezi sebou znají, stýkají se, utvářejí do značné míry komunitu se společnými názory a zájmem o svou profesi. Spojuje je jednak silný vztah k filmu a kinematografické technice, jednak zkušenost absolvování promítacího kurzu, kterou promítači působící výhradně v multikinech nemají (multikina si své promítače zaškolují sama, protože pracovní náplň profese stejně jako používané přístroje jsou do značné míry odlišné, doklad na promítání nepotřebují). Naši respondenti odlišují dvě profesní skupiny, přičemž tu druhou, „multikinovou“, charakterizují vysokou mírou profesní fluktuace a nižší mírou sociální soudržnosti. Z těchto důvodů jsme se rozhodli respektovat vzorek tak, jak se samovolně definoval metodou sněhové koule, s vědomím, že soustředíme svou pozornost pouze na jednu skupinu promítačů a jinou zcela opomíjíme.

Vedení rozhovorů a přístup k jejich analýze vycházel z konstruktivistických pozic. To znamená, že popisy respondentů nechápeme jednoduše jako reprezentace reálného světa, ale jako „aktivně utvářené významy“.²¹⁾ Předpokládáme, že

význam není jen získán vhodnými otázkami, ani jednoduše zprostředkován odpověďmi respondenta; je aktivně sestaven v rámci komunikace během setkání při rozhovoru. Respondenti nejsou skladištěm vědění – pokladnicemi informací, které takřikajíc čekají na objevení –, nýbrž spíše konstruktéry vědění ve spolupráci s tazateli. Účast na rozhovoru zahrnuje práci s utvářením významů.²²⁾

V tomto smyslu se domníváme, že respondenti nesdělují pasivně objektivní fakta, ale své zkušenosti aktivně interpretují v reakci na dotazy, vybírají z možných potenciálně kontradiktorických vysvětlení, zdůrazňují některé aspekty na úkor jiných, snaží se své zkušenosti srozumitelně přiblížit s ohledem na osobu tazatele apod. Nelze se domnívat, že v těchto odpovědích odhalujeme nějaké hlubinné struktury v osobnostech našich respondentů. Vyprávějí pouze své životy tak, aby naplnili očekávání tazatelů, zmiňují pouze momenty svých životů, které považují z hlediska zájmu výzkumníků za relevantní. V centru analýzy by tedy neměl být pouze předmět vyprávění, ale zejména jeho způsob. Na obecné rovině charakter odpovědí zřetelně ovlivnil už ten fakt, že jsme o rozhovory projevíli zájem a zpracovávali je pro filmový časopis. V tomto smyslu nás respondenti vnímali jako někoho, s kým je možné přinejmenším částečně sdílet nadšení pro film a filmovou techniku. Toto nadšení na nás v některých případech současně aktivně přenášeli jednak prezentací vzorků různých formátů filmového materiálu, jednak exkurzemi do promítacích kabin s názornou demonstrací fungování promítacích přístrojů. Díky tomu jsme si mohli učinit lepší představu o pracovních podmínkách promítačů a o úkonech spojených s touto profesí formou nezúčastněného pozorování.

20) David Silverman, *Ako robiť kvalitatívny výskum*. Ikar : Bratislava 2005, s. 120.

21) D. Silverman, *Interpreting Qualitative Data. Methods for Analysing Talk, Text and Interaction*. London – Thousand Oaks – New Delhi : Sage 2001 (2. vyd.), s. 95.

22) James A. Holstein – Jaber F. Gubrium, *Active Interviewing*. In: Darin Weinberg (ed.), *Qualitative Research Methods*. Malden, MA – Oxford : Blackwell 2002, s. 112–132, cit s. 113.

Rozhovory jsme vedli vždy ve třech lidech (dva tazatelé, jeden respondent) a strukturovali jsme je podle následujících témat:

- vzdělání,
- první setkání s filmem a s promítáním,
- profesní kariéra,
- charakteristika jednotlivých pracovišť,
- proměny technologie a jejich vliv na podmínky práce.

Dotazy, které měly iniciovat vyprávění o těchto oblastech zkušenosti, jsme formulovali shodně při všech rozhovorech. Tam, kde jsme považovali za nezbytné vysvětlení nebo doplnění promluvy, jsme kladli dodatečné otázky mimo strukturu.

Proměny technologií v biografické perspektivě

Naši respondenti nechápou promítání pouze jako způsob výdělku, ale přikládají mu další významy. Promítání figuruje jako ústřední linka jejich biografií – téma, které dává jejich životu smysl. Témata spojená s promítáním a filmem pro ně tvoří projekt jejich biografií – úběžník jejich vyprávěných životů. Přestože by tato profese byla v klasifikacích zaměstnání řazena spíše mezi prestižně i statusově méně významná povolání, naši narátoři, jak již bylo řečeno, jsou na ni hrdí. Jak je to možné? Měli tak nízké ambice, nebo je ve hře i něco jiného než prostá prestiž povolání vyčíslená ve schématech klasifikujících zaměstnání? Domníváme se, že pro naše respondenty platí stejná slova, s nimiž německý sociolog Peter Alheit popisuje jednu ze svých respondentek:

S perspektivou povolání spojuje ideu rozvoje schopností a zájmů, možnosti části seberealizace nebo, jinak řečeno, *projekt biografie*. Něčím se stát neznamená ani pro ni automatický sociální vzestup, neznamená stát se něčím lepším, nýbrž stát se sama sebou.²³⁾

Jak tvrdí sociolog Anthony Giddens, osobní identita není něco, co je prostě dáno jako výsledek tlaků utvářejících systém jednotlivce, ale něco, co se musí rutinně vytvářet a udržovat reflexivní činností.²⁴⁾ Příběhy našich respondentů zobrazují cestu, jak se stávali sami sebou. Touto cestou se pro ně stala jejich profese, filmový pás prezentují jako svůj osud. Ve svém vyprávění mobilizují a vytahují na světlo prvky, kterými tento záměr svého vyprávění realizují. „V rámci biografie představují životní zkušenosti a z nich vycházející biografické znalosti spojnicí mezi minulostí a budoucností životní historie.“²⁵⁾ Životopisná vyprávění představují pokusy sobě i ostatním prostřednictvím životních zkušeností konzistentně odpovědět na otázky, kdo jsme a jak jsem se tím stali.

23) Peter Alheit, „Identita“ nebo „biograficitá“? Koncept vývoje identity ve světle biografických bádání v oblasti věd o vzdělání. *Biograf* 29, 2002, s. 21–47, cit. s. 32.

24) A. Giddens. *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity Press 1991.

25) Erika M. Hoering – Peter Alheit, Biographical Socialization. *Current Sociology* 43, 1995, č. 2–3, s. 101–113, cit. s. 101.

Osudovost filmu pro svůj život nedokladovali naši respondenti pouze svými životními zkušenostmi. Na rozhovory přinášeli kousky filmů různých formátů a nabízeli též fotografie promítaček řady typů. Většina z nich uváděla, že mají doma program pražských kin z osmdesátých let, někteří mají soukromé promítací stroje přímo ve svých bytech. V rozhovorech všichni projevovali dobrou znalost historie filmu i nejrozličnějších filmových formátů a typů promítaček. Uváděli, že se nevěnují pouze promítání, řada z nich zároveň točí vlastní filmy nebo na výrobě filmů spolupracuje. Jeden respondent pracoval řadu let v televizi a po roce 1989 měl malou firmu, která točila krátké, většinou naučné, snímky. Obdobně se pokouší podnikat i další vypravěč. Jiný se v relativně vyšším věku rozhodl studovat filmovou vědu. Další si k promítání v jednom pražském kině přibral i tvorbu jeho grafiky a internetových stránek. Kino, v němž pracuje, nazval svým domovem. Všichni naši respondenti se shodli, že tato práce se nedělá kvůli penězům, ale z nadšení a vášně. Dokladuje to i sen jednoho z nich. Za ideál považuje bydlet v kině, kdy by otevřel dveře od bytu a byl by v kabině.

Alheit s Hoeringovou zmiňují, že modely trajektorie a sledu vyprávěných životních příběhů vždy záleží na jejich prehistorii.²⁶⁾ Jednou z cest, jak konstruovat svůj vztah jako hluboký a důvěryhodný, je situovat ve vyprávění jeho počátky do co možná nejmladšího věku – obrazně řečeno tam, kam až paměť sahá. Ukázat tím, že naplněním tohoto vztahu se respondent stává sám sebou:

Začal jsem promítat ve čtyřech letech. Bylo to v roce 1948 na [Mezinárodní rozhlasové] výstavě Mevro, byly mi tehdy čtyři roky. Dítě samo se k tomu nedostane, ale můj otec zařizoval všechna pražská kina. Byl jeden ze zakladatelů Kinotechniky. [...] Na výstavě Mevro vystavovali první zvukovou šestnáctku, siemensku, která měla zesilovač, snímač, reproduktor, a já ji tam předváděl. Existují o tom snímky i film. [...] Ve škole, už v páté třídě, jsem pravidelně promítal, protože jsem byl známý – ne kvůli tomu, že to umím, ale kvůli tomu, že to chci dělat. (Vladimír)

Další dva vypravěči s promítáním koketovali přibližně od dvanácti let, poslední dva se k filmu dostali na střední škole. Je příznačné, že citovaný vypravěč počátek svého vztahu ke kinu nezakládá na zážitku s konkrétním filmem, ale s inovací v oblasti filmové techniky – první zvukovou šestnáctkou. Také u ostatních dotazovaných byla tato tendence zřejmá.

Stejný respondent (Vladimír) se začal profesi věnovat v šedesátých letech (pracoval však v televizi a promítal ve svém volném čase). Další dva (Petr I. a Mirek) začali promítat v osmdesátých letech a zbylí dva (Petr II. a Karel) v letech devadesátých. Všichni v současnosti žijí v Praze. Ti, kteří byli na vojně, promítali i tam.²⁷⁾ Karel a Mirek absolvovali školu, která s jejich pozdějším zaměstnáním nesouvisela (Mirek

26) Tamtéž.

27) Vojenská distribuce filmů byla tehdy samostatná. Dle našich respondentů se do ní však dostávaly i běžné filmy z distribuční sítě, vedle filmů české a sovětské produkce i francouzské veselohry. Stejně jako v řadě jiných profesí, armádní instituce odepíraly promítačům individuální aktérství a vnímaly je jen jako součást promítačky: „Na instruktážní filmy mohli koukat jen vyvolení důstojníci, ale to, že to promítal běžný člověk, nikoho tehdy nezajímalo.“ (Petr I.)

se vyučil truhlářem, Karel absolvoval zemědělský obor), ostatní vystudovali technické obory, které s promítáním souvisely.

Respondenty jsme předem informovali o tom, že rozhovor bude zaměřen na proměny promítací technologie a že nás zajímá zejména praxe promítání v jednosálových kinech a v multikinech. Vypravěči proto demonstrovali technologické inovace na pozadí 35mm promítaček (české stroje MEO 4 a MEO 5 vyrobené v přerovském podniku Meopta), které představují v rámci českých jednosálových kin určitý standard. Za technologickou inovaci pak bylo bráno všechno, co se nějak lišilo, bez ohledu na úspěšnost této technologie.

První, i když jen dočasnou, proměnou technologie proto nebyl z pohledu narátorů nástup multikin, ale relativně méně rozšířené promítání 70mm filmů.²⁸⁾ Tuto přeměnu zmínili všichni dotazovaní. Ti, kteří tuto technologii zažili, i ti, kteří ji znají jen z vyprávění. Nástup tohoto formátu bývá interpretován mimo jiné jako snaha filmového průmyslu získat zpět diváky, o které přišel v souvislosti s poklesem návštěvnosti po druhé světové válce vlivem nástupu televize, suburbanizace, vysokých daní uvalených na zábavní průmysl, proměn hodnot spojovaných s filmem a nárůstu porodnosti, která rodičům v souvislosti s péčí o děti neumožňovala tak časté návštěvy kin.²⁹⁾ Pokles se přitom týkal i tehdejší ČSSR, kde například mezi roky 1964 a 1968 klesla roční návštěvnost kin ze 133,9 milionů diváků na 118,7 milionů³⁰⁾ a mezi lety 1965 a 1969 zaniklo 222 stálých kin.³¹⁾

V době, kdy se se 70mm filmem setkávají naši respondenti, byl tento formát již za svým zenitem, přesto hned několik respondentů (všichni vyjma Karla, který do Prahy přišel před pěti lety) zmínilo pražské Kino Alfa a Mirek zde dokonce promítal a gong z tohoto kina si odnesl do svého současného působiště. V souvislosti s Alfou se objevuje důraz na technickou vybavenost. Mirek uvedl, že šlo o kino z nejlepším zvukem v Praze. Mirka s jeho zkušeností s prací v tomto kině zmiňovali i jiní vypravěči (Petr I. a Petr II.) a přisuzují mu mezi současnými promítači do jisté míry exkluzivní postavení. Zejména pak díky příležitosti pravidelně promítat tento nezvyklý filmový formát.

[70mm] filmy byly drahé na výrobu a náchylné k poškození zvukové stopy, protože prostorový zvuk byl na magnetické stopě. Ta má nevýhodu, že když ji dáte k magnetu, tak se může poškodit, což bylo u plechových promítaček běžné. Promítač měl pak u těchto promítaček za povinnost tyto stroje odmagnetizovávat. Ale když se to převáželo mezi kiny, tak nešlo zaručit, že to nebude stát někde u transformátoru. (Petr I.)

28) První 70mm kino bylo v ČSR zprovozněno v roce 1964, ještě v roce 1986 jich bylo v provozu 56. Viz Pavel T u r e k – Ladislav T u n y s, *30 let ÚPF a organizace filmové distribuce 1957–1987*. Praha : Ústřední půjčovna filmů 1987, s. 24–25.

29) Blíže viz např. Mark J a n c o v i c h – Lucy F a i r e – Sarah S t u b b i n g s, *The Place of the Audience. Cultural Geographies of Film Consumption*. London : BFI 2003, s. 143–153; D. G o m e r y, c. d., s. 83–88.

30) Jiří H a v e l k a, *Filmové vavříny II*. Praha : Český filmový ústav 1970, s. 148.

31) Tamtéž, s. 144.

Na jedné straně byl 70mm formát nevýhodný vzhledem k rizikům poškození zvukové stopy, na druhé straně však kladl vysoké nároky na promítače. Respondenti na něj proto vzpomínají s určitou nostalgií.³²⁾

Kino Alfa si v druhé polovině osmdesátých let podrželo svůj výjimečný status spíše díky pověsti, filmy v 70mm formátu se v něm podle respondentů v té době již nepromítaly. Počátkem devadesátých let pak společně s jinými pražskými kiny zaniklo. Poslední dny tohoto kina údajně zvětšil na filmový pás nejmenovaný amatérský filmař, čímž jen podtrhl jeho pro naše respondenty prominentní postavení. Alfa tak v průběhu jednotlivých vyprávění vynikla jako atrakce nejen pro diváky, ale zejména pro promítače. Ti však nezdůrazňovali promítané filmy, nýbrž techniku samotnou, specifika jejího obsluhování („odmagnetizování“) a důvody jejího vzniku a zániku. V kontrastu s běžnými 35mm promítačkami představoval 70mm film vytržení z každodennosti promítání, ozvláštnění pracovní zkušenosti, zapálené seznamování se s novým vynálezem, fascinaci technikou a technologií.

Osmdesátá léta ve vyprávění našich respondentů figurují jako bájně období rozkvětu promítačského řemesla. Kin bylo mnoho. Promítači se v osmdesátých letech také přýchovali k filmovým pásům ohleduplněji než v současnosti. Filmové kopie kolovaly v kinech po delší dobu než dnes a v menším počtu. Na promítače byl také podle respondentů vyvíjen tlak, aby zacházeli s kopiemi slušně. Shodují se také v tom, že se tehdy promítaly v kinech obecně lepší filmy, byť tento fakt zmiňují jen okrajově. Tato idyla však byla narušena s koncem osmdesátých let. Počátkem devadesátých let ještě spravoval pražská kina Filmový podnik hl. města Prahy.³³⁾ V této době začala některá přecházet do soukromých rukou, mnohá však přišla o diváky a ukončila činnost. Petr I. tento zvrat vysvětluje takto:

Hlavně však zanikala kina v odlehlých částech Prahy nebo v zastrčených koutech. Můžu vám najít program pražských kin z roku 1985, kde je padesát až šedesát kin. Většinou to byla kina na periferiích a v zastrčených ulicích. Stavbaři to stavěli kvůli hluku. Lidi tam pak to kino nenašli. [...] Obyvatelé Zahradního města chtěli kino, ale pak tam stejně nechodili, protože nevěděli, že tam je. [...] Za to mohli ti, co ta kina stavěli. (Petr I.)

Nástup multikin vnímá jako přirozený vývoj, kterému, jak výslovně uvádí, nešlo zabránit. Změny si v jeho interpretaci vynutily porevoluční proměny českých měst i životního stylu jejich obyvatel. Takto konstruovaná kauzalita pak náleží ke způsobu, jímž prezentuje situaci a podmínky své profese.

32) Poškození také podle výše citovaného úryvku nebývalo zapříčiněno promítači – Petr I. jeho příčiny situuje do fáze převážení kopie mezi kiny, která byla mimo jejich kontrolu. Promítač měl odpovědnost za 70mm distribuční kopie pouze po jejich přejímce a do doby, než je odevzdal pověřenému technickovi speciálně vyškolenému k jejich převážení. K výběru promítačů pro 70mm kina se vždy vyjadřoval technický útvar příslušného Krajského filmového podniku. I tato fakta svědčí o jisté exkluzivitě těchto promítačů. Viz Vladimír F a s t e r – Bohumír Ř e z a n i n a – Metoděj S k ř í č k a, *Promítači a manipulanky před zkouškou*. Praha: Český filmový ústav 1973 (2. vyd.), s. 142–148.

33) Blíže viz Aleš D a n i e l i s, Česká filmová distribuce po roce 1989. *Iluminace* 19, 2007, č. 1, s. 54–104.

Aspekt, v němž se interpretace narátorů zásadně rozcházejí, je vliv nástupu mutlikin na diváky. Petr I. sice, jak ještě zmíníme, kritizuje multikina z pohledu promítače, ale z pohledu diváka rozpoznává jejich výhody:

Člověk, jak jsem poznal, jde do kina a na místě si vybere, na co jde. A když zrovna v tu minutu nedávají film, na který chce jít, tak si tam dá káféčko, protože třeba za půl hodiny za hodinu ten film začne určitě v nějakém z těch šesti sálů, nebo si prostě vybere něco jiného. Běžné jednosálové kino má nevýhodu v tom, že dává jeden až dva filmy denně a má pevný program a že tam člověk opravdu musí jít konkrétně na ten film. (Petr I.)

Vladimír naopak spojuje zánik jednosálových kin se zánikem lokálních sociálních vazeb.

Byl tam [v jednosálových kinech] starý samet, který byl cítit, když jste tam přišel. Nebylo to zatuchlé, ale vonělo to lidštinou. A když jste člověk, kterého baví jít za lidmi a dostat se mezi stejné, stejně myslící lidi, tak to umí pouze kino. [...] Je to společnost stejně myslících lidí, kteří jdou za tím kinem. (Vladimír)

Vladimír tak konstruuje diváky tradičních sálů jako specifickou komunitu propojenou „stejným myšlením“. Profese promítače v takovéto konstrukci dostává zcela nový význam, neboť ve svém důsledku naznačuje, že kino pomáhá organizovat společenskou vazbu. Takováto konstrukce komunity, spojené vysoce abstraktně definovaným prvkem, „stejným myšlením“, svědčí o potřebě situovat pozici promítače do určitého společenského kontextu, který by jí dodal hlubší smysl. Multikina podle tohoto narátora nastíněný hlubší smysl ohrožují, a narušují tak společenský význam profese. Zatímco Petr I. nahlíží na promítače jako poskytovatele služby divákovi, Vladimír stejnou profesi vnímá do jisté míry jako animátora komunitního života. Jiní promítači se takto obecnými úvahami nezabývali, svou profesi nepotřebovali vysvětlovat s ohledem na její společenský kontext. Zánik tradičních sálů i přesto vnímali bolestně: „Zánik jednosálových kin jsem prožíval těžce. [...] Multikina prostě kazí zážitek.“ (Mirek) V jeho pohledu se jejich vinou vytrácejí pozitivně vnímané individuální charakteristiky jednotlivých sálů.

První české multikino Galaxie na Jižním Městě v Praze, které bylo otevřeno v roce 1996, však v očích promítačů radikální přelom ještě nepřineslo. Původní Galaxie zanikla a vedle ní vzniklo multikino nové, které již podle nich splňuje definici „pravého“ multikina. „Říkali prý, že takhle multikino nevypadá,“ uvedl Petr I. na adresu původní Galaxie. „Byla tam česká technika, takže to nebylo to pravé západní multikino,“ uvádí na dalším místě svého vyprávění. Součástí jeho definic „pravého“ multikina jsou zahraniční promítačky. Nostalgie po tradičních jednosálových kinech a profesní identifikace s technikou se tak v jeho vyprávění spojuje s národnostní tematikou. Obě takzvaná česká multikina, o kterých naši respondenti hovořili (vedle Galaxie to bylo ještě multikino v Modřanech), zanikla a vystřídala je skutečně „západní“ multikina se zahraniční technikou.

Profese promítače a vztah k filmové technice je pro naše respondenty ústředním tématem jejich životů, což dokládají mimo jiné i tím, že počátek své profesní biografie

situují do období svého dětství či dospívání. Referenčním stavem, s nímž srovnávají současnou situaci své profese, jsou osmdesátá léta, z jejich pohledu charakteristická velkým množstvím jednosálových kin s individuálními charakteristikami. Do této etapy řazená technologická inovace (70mm film) vyžadovala větší řemeslnou dovednost promítače, a reprezentovala tak exkluzivitu v rámci profese. Nástup multikin a s ním spojené inovace promítací techniky vnímají respondenti jako ukončení „idyllické“ etapy kinosektoru. Praxi promítání v jednosálových a vícesálových kinech se budeme věnovat v následující části.

Stará dobrá ruční práce a běžící pás

Respondenti se shodují na tom, že zásadní rozdíl mezi promítáním v běžném multikině a klasickém kině je v tom, že promítač má ve druhém případě podobu představení více „ve své režii“. Zatímco v multikině zmáčkne jedno tlačítko, v klasickém kině prolíná, zatahuje oponu či ostří. V jednosálovém kině má k dispozici dvě promítačky, na kterých se střídají dvacetiminutové díly filmu. Filmy jsou do multikin dodávány standardně v několika dílech, které promítači vybalují, slepují dohromady do jednoho velkého kotouče a posléze opět rozlepují a balí do krabic. Promítač v multikině obsluhuje několik sálů, mezi nimiž přebíhá.

To už není ta správná práce klasického promítače, který zakládá film a prolíná mezi jednotlivými díly a kouká na obraz a ostří. To už je automatická práce jako na běžícím páse. Film vlastně nemusíte ani zakládat, protože už je v promítačkách založený na nekonečné smyčce. Pak běží sám dvě hodiny. Zmáčknete čudlík a už se o to nestaráte. Promítačka se nejenom sama rozjede, ale sama si zhasne v sále, zavře dveře, vymění si objektiv, když je potřeba, a na konci si zase rozsvítí. Skoro bych řekl, že tam chybí funkce vykopnout lidi ze sedaček, aby šli domů. (Petr I.)

Jde o výrazný posun v chápání profese. Odkaz na automatizaci v multikinech se objevil ve všech rozhovorech a vždy byl vnímán negativně. Respondenti automatizaci vnímají jako inflaci práce promítačů, neboť jejím vlivem ztrácejí kontrolu nad výsledkem své činnosti. Pracovník kin se z jejich pohledu stává jedním zaměnitelným kolečkem ve standardizovaném soukolí. I ostatní respondenti, podobně jako Petr I., přirovnávají práci v multikinech k práci u běžícího pásu.

Někteří moji kamarádi pracující v multikinech z nich zdrhají právě proto, že když zmáčknu ten čudlík, tak už musí běžet někam jinam, kde jim film končí – do jiného patra. [...] Opravdu běhají. [...] Sami mi potvrdili, že neradi slouží ve středu a ve čtvrtek, kdy se balí filmy a připravují nové. (Petr I.)

Zjednodušení práce tak promítačům v jejich očích nepřináší pohodlnější podmínky. Jak dodává jiný respondent: „Práce v multikinech je mnohem víc stresující než v klasických kinech.“ (Mirek) Z našich pozorování přitom vyplynulo, že práce v jednosálových kinech je klidná. Prostor promítacích kabin bývá upraven podle vkusu promítačů – mají zde například pověšeny plakáty – a pracovní prostory tak získávají individuální

charakteristiky podle osobností jejich pracovníků. V neposlední řadě promítači v kabinách řady jednosálových kin mohou kouřit, což je v multikinech zakázáno, jak upozorňuje Karel, který v nich pravidelně promítá.

Petr I. nám dále citoval z norem pro promítače, které vydal Národní filmový podnik v roce 1984.³⁴⁾ Ty zakazovaly promítačům sledovat v kabině televizi, rádio či zabývat se jiným předmětem, který by rozptyloval pozornost. Promítač byl povinen neustále sledovat filmové představení. Během něj nesměl přetáčet či balit filmy. „Musí se koukat stále na plátno,“ shrnul Petr I. podmínky promítání v době hegemonie jednosálových kin. Práce promítače zde vyznívá jako pečlivější a plně si vyžaduje pozornost pracovníka.

Důležitým aspektem promítačské práce v multikinech je lepení a stříhání filmů. Filmy jsou, jak jsme již uvedli, dodávány standardně v několika dílech. Na začátku a na konci každého z nich je zaváděcí pás, který musí být při převíjení na jednu cívku odstřižen, aby se mohl celý film navinout na jediný kotouč. Po skončení promítání se musí pás uvést do původní podoby. Většina diváků vnímá film v kinech jako objekt, který míří od kina ke kinu v nezměněném stavu. Mění se sály, diváci či promítačka, ale film je stále tentýž. Tento objekt je však ve skutečnosti neustále stříhán a slepován. Jak upozorňují respondenti, po slepení ho mnozí promítači multikin nerozlepují, ale ustříhnou rovnou políčko: „Oni jsou líní, než aby to odlepovali, tak to prostě ušmíknou. Kdysi mi jeden promítač říkal, že mu přišel film, který promítal v premiéře, a za rok se mu vrátil k výjimečné projekci a byl o sedm minut kratší. [...] Promítači v multikinech ošidí, co můžou, a je jim to v podstatě jedno.“ (Petr II.)

V tomto smyslu dále naši vypravěči konstruují hranici, která je odděluje od jejich kolegů z multikin. Petr I. a Mirek (promítači se zkušeností z osmdesátých let) upozorňují na to, že ti z jejich kamarádů, kteří v nich přeci jen pracovali, dnes z nepřátelského prostředí „prchají“. Promítači v multikinech nemají zkoušky, jsou podle nich líní a nemají vztah k filmu. Chybí jim vášeň, film není ústředním tématem jejich životů. Jeden respondent je charakterizoval jako „mladé kluky z multikin bez promítacích průkazů“ (Petr I.). Promítači v multikinech také u své práce podle našich narátorů dlouho nevydrží: buď opustí tuto oblast úplně, nebo povýší na manažery kina. Naopak v případě starších a klasických promítačů hovoří respondenti o stavovské cti, která se projevuje například právě úctou k materiálu.

Tato distinkce se také včleňuje do širšího kontextu nostalgického vyprávění a vzpomínání na éru „dobrého“ promítání, který narátoři řadí před nástup multikin a s ním spojenou proměnu českého kinosektoru. V té době se podle nich hrály lepší filmy, promítači byli k filmům ohleduplní a kina voněla „lidštinou“. Přesto si i dnes v rámci práce v jednosálových kinech zachovávají své hodnoty a na jejich základě se vymezují vůči promítačům v multikinech.

Pozitivnější pohled na vývoj v oblasti promítací technologie nabídl Petr II., který promítá v kině IMAX. Práce v tomto kině má podle něj více společných rysů s klasickými

34) Oborová norma – Provozní technické předpisy vydané Ústředním ředitelstvím čs. filmu, platná od 1. 7. 1984, soukromý archiv respondenta. Výtah z těchto norem umístil jeden z promítačů na internet <<http://stazeni.promitac.cz/normakina.doc>> [cit. 6. 11. 2007].

kiny než s multikiny. Do promítačky se zde zakládají dva filmové pásy a zvuk běží z počítače. Práce je tak podle tohoto respondenta náročnější a technické zařízení složitější. Promítač neobsahuje vícero sálů, navíc pracuje s technologicky výjimečným strojem: „Mě ta technologie baví ne kvůli tomu, co tam pouštím, ale spíš ta mašinka, ta je hrozně hezká.“ Je tedy zřejmé, že nové technologie mohou s sebou přinášet i oživení, novou fascinaci a vytržení z každodennosti, podobně jako tomu bylo v případě 70mm filmu, a nikoliv jen racionalizaci, která s sebou přináší stres, nepohodlné pracovní podmínky a neúctu k filmovému materiálu. Aby však byly tyto nové technologie pro promítače akceptovatelné, musí představovat v určitém smyslu extenzi jejich působnosti.

Závěr

V prezentovaném výzkumu jsme zjišťovali, jak uživatelé filmové promítací techniky vnímají technologické proměny strojů a s nimi spojené změny podmínek na pracovišti. Ukázalo se, že náš vzorek respondentů vnímá klasické kinosály jako příjemnější, zajímavější a inspirativnější pracoviště než multikina. Se starými kiny se identifikují, vnímají je jako domovské prostředí. Jednosálová kina se také stala důležitým činitelem v jejich profesní socializaci. V multikinech je podle nich práce naopak stresující a automatizace nenabízí možnost identifikace s prací. Zatímco při popisu práce v jednosálových kinech se u našich respondentů setkáváme s emancipačním významem, při popisu světa multikin zaznívá popis práce nepovznášející.

Svou roli ve vztahu mezi klasickými promítači a zaměstnanci multikin hraje i určitý ekologický aspekt promítání a snaha o trvalou udržitelnost filmového média. Tradiční technologie promítání spojená s řemeslnou dovedností a stavovskou ctí je podle narátorů šetrnější k filmovým kopiím, naproti tomu v multikinech filmové pásy čelí podle nich necitlivému vztahu k materiálu ze strany multikinových promítačů.

Naopak pozitivně naši respondenti hodnotili 70mm film a v případě jednoho vyprávěče i kino IMAX. Představují totiž technologie, které vyvolávají nadšení, práce s nimi je podle našich respondentů zajímavá a náročná. Rozšiřují totiž pole působnosti promítače a jsou či byly do jisté míry exkluzivní. Privilegovaný přístup k uvedeným technologiím tak umožňuje promítačům budovat svou výlučnost a do určité míry i expertnost. Každá inovace tak nemusí posunovat pracovní podmínky směrem k větší racionalizaci, nemusí být nutně odcizující ani dehumanizující. Může naopak stále poskytovat, zmíněnými slovy Zygmunta Baumana, „bezpečnou osu, kolem níž se lze otáčet a odvozovat od ní definice sebe sama, svou identitu a svůj životní plán“. V tomto směru se naši více méně konzervativní respondenti tedy k technologickým inovacím stavějí smířlivě. Racionální hodnocení se u nich však spojuje s pocitem nostalgie i s vášní pro film. Svědčí o tom i výrok jednoho z nich: „Jak řekl Griffith, pokrok nezastavíš.“

Mgr. Karel Čada (1979)

Absolvoval zaměření biografická sociologie na FSV UK. V současnosti je doktorandem na Institutu sociologických studií tamtéž. Zabývá se kvalitativním výzkumem a sociologií vědy a technologií.

(Adresa: kcada@centrum.cz)

Mgr. Jan Hanzlík (1979)

Absolvoval anglickou filologii a filmovou vědu na FF UP. V současnosti je doktorandem na Katedře divadelních, filmových a mediálních studií tamtéž. Věnuje se sociologii filmu.

(Adresa: hanzlikjan@seznam.cz)

SUMMARY

“AS GRIFFITH SAID, YOU CAN’T STOP PROGRESS...”

Czech Projectionists Reflect on the Changes in Projection Technology

Karel Čada – Jan Hanzlík

The article focuses on how film projectionists construe the changes in screening technology in relation to their professional lives and in relation to their working conditions. The views of five respondents currently working as projectionists in Prague cinemas were obtained using the snowball sampling technique. Even though these respondents chiefly work in single-hall theatres, they also have experience screening in multiplex cinemas.

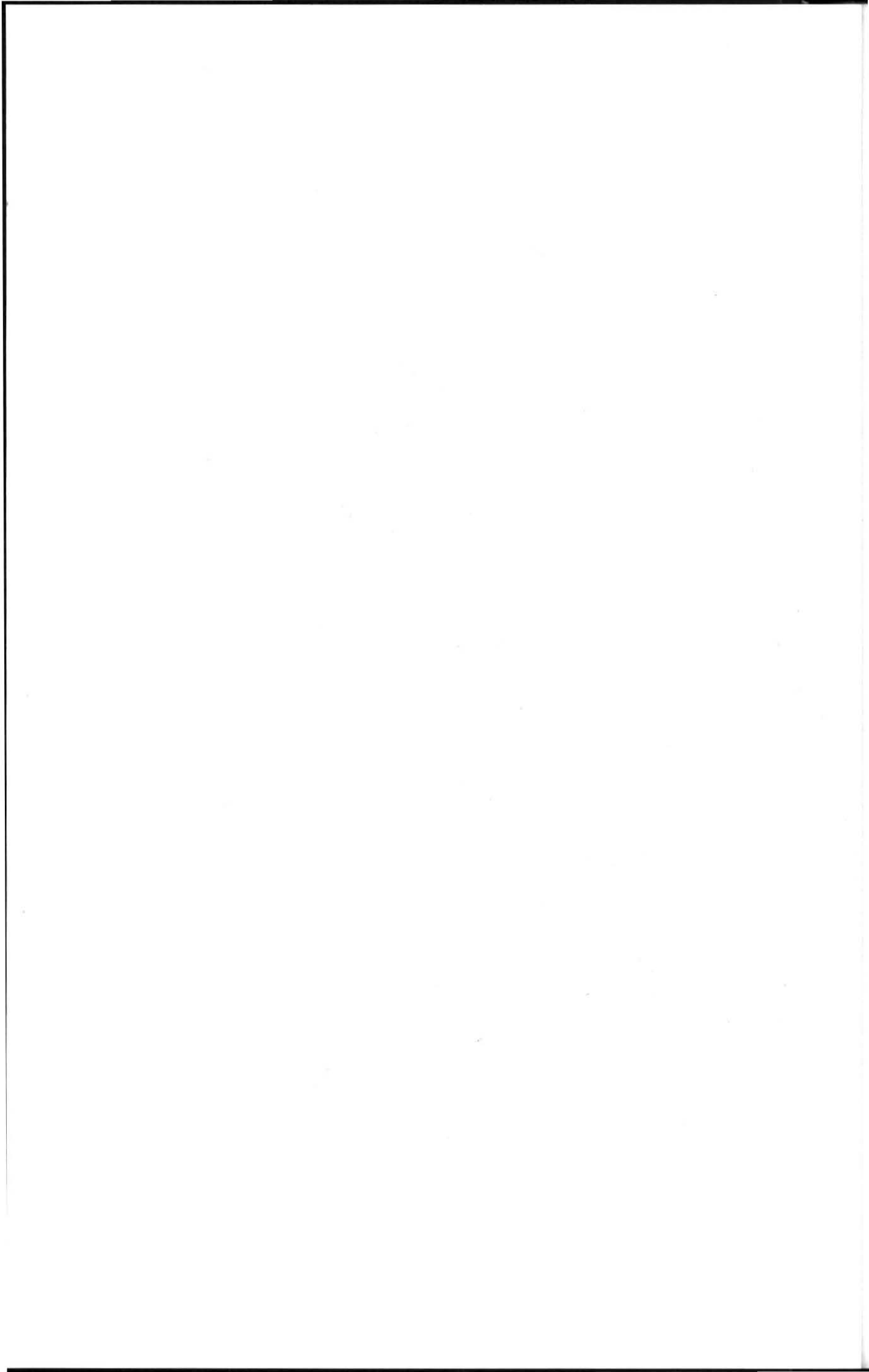
The respondents do not see screening merely as a way to earn a living. It is an activity which represents the central line through their lives and a theme which gives sense to their existence. They also demonstrate the significance of this profession by revealing a passion for film projection back during their childhood or adolescence.

The transformations technology has undergone play a significant role in the structure of their professional lives. Screening 70mm film placed greater demands on the projectionist at a time when this format was current, and also represented the most up-to-date technological innovation. According to our respondents, for these reasons, projectionists in a 70mm cinema enjoyed a prominent position in their profession. The respondents consider the opportunity to work there a fascinating and special experience.

The appearance of multiplexes, in contrast, is viewed negatively. According to the respondents, while the screening process is automatic in this case, the projectionist’s work, however, is paradoxically not made any easier nor more pleasant. They regard this kind of work as sitting at an assembly line and they also regard themselves as being apart from multiplex projectionists who, unlike them, have no affinity for the film material or the technology. In the respondents’ opinion, this unsatisfactory relationship leads to major professional inconsistencies between multiplex projectionists.

While working in single-hall theatres, as described by the respondents, offers a degree of emancipation, working in multiplexes is stressful. Technological innovations in projection equipment were seen as positive, so long as they broadened the work of projectionists in some respect and rendered it more demanding and exclusive (70mm film, IMAX). Automation in multiplexes, however, does not offer stimulus such as this.

Translated by Linda Paukertová



Rozhovor

CO BYLO
PŘED A PO VYROBENÉM FILMU

Rozhovor s Albertem Friedemannem

Anna Batistová

Alberto Friedemann (*1941) působí v italském Turíně, kde pod záštitou Asociace Fert vede výzkum dějin místního kinematografického podnikání. Po ukončení studií diplomovou prací o italském architektovi působícím ve třicátých letech, Giuseppe Terragnim, začal pracovat na doktorátu z dějin architektury a vyučoval dějiny vizuálních umění na středních školách, přičemž se věnoval osobním zájmům v oblastech průmyslové archeologie a elektronického umění. V poslední době se zabývá dějinami kinematografie, s obzvláštní pozorností k ekonomickým a produkčním aspektům.

Je editorem publikací turínské Asociace Fert věnující se výzkumu kinematografie ve vztahu k městu Turínu (např. série *Quaderni FERT*, vycházející od roku 1999; *C'era una volta Angelo Musco: il film*, 2001; *Celluloide e argento. Le società tecniche torinesi*, 2003; *I brevetti del cinema muto torinese. 1896–1928*, 2005; *Dizionario dei brevetti di cinema e fotografia rilasciati in Italia. 1894–1945*, 2006, ve spolupráci s Chiarou Carantiovou). Přispívá do italských periodik i mimo oblast kinematografie a do sborníkových publikací věnovaných kinematografické technice (např. *Storia del cinema – storia dei film. L'inventario del fallimento Ambrosio. Le culture della tecnica* 2002, č. 14; *Il bene archivistico come fonte della ricerca tecnologica: il caso torinese. B / N – Bianco e nero* 2004, č. 549; *Appunti per la storia di un formato substandard. Due proposte torinesi*. In: Michele Canosa (ed.), *Cinema muto italiano: tecnica e tecnologia*. Roma: Carocci, 2006; *Cines e Cines Seta Artificiale: appunti per una storia d'impresa. Le culture della tecnica* 2007, č. 20).

* * *

Primárním cílem při založení Asociace FERT byla záchrana filmového studia v ulici Corso Lombardia v Turíně, kdysi sídla produkční společnosti FERT. Nakonec tato snaha vedla také ke zkoumání dějin společnosti a dějin kinematografie v Turíně. Mohl byste vysvětlit vývoj tohoto projektu, který začal s celkem úzce vymezeným záměrem (i když jistě ne jednoduchým) a pokračuje komplexním mapováním kinematografických dějin celého města?

Podle paragrafu 2 Statutu Asociace FERT bylo jejím původním cílem „posílení výrobních možností nezávislého filmu“ a záchrana studia v ulici Corso Lombardia – které bylo podle regulačního plánu města Turína určeno k demolici a transformaci v zelenou zónu. Na tento cíl je nutné podívat se určitým způsobem: k jeho naplnění bylo očividně nutné zcela zrekonstruovat existující stavby a přizpůsobit je novým výrobním postupům. Na umístění výrobního projektu v historickém komplexu bychom se tak mohli dívat jako na sentimentální návrat k „silnému“ období dějin města a na možnost použít pro výrobu opuštěnou průmyslovou zónu jako na užitečný záměr udržet historické vazby (už tak nějakou dobu narušené: poslední film byl na Corso Lombardia natočen v roce 1973).

Projekt na zavedení audiovizuální výroby v Turíně a zajištění odpovídajících struktur vytvořilo právě město Turín a několik dalších místních institucí (okres Turín, region Piemonte), které získaly také finanční podporu Evropského společenství odpovídající záměru zcela zrekonstruovat a vybavit zařízením průmyslový komplex.¹⁾

Asociace FERT byla nakonec oddělena jak od prováděcího projektu, tak od provozu nových zařízení: řekl bych, že dnes můžeme Asociaci vidět téměř jako sloučení různých záměrů, mezi nimiž je i historický výzkum, spojených jednotícím zájmem o film a novou vizuální techniku.

Zdá se mi, že dvě základní vlastnosti historického projektu, tedy soustředění se na ekonomické, průmyslové a technické aspekty filmové výroby a tendence uvést výsledky bádání do souvislostí obecných dějin města a jeho života, jsou velmi blízké současným tendencím výzkumu dějin filmu. Můžete projekt porovnat s tímto směřováním a naznačit, do jaké míry jimi mohl být ovlivněn?

Co se týče mě osobně, moje dráha vedla spíše opačným směrem, než je zvykem pro filmové historiky, a můj současný výzkum se zrodil z mnohem obecnějšího zájmu o dějiny města. Původně jsem studoval architekturu a filmovými studií v Turíně jsem se začal zabývat jako zvláštním a v Itálii zcela pozapomenutým sektorem průmyslové architektury. Odtud moje sblížení s Asociací FERT a začátek výzkumu v archivech, které se ukázaly být – a omlouvám se za řečnický obrat – neprobádanými ložisky, téměř zcela opomíjenými ze strany historiků filmu. Když jsem si uvědomil, jak historiografie filmu (alespoň v podobě míněné a praktikované na italských univerzitách, kromě několika vzácných výjimek) opomíjí, co bylo před a po vyrobeném filmu (a nemyslím tím jen to, co zahrnuje definice pre- a postprodukce, technické operace spojené s jedním produktem), vedlo mě to ke snaze pochopit, jak funguje sektor, jako je ten kinematografický, zcela závislý na ekonomice, ale obtížně zařaditelný. Přirozeně, moje zájmy jako historika mě nasměrovaly k upřednostňování studia a výzkumu minulosti spíše než analýzy současného stavu.

Po boku s těmito zájmy uzrávala také má kritická reflexe autoreferenčnosti vědců v oblasti dějin kinematografie, kteří, zdá se, zcela opomíjejí, co bylo řečeno a učiněno

1) Na stránkách Virtual Reality & Multi Media Park (<www.vrmmp.it>) je možné se seznámit se současnou podobou projektu (pozn. A. F.).

v posledním půlstoletí (a možná i dříve) v ostatních historických oborech (stále se odvolávám k italské situaci).

Z toho, co jsem uvedl, myslím jasně vyplývá, že nedůvěřuji „nálepkám“ a hlavně ne těm v dějinách kinematografie. Snažím se studovat a získávat informace, ale pokud bych měl označit vzory, ke kterým vzhlížím a ke kterým se odvolávám, našel bych je spíš mezi Francouzi školy Annales a v koncepci mikrohistorie, u Francise Haskella, pro jeho schopnost zasadit každé dílo do precizního kontextu, u Eugenia Battistiho, pro kritického ducha a pro jeho schopnost zasévat pochybnosti... mohl bych citovat další, ale mezi mými vzory by se jistě nenašli historici filmu.

Na internetových stránkách Asociace jsem našla zmínku o tom, že výzkumný projekt se inspiroval dějinami průmyslových podniků, například automobilky FIAT. Mohl byste se zmínit o tomto vztahu a o specifických aspektech výzkumu dějin podnikání?

Ano, dějiny podnikání jsou podle mého mínění základním klíčem nutným pro pochopení toho, co je to kinematografie, a jaký mohl být její vliv v té které zemi: jsem stále přesvědčený, že kultura je nadstavba a jakýkoliv projev kultury je závislý na ekonomických, společenských a politických podmínkách své doby. Jistě, v Itálii už léta opakujeme, po vzoru Luigiho Chiariniho, že „film je umění a kinematografie je průmysl“, aniž bychom z této věty vyvodili jednoznačné důsledky, totiž že kterýkoliv film, i kdybychom mu přiznali vysoké umělecké kvality (a mohli bychom dlouze diskutovat o tom, podle kterých vlastností posuzovat uměleckou hodnotu filmu, ale taková analýza by nás odvedla od tématu), byl stejně vyroben s určitými investicemi – finančními, osobními, technickými – o kterých nemůžeme uvažovat pouze skrze skutkovou povahu jediného produktu, ale v rámci dlouhého období existence konkrétního podniku, který ho vytvořil. Stejně tak výroba jedné plechovky sardinek, jednoho automobilu, jednoho transkontinentálního letadla není nikdy náhodná epizoda, ale plod velmi specifických rozhodnutí: pouze znalost mechanismů, které regulují život produkční společnosti, nám může pomoci porozumět důvodům konkrétních rozhodnutí, i když, samozřejmě, tato rozhodnutí a volby mohou být jak správné, tak špatné.

Co ale ztěžuje přijetí tohoto přístupu, je novost kinematografie, nejen jako technického oboru, ale také jako ekonomického odvětví, a potíže s jeho umístěním v tradiční taxonomii: je to obchod? průmysl? nebo něco zcela jiného? Pro první desetiletí minulého století neexistují analýzy, ve kterých by se objevilo slovo „kinematografie“, a metody statistického výzkumu jsou natolik odlišné, že není možné z nich určit souvislá data a vytvořit relevantní řady. Z toho vyplývá nutnost výzkumu jednotlivých podniků, abychom byli schopni určit vlastnosti jednotlivých odvětví, do kterých je kinematografie tradičně ve své složitosti dělena: produkce, distribuce a předvádění, i když je to, podle mého názoru, přílišná a nevyhovující schematizace.

Dějiny jednoho podniku musíme zkoumat skrze pečlivé studium zahrnující detailní analýzu a rozpravu nad prameny, které nemůže tvořit nic jiného než dobové dokumenty. Myslím, že mezi vážná omezení italské historiografie patří stále a téměř výlučně odvolávání se k časopisům a jiným dobovým periodikům, které si často protiřečí a vyznačují se nesnesitelnou chvástavostí, která snad odráží dobový vkus. Studium tisku

může být užitečné pro výzkum vývoje jazyka a literatury, ale je jen omezeně použitelné jako primární zdroj informací.

Historický výzkum je v Asociaci úzce spojen s vydavatelskou činností. Můžete popsat publikované materiály a záměr, který sledujete jejich vydáváním?

Výzkum uvnitř Asociace FERT začal v rámci rozsahem omezeného projektu rekonstruovat, na základě původních dokumentů, dějiny sídla FERT v Corso Lombardia 194, k nimž dosud existovaly jen částečné příspěvky, značně rozdílné ve svých záměrech a v konečné hodnotě. Tato první fáze byla dokončena nejen sepsáním podrobných dějin průmyslového komplexu v letech 1919 až 1973, ale také sestavením kompletní filmografie, byť dosud omezené pouze na hrané filmy – není stále dokončena filmografie dokumentárních filmů a obávám se, že pokud nenajdeme nové zdroje v archívech, ať už soukromých či veřejných, o kterých dosud nevíme, zůstane nedokončená – a zahájením zpracovávání databáze jmen, úloh a funkcí všech aktivních zaměstnanců v jednotlivých obdobích. Úspěch celé akce dokládá dar Asociaci od posledního majitele komplexu, Michela Fioria, představující film, který jsme dosud považovali za ztracený, a čtyř dosud neznámých dokumentárních filmů, vyrobených ve FERT: dar je obzvláště důležitý proto, že se jedná o jeden z posledních počínů podniku Fiorio, který krátce poté ukončil činnost.

Po práci na výzkumu dějin FERT jsme si uvědomili, že výzkum, kvůli osobitému charakteru sledovaného oboru, musíme rozšířit na veškeré události v Turíně, a nastavit ho tak, aby znamenal první krok k revizi (na základě původních dokumentů) celé historiografie italského filmu. Zahájili jsme tedy dlouhodobý program pro zpřístupnění dosud neznámých dokumentů o turínské kinematografii od počátků do roku 1936 – datum rozpuštění SocietÀ Anonima Stefano Pittaluga, která ve dvacátých a počátkem třicátých let v podstatě byla italským filmem – založený na čtyřech oblastech zkoumání: výroba, obchod, technika a komunikace. Vedle edice „Documenti“, která představuje výsledky tohoto dlouhodobého projektu, jsme začali vydávat novou edici, která má uveřejňovat dílčí výzkumy o neznámých nebo přehlížených aspektech kinematografie v Turíně: jeden svazek byl věnován nově nalezenému filmu C'era una volta angelo Musco, jiný, dosud poslední, dokumentuje turínskou činnost jednoho z kouzelníků speciálních efektů, Španěla Segunda De Chomón, spolutvůrce více než padesáti filmů, mezi nimi například i Cabirie.

Jaká je budoucnost projektu? Můžete se jako editor publikací FERT zmínit o svých spolupracovnících a celkové organizaci výzkumu? A nakonec, tak rozsáhlý projekt jistě vyžaduje značné finanční prostředky. Kdo projekt podporuje?

Historický výzkum uvnitř Asociace FERT začal z mého popudu, už to bude deset let, zasláním projektu výzkumu, týkajícího se právě rekonstrukce dějin společnosti FERT, na Ministerstvo dramatických umění (které dnes neexistuje a jehož kompetence byly rozděleny mezi několik jiných ministerstev), jež tenkrát mělo jednu kapitolu rozpočtu právě pro kulturní iniciativy. Vlídne přijetí nabídky výzkumu a podpora ministerstva, byť ve své podstatě minimální, ale důležitá jako záruka pro ostatní, vedla k zájmu

různých místních organizací, veřejných i soukromých, které v průběhu let přispívaly různě velkými částkami k přežití celého projektu, nakupovaly knihy nebo se jinak zapojovaly do našeho podnikání.

Žádosti o nenávratné dotace, soukromé nebo veřejné, jsou nezbytné, protože v Itálii není možné – a věřím, že ani v jiných zemích –, aby historická práce byla ekonomicky soběstačná, nemůže přežít jen prodejem vlastních publikací. Na druhou stranu jsme se vždy velmi pečlivě snažili vyhýbat hlubším kontaktům s různými univerzitními fakultami v Turíně, nejen kvůli hlubokým rozporům v chápání historického výzkumu, ale také z jiných důvodů, o kterých bych tu raději nemluvil, ale které si můžete jistě představit.

Hledání samostatnosti a nezávislosti i v oblasti ekonomické, umožněné díky různým malým zdrojům financování, nenabízí dlouhodobé záruky a zdroje pro celoroční působení, a tudíž bylo vždy podmíněné jednotlivými rozhodnutími organizací, které mají očividně také problémy s rozpočtem. Bohužel, vzhledem k ekonomické situaci v zemi, se potvrzuje obecné omezení ekonomických možností pro seskupení tohoto typu, i pro ta mnohem větší a mnohem aktivnější než jsme my, a tudíž nemůžeme moc doufat v budoucnost, alespoň ne v tu blízkou. Různé iniciativy jsou tedy momentálně ve stavu zmrazení a čekají, až se něco změní.

Otázka spolupracovníků je spojená s tímto celkovým nastavením naší činnosti, která nemůže zaručit budoucnost, byť krátkodobou, a vyžaduje dobrovolnickou práci. Jedná se o obecný italský problém, který v současnosti postihuje mladé výzkumníky, jejichž šance na umístění v oblasti praxe, na místech odpovídajících jejich přípravě a nadání, je minimální, vzhledem k pokračujícím škrtům na všech úrovních.

Jak jste se dostal k tomuto výzkumu a jaké je vaše původní vzdělání?

Vysokoškolské vzdělání jsem získal v oboru historie a pak jsem pokračoval doktorským studiem dějin architektury, a jsem si jist, že právě tato dráha podmiňuje moje současné historiografické zájmy.

Věřím, že pro studenta, který se hodlá věnovat historickému výzkumu, je důležité získat všeobecný přehled, který mu pomůže uvažovat o budoucí oblasti zájmu jako o součásti většího celku, jenž nemůže být nejednotný: metody a postupy je nutné se naučit dříve než obsah. Jinak řečeno, možná surově, jsem proti předčasné specializaci, protože ta neumožňuje zařadit vědomosti do komplexního kontextu a může se stát – jak je patrné na značném množství současných studií publikovaných v Itálii –, že autor začne psát autoreferenční texty, které zajímají jen jeho, a mohou sloužit, a to ještě jen za příznivých podmínek, jen jako první kroky v akademické kariéře.

Spíš než k dějinám architektury, jak jsou běžně pojímány, se moje pozornost vždy obracela k dějinám stavebnictví: co jsem chtěl poznat a pochopit nebyly ani tak jednotlivé důležité stavby, o kterých píše kdekdo, ale spíš stavby a infrastruktura důležité pro každodenní život. Logickým krokem tudíž bylo přesunout zájem o studium ve městě, jako je Turín, tak poznamenaném systematickou výstavbou, k průmyslové archeologii, chápané ani ne jako poznávání používaných staveb a výrobních účelů, jako spíše

multidisciplinární obor. Jak už jsem naznačil, odtud pramení můj zájem o téma dříve nezkoumané, jako jsou kinematografické závody a vše, co s nimi souvisí.

V Itálii existuje výzkumný projekt několika univerzit „Le tecnologie del cinema. Le tecnologie nel cinema“ (Technika filmu. Technika ve filmu). Vy jste spolupracoval na některých publikacích projektu. Jaký je váš vztah k němu?

Projekt, v současnosti už ukončený, se zrodil z finanční ministerské podpory několika italským univerzitám na výzkum kinematografické techniky. Musím přiznat, že o vývoji projektu toho moc nevím, vzhledem k tomu, že jsem spíše vně akademického prostředí, ale právě pro tuto vzdálenost jsem byl rád, že mě někteří akademičtí pracovníci (Michele Canosa, Univeristà di Bologna; Sandro Bernardo, Università di Firenze) požádali o příspěvky do dílů série, které měli na starosti. Nemyslím, že by na tomto místě bylo vhodné vyjádřit názor, nutně povrchní, o výsledcích projektu. Co mi ale přesto připadá na pováženou je, že projekt, po vyčerpání určených prostředků, nezvládl zapálit skutečný zájem o studium dějin kinematografické techniky a dopustil se v podstatě chyby, kterou jsem naznačoval výše, totiž samoučelnosti výzkumu jen pro výzkum.

*„V Itálii dosud neexistují dějiny kinematografické techniky.“ Tak jste citoval prohlášení Marie Adriany Prolové z roku 1951 ve vaší knize *Celuloide e argento* z roku 2003. A po této citaci jste pokračoval: „i když se v posledních letech začíná v této oblasti něco dít.“ Můžete popsat změny v těchto posledních čtyřech letech?*

Řekl bych, že změny jsou minimální. Pokud bych měl usuzovat na základě publikovaných výsledků, nemůžu se přiklonit k pozitivnímu závěru: kromě deseti knih nakladatelství Carocci a nemnoha článků vyšlo několik obecných dějin, výhradně kompilačních, které nepřinášejí žádný nový příspěvek k dosavadním znalostem (jedna z nich je přetiskem knihy z roku 1984), i když dokazují – možná –, že tu existuje obnovený zájem nakladatelů o filmová témata.

Moje odpověď na otázku je nicméně jen částečná: jak už jsem řekl, ve vysokoškolské oblasti jsem cizí, tudíž nejsem obeznámen s případnými probíhajícími výzkumy. Vím o několika výzkumnících, kteří se snaží pracovat na těchto tématech – jsem rád, že mohu mimochodem zmínit práci Chiary Carantiové z boloňské univerzity, která na nedávné konferenci v Udine, „The Age of Cinema“, mluvila o problému periodizace z hlediska techniky – ale na výsledky budeme ještě muset počkat.

Přesto si myslím, že mohu s jistou hořkostí prohlásit, že projekt „Tecnologie del cinema, Tecnologie nel cinema“ byl promarněnou příležitostí opravdu něco změnit v orientaci italských historiků filmu. Téma je příliš vzdálené od zájmů akademických „magnátů“, aby vzbudilo stálý zájem, a v souvislosti s tím nejsou studentům zadávány práce v této oblasti. Důvody pro tento nezájem jsou různé, od typicky italského pohrdání vědeckými a technickými aspekty dané epochy až k formalistickému naladění se zájmem pouze o film, k neschopnosti zapojit do analytické práce také vědce z jiných disciplín, jejichž prohloubené znalosti fyziky a chemie jsou nezbytné, když se dostaneme do 20. století. A nakonec jedna zlomyslnost. Výzkum kinematografické techniky vyžaduje trpělivou a zavazující práci na výzkumu v archivech, kterou jsou ochotní dělat jen málokterí členové univerzitního prostředí.

Ad Fontes

Slaviafilm, a. s. (1921–1955)¹⁾

Slaviafilm, akciová společnost, vznikla v roce 1920 převzetím starší firmy „Slavia, všeobecná kinematografická a filmová společnost s ručením omezeným“ (Praha I, Ovocný trh č. 4)²⁾. Tato společnost, jejímž majitelem byl dr. Vilém Nettl, vnesla do nástupnické akciové společnosti zavedený obchod, zejména půjčovnu filmů, kopírovací ústav, reklamní oddělení [...] veškerý inventář a zařízení, zásoby filmů a jiného zboží [...] smlouvy o odběru filmů s firmou Sascha Filmindustrie, A.G. ve Vídni, smlouvu o výhradním zastoupení firmy A.G. Hahn für Optik und Mechanik a práva nájemní na místnosti v Praze ve Lvovské ul. (později U Prašné brány č. 3), na Ovocném trhu č. 4, ve Vodičkově ul. „U Helmů“ a v Bratislavě (ul. Grösslingová č. 19).³⁾

Navzdory svým rozsáhle koncipovaným podnikatelským záměrům v kinematografickém oboru⁴⁾ patřila společnost ve dvacátých a třicátých letech minulého století mezi středně velké české půjčovny filmů. Ani z hlediska počtu vyrobených filmů nepatřil Slaviafilm k největším českým producentům. Význam společnosti spočíval především v nezpochybnitelné kvalitě filmů produkováných – mj. PORT ARTHUR (1936), REVOLUCE KRVE A DUCHA (1936), PACIENTKA DR. HEGLA (1940), TURBINA (1941) – či distribuovaných – mj. EROTIKON (1929), EXTASE (1932), MARIJKA NEVĚRNICE (1934).

Původní kmenový kapitál v hodnotě 400 000,- Kč složili Alexander Kolowrat (390 000,- Kč) a Vilém Nettl (10 000,- Kč). V roce 1922 tedy ve správní radě zasedali Alexander a Jindřich Kolowratovi, jejichž vídeňská společnost Sascha-Film A.G. vlastnila majoritní balík akcií Slaviafilmu. Členy správní rady společnosti byli dále Miloš Pelda (ředitel Živnostenské banky), generál Ing. Otakar Husák (počátkem dvacátých let přednosta Vojenské kanceláře prezidenta

- 1) Časový údaj v závorce označuje horní a dolní časovou hranici dokumentů ve fondu uložených.
- 2) O předchůdcovské Slavii s. s. r. o. blíže informuje (bez citace pramenů) Zdeněk Štábla. Dle něj společnost vlastnili původně režisérka Thea Červenková a kameraman Josef Brabec, kratší dobu pak Sascha-Film. Viz Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie I*. Praha : Československý filmový ústav 1989, s. 314. Datum vzniku Slavie s. s. r. o. („červen 1918“), rovněž bez odkazu na pramen, viz též Petr Bednářík, *Arizace české kinematografie*. Praha : Karolinum 2003, s. 123. Záznam či spis ve firemním rejstříku Krajského soudu obchodního v Praze, jehož fond je částečně přístupný ve Státním oblastním archivu v Praze (dále jen SOA Praha), však není dohledatelný. Ve spisech živnostenského referátu magistrátu hl. města Prahy, které jsou uloženy v Archivu hlavního města Prahy, není záznam o udělení živnostenského listu. Slavia s. s. r. o formálně zanikla po ukončení likvidace v červnu 1924.
- 3) SOA Praha, fond Krajský soud obchodní Praha (dále jen f. KSO), spis sign. B XII – 380.
- 4) Společenská smlouva mezi Alexandrem Kolowratem a dr. Vilémem Nettlem ze dne 19. února 1919 popisovala budoucí činnost společnosti skutečně velkoryse: „[...] tovární výroba filmů a obchod jimi, jakož i provozování, předvádění, vývin, propůjčování a zpeněžení jich, výroba a obchod s kinematografickým příslušenstvím v tu- i cizozemsku; zařizování, nabývání, pacht i provozování závodů jiných, sloužících stejným nebo příbuzným obchodním a výrobním odvětvím, účastenství na takových podnicích v tu- i cizozemsku, nákup, pacht, zařizování a provozování divadel kinematografických i účastenství v podnicích tohoto druhu, výkon všech práv plynoucích z koncesí, patentů, nabývání, pacht i provozování závodů jiných, sloužících stejným nebo příbuzným obchodním a výrobním odvětvím, účastenství na takových podnicích v tu- i cizozemsku, nákup, pacht, zařizování a provozování divadel kinematografických i účastenství v podnicích tohoto druhu, výkon všech práv plynoucích z koncesí, patentů, licencí, známek a vzorků, vztahujících se na toto odvětví výroby a obchodu jak v tu- i cizozemsku.“ Viz SOA Praha, f. KSO, spis sign. B XII – 380.

republiky), Arnošt Hollmann (majitel kina v Litoměřicích), Jan Čermák (majitel mlýna ve Velkém Meziříčí) a Josef Burda (ředitel kina Peklo v Plzni). Hlavičkový papír společnosti z první poloviny dvacátých let dále uvádí – vedle již zmiňované bratislavské filiálky – zastupitelství společnosti v Římě, Curychu, Varšavě, Krakově, Budapešti (Radiusfilm) a Vídni (Sascha-Film A.G.).

Během dvacátých let se mění vedení společnosti, odcházejí Alexander i Jindřich Kolowratovi, Ing. Husák a další členové. Éra úzké kooperace s rakouskou společností Sascha-Film A.G. končí v roce 1930, kdy 90 procent akcií Slaviafilmu koupila od společnosti Sascha-Film A.G. pražská půjčovna filmů Elekta a. s. V roce 1931 se mění sídlo Slaviafilmu; společnost se přesouvá na Václavské nám. č. 51, Praha II. V roce 1936 se prokuristou společnosti stává Otto Sonnenfeld, po jeho odchodu je posléze od dubna 1937 generálním ředitelem společnosti Josef Auerbach ze společnosti Elekta a. s. Až do zániku Slaviafilmu a Elekty za Protektorátu Čechy a Morava byly obě společnosti personálně i kapitálově velmi silně propojeny.

V roce 1938 správní rada rozhoduje o zastavení činnosti společnosti a předání správní agendy společnosti Elekta, též společnosti předává Slavia k exploataci i své filmy. Citované „zastavení činnosti“ však v praxi nebylo realizováno. Slavia dostala jako „židovský majetek“ dne 16. září 1939 „správce věrné ruky“ – treuhändera Karla Schulze.⁵⁾ „Neárijský“ majitel Slaviafilmu a Elekty Josef Auerbach včas odešel do emigrace a usadil se v USA. Do správní rady společnosti byli postupně jmenováni lidé, kteří s původním vedením společnosti neměli nic společného a byli zcela loajální vůči stávajícímu režimu⁶⁾: SS-sturmabführer Martin Wolf, Hermann Burmeister (ministrský rada z Berlína), Viktor Ulbrich (ředitel banky v Praze), Friedrich Merten (bankovní ředitel z Berlína) a Josef Hein (v roce 1942 nahradil ve funkci ředitele barrandovských ateliérů Karla Schulze).

Ačkoliv ještě v roce 1941 inzeruje Slaviafilm společně s Elektou celostránkově ve *Filmovém hospodářství* nabídku „9 českých filmů s režiséry O. Vávrou, V. Slavínským a M. Krňanským“⁷⁾, usnesením valné hromady byl provoz Slaviafilmu od 28. června 1942 zastaven.

Přestože od tohoto data nevyvíjela společnost žádnou činnost, byla na ni dne 8. února 1949 zavedena národní správa. V likvidační činnosti se střídali národní správci: mj. Josef Balín (8. až 11. 2. 1949 – sic!), dr. Karel Myška (1949 – 1950) a dr. Václav Šefrna (1950 – 1958). V roce 1963 byla likvidace společnosti pokládána za skončenou.

Vzhledem k postavení společnosti v rámci kinematografického oboru před rokem 1945, rozsahu její činnosti a k poměru dochovaných materiálů lze jen stěží pokládat fond za ucelený, komplexní a základní pramen k dějinám Slaviafilmu. Na stavu zachovalosti fondu se nezanedbatelným způsobem podepsal i význam, který písemným dokumentům z období před rokem 1945 přisuzovala čerstvě zestátněná kinematografie. Po skončení hlavní fáze likvidace společnosti v roce 1949 byla provedena skartace. Za „důležité“ byly tehdy pokládány finanční dokumenty – bilance, záznamy majetkových dávek a daňové doklady, jako „písemnosti bez významu“ byly zlikvidovány koncepty „různých“ dokumentů, smlouvy k filmům, korespondence a „různé“ dokumenty z let 1920 až 1928. Fond však přesto dokumentuje řadu klíčových dílčích „příběhů“ z dějin Slaviafilmu a může být i důležitým pramenem k detailnějšímu poznání širší problematiky meziválečného kinematografického oboru – například obchodní obtíže po vzniku zvukového filmu, vliv politických událostí na exploataci českých filmů v sudetoněmeckých kinech

5) Biografii Karla Schulze a podrobné líčení jeho působení ve filmovém oboru v Protektorátu Čechy a Morava viz P. B e d n a ř í k, c. d., s. 88–93.

6) SOA Praha, f. KSO, spis sign. B XII – 380.

7) Jiří H a v e l k a, *Filmové hospodářství 1941*. Praha: Knihovna Filmového kurýru 1942, s. 44–45.

a exploataci německých filmů ve vnitrozemí. Fond rovněž poskytuje svědectví o drastickém dopadu německé okupace na výrobu českých filmů.

Velkou výpovědní hodnotu mají dochované výroční zprávy, společně s bilancemi i některé zápisy ze zasedání správní rady společnosti. Ekonomická agenda a částečně též materiály o produkci přinášejí důležité údaje o sociálních poměrech pomocného personálu, členů vedení společnosti i hvězd českého filmu. Materiály týkající se produkce filmů zachycují zejména finanční záležitosti výrobního procesu, zajímavým zdrojem informací jsou dokumenty z přípravy „prvního českého kulturně politického filmu“ *REVOLUCE KRVE A DUCHA* (1936). Až na jedinou výjimku – konvolut dokumentů k filmu *TURBINA* (1941) – se ve fondu nedochovalo nic, co by dokumentovalo konkrétní ideologické zásahy německé strany do tvůrčího procesu výroby českých filmů. Zajímavým a dobře doloženým „příběhem“ je včasný a finančně dobře zajištěný odchod „neárijského“ ředitele společnosti Josefa Auerbacha do emigrace a následné okupační tahanice o jeho majetek. Josef Auerbach se po roce 1945 marně snažil o restituci svého majetku, ve fondu o tom dokumenty nejsou. Alespoň zčásti se to po roce 1989 zdařilo jeho synovi Norbertovi, rovněž filmovému podnikateli.

„Úplné“ dějiny společnosti Slaviafilm bude možné v budoucnu rekonstruovat na základě kritické interpretace informací získaných studiem dalších fondů filmových institucí (výrobních a distribučních společností, kin a oborových kinematografických sdružení), fondů státních institucí s kinematografií spojených a rovněž i informací získaných z oborových periodik.

Tomáš Lachman

Ad Fontes

Václav Pštross (1887–1932 /1946/)¹⁾

V průběhu bádání nad životními osudy představitelů prvních průkopnických generací kinematografického oboru v českých zemích jsme často konfrontováni se dvěma dobově příznačnými rysy. V prvním případě je to počáteční role provozu biografů jako pouhé „přidružené výroby“ vedle tradičních a lukrativnějších zdrojů příjmu, jakými bylo například pohostinství. Druhým rysem je mimořádná všestrannost působení těchto otců zakladatelů, z nichž mnozí se angažovali souběžně v bezpočtu spolků a organizací.

Výše zmíněné platí i pro filmového podnikatele Václava Pštrossa²⁾, narozeného dne 13. října 1874³⁾ v Praze do rodiny vlastníka pražského pivovaru „U Karabinských“.⁴⁾ Již toto rodinné vlastnictví předurčilo jeho profesní začátky – po vyučení pivovarskému řemeslu absolvuje desetiletou praxi v jeho různých odvětvích (jako vaříč, sklepmistr, účetní, apod.), převážně v českých zemích, ale i na Balkáně. V roce 1903 zahajuje samostatnou živnost výčepníka. Teprve nedlouho před vypuknutím první světové války se začíná Václav Pštross – vedle pohostinství – věnovat filmovému podnikání. Nejprve pracuje jako promítač v pražském kině Corso (1912 – 1913), později vlastní kino Central při restauraci U Rozvařilů v Praze Na Poříčí (ve své době se jednalo mj. o jedno z pouhých tří pražských kin, doprovázejících projekci výhradně českými titulky). Zde prožívá Václav Pštross i státní převrat v roce 1918.

Vznik samostatného Československa přinesl s sebou i změny poměrů v kinematografickém oboru. Ty spočívaly především v odebrání kinematografických licencí soukromníkům a přednostním udělování těchto licencí spolkům – válečných invalidů, legionářů, vdov a sirotků aj. Spolky dostávaly licence k provozování kin, otázka vlastnictví budov, v nichž tyto podniky sídlily, však zůstávala dále nedeřešena. Nevyhnutelně tak docházelo k rozporům. V odpovědi na danou situaci vzniká Spolek českých majitelů kinematografů, v němž Václav Pštross záhy figuruje coby člen výboru a od roku 1921 (po malíři K. L. Klusáčkovi) i jako druhý předseda. Daří se mu urovnávat časté konflikty mezi provozujícími spolky a původními kinomajiteli a vytváří ze spolku zemskou organizaci (tzv. Zemský svaz kinomajitelů). Zmínku zasluhuje, že Pštrossem samotným provozovaný biograf Central ztrácí licenci roku 1920 jako jeden z prvních, v tomto případě ve prospěch České obce sokolské. Po prodeji pivovaru U Rozvařilů a zrušení tamního kina se stěhuje Václav Pštross roku 1923 do kina Konvikt. To provozuje po nákladné rekonstrukci až do své smrti, nejprve na licenci spolku Vincentinum a později Dělnické akademie.

- 1) Časový údaj v závorce označuje horní a dolní časovou hranici dokumentů ve fondu uložených.
- 2) Příjmení původce se vyskytuje v dostupných pramenech i v literatuře v různých podobách, v některých případech je psáno *Pštros*, jindy *Pštross*. Pro potřeby archivního inventáře byla zvolena za závaznou druhá varianta, uvedená i v matrice narozených a oddaných. Srov.: Archiv hl. m. Prahy (dále jen AHMP), matrika narozených římsko-katolického farního úřadu kostela sv. Jiljí v Praze na Starém městě z let 1870–1874, sign. JIL N 18, s. 227, nová foliace 228–229; AHMP, matrika oddaných římsko-katolického farního úřadu kostela sv. Prokopa v Praze na Žižkově z let 1900–1906, sign. ŽKP O 5, s. 232, číslo postupné 245.
- 3) Rovněž datum původcova narození v dostupných materiálech alternuje. Jako rozhodující bylo zvoleno datum, uvedené v matrice narozených. Srov.: AHMP, matrika narozených římsko-katolického farního úřadu kostela sv. Jiljí v Praze na Starém městě z let 1870–1874, sign. JIL N 18, s. 227, nová foliace 228–229.
- 4) Václav Pštross pivovar později prodal Ministerstvu vnitra, jež v něm zřídilo sídlo filmové cenzury, srov.: - jal, Václav Pštros zemřel. *Český filmový zpravodaj* 12, 1933, č. 1 (7. 1.), s. 2.

Pštrossovo působení ve filmové sféře však činností ve Spolku českých majitelů kinematografů zdaleka nekončí. Zároveň je pokladníkem svépomocného Kinematografického družstva v Praze, s. r. o. (založeného v roce 1917), orientovaného na výrobu, distribuci a pronájem filmů. K provozu tohoto družstva poskytoval vlastní skladovací prostory, finanční prostředky a byl i jeho pokladníkem. Po finanční a organizační stránce se podílel také na vzniku obchodní společnosti Filmová kultura s. r. o., zaměřené na zřizování školních osvětových kin a půjčování osvětových filmů. Důležitý je i Pštrossův podíl na vytvoření akciové společnosti Sdružení kinomajitelů Biografia v dubnu 1920. V této společnosti, která mj. plánovala významnou expanzi tuzemského filmového obchodu na balkánské a východoevropské trhy, působí jako jeden z členů její správní rady.

Z Biografie na straně jedné a z filmové půjčovny American Film Company na straně druhé vzešel v červenci 1920 podnět k založení výrobní společnosti A-B akciové filmové továrny a. s. (zkratka vznikla spojením počátečních písmen názvů obou zakladatelských subjektů). V nově zřízeném a poměrně moderním filmovém ateliéru A-B na Vinohradech se Václav Pštross podílel⁵⁾ na natáčení řady filmů němé éry – jmenujme alespoň snímky SOUBOJ S BOHEM (1921), VENOŠEK A STÁŽIČKA (1922), ZLATÝ KLÍČEK (1922), v adaptaci populárního Hermannova románu OTEC KONDELÍK A ŽENICH VEJVARA (1926) ztvárnil i jednu z epizodních rolí.⁶⁾

Mimo členství v uvedených hospodářských společnostech zaslouží zmínku i Pštrossova aktivita v oblasti propagace či publicistické podpory filmu, především aktivní členství v organizaci Filmová liga (založená 1920), která hájila zájmy československého filmu zejména ve sféře vývozu a dovozu. Pštross měl i zásadní podíl na vzniku listu *Filmový kurýr*, ústředního tiskového orgánu Zemského svazu kinematografů v Čechách.

Václav Pštross zemřel dne 4. ledna 1933 v Praze. Pohřben byl na pražských Olšanských hřbitovech o tři dny později. Reakce v dobových nekrolozích naznačují, že se jednalo o osobnost mnohostranného významu a rozmanitých zásluh o kinematografický obor.

Fond uchovává doklady o Pštrossově profesním vývoji po dobu necelého čtvrtstoletí před jeho prvním aktivním kontaktem s kinematografií. Fond může příkladně ilustrovat v úvodu zmíněnou dvojkolejnost aktivit prvních průkopníků kinematografického oboru. Bez zajímavosti nejsou ani dokumenty o provozu společnosti A-B, ať již dvě skupinové fotografie personálu vinohradského ateliéru z let 1921 až 1922 (z jedné zjišťujeme, že zde působil mezi jinými později proslulý kameraman Otto Heller) nebo firemní korespondence a účetní doklady. Tato dokumentace je však bohužel velmi torzovitá. Žádost původcova syna JUDr. Václava Pštrossa z roku 1945 o přidělení národní správy nad kinem Konvikt zaujme jakožto doklad snahy o navázání na meziválečnou rodinnou tradici.

I navzdory poměrně nevelkému rozsahu (1 karton) mohou dokumenty z osobního fondu Václava Pštrossa – společně s dokumenty z fondů dalších filmových společností (Kinematografické družstvo, Sdružení kinomajitelů Biografia) – přispět k poznání počátků kinematografického oboru v českých zemích a také rozšířit znalosti o významné pražské rodině z přelomu 19. a 20. století.

Matěj Kotlík

5) Viz pozn. 4.

6) Viz *Český hraný film I. 1898–1930*. Praha : Národní filmový archiv 1995, s. 137.

Obzor

Dějiny ze stránek časopisů

Michele Canosa – Giulia Carluccio – Federica Villa (eds.): *Cinema muto italiano:*

Tecnica e tecnologia. Vol. 1.: Discorsi, precetti, documenti.

Vol. 2.: Brevetti, macchine, mestieri. Roma : Carocci 2006, 263 + 135 stran.

Dvoudílná publikace o technice a technologii italského němého filmu vyšla v rámci řady „cinema/tecnologia“ římského nakladatelství Carocci, vedle dalších osmi svazků. Všechny jsou výsledkem ambiciózního několikaletého meziuniverzitního výzkumného projektu „Le tecnologie del cinema. Le tecnologie nel cinema“ (Technika filmu. Technika ve filmu). Ostatní knihy se věnují zobrazování techniky v italské kinematografii, stylu a postupům nízkorozpočtové italské produkce šedesátých let, diváctví v první polovině minulého století a v současnosti, jež je poznamenán „novými formami zkušenosti“, nebo italským příspěvkům světové kinematografické technice spojeným s barvou, zvukem a formátem obrazu. Každá kniha přitom odráží konkrétní zájmy a zaměření jedné ze zúčastněných univerzit či konkrétních osob podílejících se na zpracování projektu. Nejedná se tedy o souhrnné dějiny italské kinematografické techniky, ale o soubor jednotlivých statí, začleněných na základě příbuznosti do svazků sborníkového charakteru.

První svazek věnovaný technice italského němého filmu nazvaný „Discorsi, precetti, documenti“ (Diskursy, návody, dokumenty) obsahuje, kromě předmluvy editorek (Giulia Carlucciiová a Federica Villaiová), dvě studie vytvořené na základě excerpce z dobových filmových a fotografických časopisů, a pak soubor sebraných dobových článků opatřených krátkými komentáři, tematicky seskupených kolem jednotlivých „technických“ témat (profesí, postupů a problémů). Giaime Alonge svůj článek věnoval setkáním kinematografické a válečné techniky v oborových časopisech desátých let minulého století. Zabývá se v něm jednak postoji jednotlivých redakcí k italsko-tureckému konfliktu v Libyi (1911–1912) a později k první světové válce, a pak kinematografii jako nástroji armády, jejímu „oku a mozku“. Zajímavý moment představuje úvaha o vlivu válečného konfliktu na kinematografický průmysl, bohužel ale není dále rozvedena. Podobně úvahám o „mechanizaci světa“ jako všeobecnému trendu se dostalo jen malé pozornosti.

Následuje příspěvek, ve kterém Franco Prono sleduje zmínky o kinematografické technice v časopisech věnovaných primárně fotografii. Autor se zaměřuje především na vývoj chápání filmu jako umění, přitom se většinou omezuje na jednoduchý popis jednotlivých zmínek, aniž by vyvozoval nějaké závěry. Přesto je možné v textu najít některá zajímavá pozorování. Například vývoj italské kinematografické techniky byl vnímán jako zaostávající již na stránkách sledovaných časopisů z dvacátých let minulého století, a nikoli až v současných studiích porovnávajících domácí a zahraniční patentové přihlášky (srov. Alberto Friedemann, v tomto čísle *Illuminace*).

Zbytek publikace tvoří oddíl, ve kterém Silvio Alovio uvádí projekt zaměřený na excerpce z italských oborových časopisů němého období (konkrétně mezi lety 1910 až 1931). Výběr korpusu sledovaných časopisů se řídil třemi faktory: jejich dostupností v turínských knihovnách, úplností a důsledností jednotlivých titulů a jejich reprezentativností. Zatímco ve sledovaném

období existovalo přibližně 200 titulů, výzkum se soustředil jen na 8 z nich.¹⁾ Ve svém úvodu se dále Alovísio zmiňuje o tom, jak překvapivě málo se o technice ve sledovaných tiskovinách píše, vzhledem k jejímu centrálnímu postavení v rámci výroby filmu (výzkum například zahrnuje také scenáristiku jako technický obor).

Následují „antologie“ k jednotlivým tématům (studia, režie, scenáristika, líčení a kostýmy, filmový materiál, natáčení, kameramani a osvětlovací technika, barva, hudební doprovod, synchronizace a nahrávání zvuku, projekce) a nakonec bibliografický seznam všech článků, z nichž antologie vybírá. Jednotlivé vybrané články jsou přitom propojeny krátkými pozorováními. Ta však mohou jen těžko nahradit skutečný výzkum sledovaných periodik. Například některé články v antologiích přebírají italské časopisy z francouzského tisku, aniž by se autor antologie snažil vysvětlit, jaké měl tento postup postavení ve sledovaném období.

Formát antologie je jistě důležitý pro další kroky výzkumu na dané téma. Těžko ale můžeme předpokládat, že výběr několika článků z osmi sledovaných periodik z několikanásobně vyššího celkového počtu, může tvořit solidní základ pro hlubší zkoumání problematiky. Kniha se navíc nedrží formátu antologie, když na začátek připojuje dvě samostatné studie.

Druhý útlejší svazek, nazvaný „Brevetti, macchine, mestieri“ (Patenty, stroje, profese), sdružuje, kromě krátké metodologické předmluvy editora (Michele Canosa), devět samostatných studií. Canosa v úvodu přiznává, že publikace nemá být dějinami techniky němého filmu v Itálii, nýbrž souborem jednotlivých případů, dosud v literatuře neřešených, které mohou fungovat také jako symptomy vytlačování nebo marginalizace uvnitř historiografie filmu. Vyvracejí tak „purovisibilismus“ (který chápe mezititulky jako residuum literatury), „absolutní mutismus“ (který nebere ohled na množství pokusů o ozvučení tzv. němého filmu), „naturalizaci“ standardního formátu filmového pásu a „chromofobii“ (která se projevuje v retrospektivním zkoumání kinematografické techniky). Nakonec Canosa připomíná, že vývoj techniky v období němého filmu neodpovídá ani tak vnitřní evoluci jednotlivých sérií přístrojů, jako spíše požadavkům kinematografické instituce, respektive, kinematografii ve fázi institucionalizace (s. 11).

Následuje krátký, opět spíše metodologický, článek Alda Bernardiniho o vztahu techniky a dějin filmu, se zvláštním přihlédnutím k situaci v Itálii v období němého filmu.

Chiara Carantiová ve své článku o inovacích v kinematografické technice studuje patenty udělené v Itálii mezi léty 1908 až 1920. Dochází v něm k podobným závěrům, jaké přinesl v jedné z předchozích publikací projektu Alberto Friedemann (překlad v tomto čísle *Iluminace*): v Itálii je sice možné najít množství patentů, ale kvůli neexistující technicko-průmyslové politice a nezájmu větších investorů tyto patenty nepřinesly důležitější změny či inovace.

Elena Tammaccarová se věnuje promítacím strojům v letech 1907 až 1923. Zajímavé je, že mezníky pro její výzkum určily existující dobové manuály (z let 1907, 1911, 1914 a 1923), ze kterých téměř výhradně vychází. Její stať pak popisuje „hlavní“ změny v konstrukci promítacích strojů, směrem k lepší kvalitě projekce. Jedná se tak spíše o časově lineární exkurzi do dobových manuálů nežli o skutečný výzkum konkrétní konstrukce promítacích strojů.

Vera Carimatiiová zpracovala stručné dějiny dvou italských společností, Prevost a Cinemeccanica, a popisy jejich hlavních výrobků v letech 1910 až 1930.

Alessia Navantieriová se zabývá objevem optického záznamu zvuku na filmový pás, který roku 1913 vymyslel a v roce 1921 patentoval italský vynálezce Giovanni Rappazzo. Popisuje Rappazzův systém, včetně předjímaného několikastopového záznamu zvuku, a jeho marné snahy získat podporu domácího kinematografického průmyslu. Rappazzo se tak stává prototypem trpčícího osamělého génia, pracujícího téměř bez prostředků na vynálezu, který předběhl svou dobu.

1) Zpracovaná databáze je k dispozici online:

<<http://archivispettacolo.pin.unifi.it/Tecnologia/webindex.aspx>>.

Giandomenico Zeppa popisuje dobové praktiky při výrobě titulků a mezititulků k němým filmům. Jeho v závěru potvrzený předpoklad, že mezititulky nejsou jen text, ale také film, svěbytná součást audiovizuálního díla, je sice zajímavý, ale jen málo podepřený téměř ahistorickým výkladem o užívaných přístrojích a postupech.

Alberto Friedemann přispívá k dějinám substandardních formátů dvěma případovými studiiemi užívání formátu 17,5 mm v Turíně. Svou studii uvádí stručnými dějinami tohoto rozměru a provokativní otázkou, zda je nepřítomnost zmínek o italském prostředí způsobena tím, že se v této oblasti skutečně nic nedělo, nebo spíše nezájmem domácí historiografie. Hned v úvodu se přitom přiklání ke druhé možnosti. V samotné studii pak vychází nejen z dobových zpráv v tisku a patentních přihlášek, ale také (jako jeden z mála zastoupených v publikaci) z přeživších exemplářů přístrojů uchovaných v turínském Národním filmovém muzeu, a používá také další archivní dokumenty.

Livio Gervasio se zabývá systémem pro záznam „přirozených“ barev Kinemacolor, jež vyvinul ve Velké Británii působící Charles Urban a který byl několik málo měsíců prezentován také v Itálii. Charles Urban uváděl Kinemacolorové filmy od roku 1906 až do prvních let následujícího desetiletí, kdy o jeho systém přestal být zájem. Gervasio hledá příčiny nejen v technických vlastnostech hardwaru, ale také v souvislosti s dobovými praktikami předvádění, ekonomickými problémy pro rozvoj nového systému, v neschopnosti Urbanovy společnosti dodávat dostatečný počet filmů („softwaru“) a v chladném přijetí většinou nonfikčních krátkých filmů v době nástupu celovečerního formátu a epických výpravných žánrů. Gervasio pak sleduje psaní o Kinemacoloru v domácím tisku a uvádí některá pozorování vycházející ze studia sbírky kinemacolorových filmů uchovaných v boloňské filmotéce.

Druhý svazek uzavírá Riccardo Redi článkem o scénografech a kameramanech v období němého filmu. Přitom se jedná spíše o syntézu informací publikovaných v literatuře nežli o skutečný výzkum. Redi se snaží stopovat jednotlivé autorské osobnosti, pozvolna se objevující v prostředí anonymních řemeslných tvůrců, a hledat jejich osobitý styl či vliv na konkrétní podobu jednotlivých filmů.

Hlavní výtka k publikaci směřuje k edičnímu projektu jako celku. Vydat deset knížek věnujících se kinematografické technice je jistě záslužné. Ale od několikaletého výzkumného projektu, který spotřeboval nemalou finanční podporu italského státu a energii několika univerzitních pracovišť, bych očekávala víc než sborníky jednotlivých studií, které jen zřídka překračují hloubku konferenčního příspěvku. Zarážející je také fakt, že tato konkrétní publikace vychází z dobových časopiseckých článků a manuálů jako téměř jediného pramenu, ačkoliv vznikla pod záštitou univerzity v Turíně, domovském městě Národního filmového muzea, s nemalou sbírkou kinematografických přístrojů. A byť se věnuje oblasti opomíjené „starou“ historiografií, kinematografické technice, někteří z autorů přejímají tradiční a dnes překonané postupy a předpoklady (např. oslava osamělého génia pracujícího v ústraní v textu Alessie Navantieriové, hledání autorských osobností a umělecká legitimizace profese dobově vnímané jako řemeslné u Riccarda Rediho, lineární dějiny společností a jejich výrobků u Very Carimatiové).

Přesto se většina studií věnuje tématům skutečně opomíjeným, a má tedy minimálně informační hodnotu. Například popis dobových praktik titulkování u Giandomenica Zeppa je sice ahistorický, ale vzhledem k tradičnímu vnímání mezititulků jako cizí literární entity uvnitř němého filmu představuje jistě krok vpřed. A studie Livia Gervasia o uvádění filmů systémem Kinemacolor v Itálii vyniká nejen v zasazení problematiky do dobového kontextu, ale také v hledání společenských, a nejen technických důvodů pro neúspěch konkrétního vynálezu.

Anna Batistová

Obzor

Mediální edukace jako globální výzkumné téma

National Media Education Conference /
World Media Education Research Summit 2007;
St. Louis, Missouri, 23. až 24. června 2007

Vztah instituce školy a s ní souvisejících filmových a mediálních diskursů, který patří k nejstarším, ale zároveň i nejproblematictějším a relativně nejvíce opomíjeným oblastem filmové a mediální historiografie, se zvláště v posledních deseti až patnácti letech dostává do popředí zájmu systematičtějších badatelských aktivit. Podnětů, jež se stávají součástí cyklicky se opakujících výzev po soustředěnější a nepředpojaté akademické reflexi, je několik. S postupem času totiž roli převážně negativně vymezovaného fenoménu kinematografu převzaly televize, video, počítačové hry a Internet. Dalším významným prvkem posilujícím zájem o přezkoumávání vztahu „filmu a školy“ je trend integrace a inovace zásadních dokumentů vzdělávacích systémů. Do jejich kurikulárních rámců se se vzrůstající intenzitou začleňují dílčí materiály poukazující na potřebu získávání a neustálého rozvíjení souboru (klíčových) kompetencí, jež by umožnily i nespecializovaným profesím – z nichž stojí na prvním místě učitelé všech stupňů škol a další mimoškolní profese pracující s médii a mládeží (*out-of-school educators*) – pochopit a účelně pracovat s prvky mediální kultury. Posledním aspektem problematiky – jenž ovšem do značné míry znesnadňuje a někdy i znemožňuje aktivity mající za cíl kultivovat její reflexi, a to zvláště v tuzemském kontextu – je soubor (hodnotových) stereotypů akcentujících archaické a déle neudržitelné přístupy. K těmto stereotypům patří především redukce filmové výchovy na zjednodušené lineární výklady filmových dějin, ostrakizace filmu a počítačových her v příslušném okruhu rámcových vzdělávacích programů pro základní a středoškolské vzdělání, preference dílčích problémů mediální edukace na úkor jiných oblastí, nedostatečné zohlednění potřeby prakticky pojímaných přístupů k úloze médií ve školách, například po vzoru anglo-amerického *learning by doing*.

Nejen výše uvedené diskrepance se staly hlavním předmětem zájmu dvojice akcí, jež se koncem letošního června uskutečnily v geograficky takřka přesném středu Spojených států amerických: osmého ročníku „National Media Education Conference“, jež představuje nejrozsáhlejší a nejprestižnější americkou akci odrážející profesionální růst a aktivity pedagogů působících v oblasti mediálního vzdělávání v USA, a letos poprvé uspořádaného „World Media Education Research Summit“ – setkání odborníků v oblasti *media education*, které mezi svými cíli deklarovalo zejména navázání a posílení spolupráce mezi institucemi i jednotlivci v celosvětovém měřítku. Jestliže byl premiérový výzkumný summit svým pojetím výlučně akademický, je možné na něj bezprostředně navazující „National Media Education Conference“ (pořádanou jednou za dva roky s podporou Alliance for Media Literate America, letos s podnázvem „iPods, Blogs, and Beyond: Evolving Media Literacy for the 21st Century“) charakterizovat jako multidiskursivní platformu zaměřenou na setkávání a spolupráci akademiků a mediálních expertů se stovkami pedagogů-praktiků, kteří se často s nemalým osobním zaujetím v průběhu každodenní práce ve školách i mimo ně rozhodli vychovávat ze svých studentů „zplnomocněné konzumenty“ médií.

Zvolené perspektivě odpovídalo i ladění několika desítek konferenčních příspěvků a posterů, které odezněly a byly prezentovány v průběhu dvou víkendových dní. Skutečnost, že se na akademickém výzkumu filmu a médií ve vzdělávání a výchově podílejí se vzrůstající měrou

význačná akademická pracoviště a jejich přední představitelé, se odrazila i na letošní akci, kde se úvodních referátů ujali mimo jiných Henry Jenkins (vedoucí programu Comparative Media Studies na Massachusetts Institute of Technology), mediální teoretik, ale také sloupkař, hudebník a autor komiksů a knih o cyberpunku Douglas Rushkoff (New York University) a Renee Hobbs (Media Education Lab na Temple University), vůdčí osobnost *media education* v USA.¹⁾ Zmiňovaní odborníci patří ke špičce nejen americké, ale obecněji anglo-americké odborné komunity, jež se specializuje na využití médií ve výchově a vzdělávání. Stojí za zmínku, že speciální pozornost zaměřili organizátoři na mladé a začínající badatele, což se odrazilo v účasti mezinárodně pestré komunity doktorandů zabývajících se ve svých výzkumech mediální edukací a gramotností – tedy tématům, jimž bylo v USA v posledních deseti letech podle zjištění Renee Hobbs věnováno více než 150 disertací.

K nejzajímavějším příspěvkům prvního dne konferenčního jednání World Media Education Research Summit patřila vystoupení badatelských týmů, jež v uplynulých letech přehodnocovaly současné podoby výzkumných strategií podmiňujících řešení problémů mediální gramotnosti; Cyndy Scheibe (Ithaca College) a Irvin Katz (Educational Testing Service) prezentovali způsoby měření znalostí, porozumění a kritického myšlení a Erica Weintraub Austin (Washington State University) a Lynda Bergsma (University of Arizona) analyzovaly v obecnějším modu režimy současných projevů a aplikací mediální výchovy a vzdělávání s ohledem na současné vzdělávací koncepce.

Analýzy výzkumů prostředí, v nichž vznikají a jsou reflektována mediální sdělení, jež se žáci učí rozpoznávat a kriticky vyhodnocovat, byly předmětem další sekce. Kromě toho se značnému zájmu těšilo téma praktického zacházení s médii v úzkém propojení s multikulturní výchovou a školní etnografií; za modelový lze v tomto ohledu považovat příspěvek pojednávající o mediální tvorbě u původního amerického obyvatelstva (*Native Americans*), konkrétně indiánských dívek žijících v rezervacích; komparativní sekce pak v analytickém pohledu sledovala historický vývoj a specifika mediální výchovy ve Spojených státech amerických, Kanadě, Hong Kongu, Jižní Koreji, Číně, na Novém Zélandu a v České republice a vybraných přilehlých regionech (zemích střední Evropy a jihovýchodní Asie).

Účastníci dalších sekcí diskutovali o tématech kritického myšlení a současně představili dílčí výsledky použitých metodologických postupů a závěry výzkumů realizovaných v americko-čínské spolupráci nebo soubor přístupů uplatňovaných při realizaci programů kritického myšlení v Izraeli. Jiné části pléna soustředily pozornost na možnosti intervence v oblasti zdraví, mediální a rodinné výchovy, tedy například tím, jak média ovlivňují stravovací návyky recipientů, jaká je efektivita jednotlivých metod intervence do kurikula v oblasti zdraví apod. Do oblasti mediální gramotnosti a výchovy spadá v americkém pojetí také problém tzv. občanské gramotnosti – osobní angažovanosti jednotlivců, neziskových organizací a účasti lokálních i federálních úřadů na veřejně prospěšných aktivitách ve vztahu k působení médií.

Při detailním pohledu na americkou zkušenost je zřejmé, že oblast „mediální výchovy“ v USA a v anglo-americkém prostředí obecně představuje potenciálně neobyčejně silné výzkumné téma a že současná akademická reflexe této problematiky se ve značném počtu případů přiklání

1) Na minulé National Media Education Conference participoval např. David Buckingham – pravděpodobně nejvýznamnější současný evropský expert na problematiku *media education*, který vede samostatné výzkumné pracoviště Centre for the Study of Children, Youth and Media na University of London (<www.childrenyouthandmediacentre.co.uk>) a úzce spolupracuje s oddělením filmové edukace v British Film Institute. K dalším světově významným pracovištím v dané oblasti patří francouzské Centre de liaison de l'enseignement et des médias d'information (CLEMI – Kontaktní výukové centrum pro informační média) v Paříži (<www.cleml.org>).

k sofistikovaným nástrojům kvantitativně orientovaného sociálněvědného výzkumu. Z pohledu tuzemských aktérů filmové a mediální výchovy a vzdělávání vyplývá při pohledu na situaci v USA také fakt, že *media literacy education* (výchova a vzdělávání k mediální gramotnosti) vystupuje v americkém pojetí jako interdisciplinární a zastřešující výzkumné téma, které zahrnuje a zároveň je nadřazeno několika dalším, v českém kontextu samostatně pojímaným, ba až možná zbytečně izolovaným oblastem (multikulturní a environmentální výchova, výchova ke zdraví či občanství, estetická výchova, vzdělávání v oblasti ICT), a zároveň vybízí ke spolupráci s recepčními studií, pro něž může být rozšíření záběru (nejen) o mladé diváky vítaným tematickým i metodologickým obohacením.²⁾

P a t r i k V a c e k

2) Stať vznikla s finanční podporou Grantového fondu děkana Filozofické fakulty MU pro rok 2007.

*Projekty***Annexation Effects: Cultural Appropriation
and the Politics of Place in Czech-German Films, 1930–1945***Project Overview*

The PhD dissertation maps various points of cultural transfer in Czech-German films of the 1930s and the 1940s. Specifically, it examines the representation and performance of ethnicity and the layered connections between geographic space, national identity, and mass culture. Drawing on extensive archival research, I analyze some of the different ways in which Czech characters, themes, and locations are represented in German-language films as well as the mostly forgotten contributions of Czech filmmakers to Nazi cinema. Historically linked to German culture, the Czech lands offered a workforce that was easily adaptable to the needs of the Nazi film industry, including actors who could “pass” as German on the cinema screen. My work illustrates that Nazi cinema’s appropriation of Czech culture was informed and, more importantly, legitimated by the Austro-Hungarian legacy. This analysis provides a framework for understanding the German film industry’s stake in the Czech lands and its people. The project explores Nazi cinema as a site of confrontation and negotiation between an unfixed and insecure “German” identity in relation to its (real and imagined) Others. While the filmic depictions of Nazi Germany’s antithetical stance towards Russia, England, and European Jewry are well documented, German cinema’s stance toward Czech identity is ambiguous, and thus deserves more attention. I argue that Czech territory, and Prague in particular, occupies a peculiar position in the German cinematic imagination. At once “familiar” and “foreign,” these spaces consistently appear as the setting for intercultural conflict and for the negotiation of German identity.

Historical context

The dissertation addresses the places of intersection between German, Austrian, and Czech cinema during the early sound era. Issues of nationality are of particular concern for scholarship addressing this period in two main respects: first, in terms of cinematic address, and second, in terms of the political regulation of film culture. With the introduction of sound, the spoken language came to the forefront as a filmic signifier. Film speech enabled a more intimate bond with viewers from one language group, while excluding those from other groups. Consequently, films became more “national” in addressing specific target audiences. This is seen perhaps most clearly in the development of multiple-language versions (MLVs) in the 1930s as a strategy to appeal to divergent (national) publics with the “same” film. Also at this time, issues relating to nationality and nationalism were becoming more heated in the social and political affairs of Europe. Many Czechs perceived the arrival of spoken German on their cinema screens as a new form of Germanic cultural hegemony. These fears were demonstrated most vividly in 1930 when protests against German-language films raged through the streets of Prague, prompting political debate about the necessity to protect Czech film culture. At the same time, the advent of Nazism in Germany and Austria saw the maintenance of national and ethnic identity become a matter of official film policy.

As a sort of "Hollywood of Europe," the film industry in Berlin dominated the European cinema landscape of the 1930s, drawing talent from throughout Europe, especially from Central Europe. The power of the German cinema grew stronger as the Nazi influence spread throughout the region during the war years. On one level, the title "annexation effects" refers to the period when Czech film production was assimilated into the German industry and Prague became a center for the creation of German-language cinema. The German occupation obviously marks a watershed in the relationship between the German and Czech industries. What my research demonstrates, however, is that the films from this period also display remarkable continuities with pre-war productions, not only on the level of film personnel, but also--perhaps especially--on the level of representation. In this regard, the foundation for annexation was already in place years before the actual political occupation. My project thus foregrounds the cultural and economic preconditions that facilitated German cinema's appropriation of Czech territory and manpower.

Scholarship

My general theoretical approach to the material is informed by recent work on popular cinema in Nazi Germany by Eric Rentschler, Sabine Hake, Karsten Witte, and Lutz Koepnick.¹⁾ These authors have been important in shifting the focus on Nazi cinema away from its purely propagandistic aspects to highlight film as a popular cultural artifact connected to larger networks of social meaning. My work also takes its cue from the groundbreaking scholarship being done in connection with CineGraph organization in Hamburg, Germany. Over the past decade, the annual CineGraph congresses and the resulting publications have provided intriguing new frameworks for understanding Nazi popular cinema within an international context.²⁾ I also draw on theoretical approaches introduced by current scholarship on genre theory, particularly with regard to operettas, musicals, and *Heimat* films.³⁾ In addition, my project contributes to the compelling new scholarship being done on the Multiple-Language Versions of the 1930s.⁴⁾ Finally, in exploring issues of transnational exchange, my work tests

- 1) Sabine H a k e, *German National Cinema*. New York : Routledge 2002; also *Popular Cinema of the Third Reich*. Austin : University of Texas Press 2001. Lutz K o e p n i c k, *The Dark Mirror: German Cinema between Hitler and Hollywood*. Los Angeles : University of California Press 2002. Eric R e n t s c h l e r, *Ministry of Illusion: Nazi Cinema and its Afterlife*. Cambridge : Harvard University Press 1996. Karsten W i t t e, *Lachende Erben, Toller Tag*. Berlin : Verlag Vorwerk 1995.
- 2) The CineGraph books most pertinent to my current project are: *MusikSpektakelFilm: Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922 – 1937*. München : edition text + kritik 1998; *Als die Filme singen lernten: Innovation und Tradition im Musikfilm 1928 – 1938*. München : edition text + kritik 1999; and *Babylon in FilmEuropa: Mehrsprachen-Versionen der 1930er Jahre*. München : edition text + kritik 2006.
- 3) In addition to the CineGraph volumes on genre (in footnote 2) see: Johannes von M o l t k e, *No Place Like Home: Locations of Heimat in German Cinema*. Berkeley : University of California Press 2005; and Tim B e r g f e l d e r, *International Adventures: German Popular Cinema and International Co-Productions in the 1960*. New York - Oxford : Berghahn Books 2005.
- 4) Some of the most relevant works for my own project are: the articles by Ivan K l i m e š, Petr S z c z e p a n i k, and Petr M a r e š in *Iluminace* 16, 2004, No. 2; the contributions of Joseph G a r n c a r z and Ginette V i n c e n d e a u in "Film Europe" and "Film America"; *Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920–1939*. Exeter : University of Exeter Press 1999; and Chris W a h l's book *Das Sprechen des Spielfilms*. Trier : WTV 2005.

the limits of "German national cinema," and of "national cinema" more generally, as a historical and theoretical model.⁵⁾

Materials and Methodology

This study offers detailed analyses of various discourses relevant to German-Czech cultural transfer in Nazi cinema. It employs a broad base of resources including newspapers, film journals, unpublished correspondence, as well as films and advertising materials. I offer close readings of a variety of films and provide additional information relating to their production, distribution, and historical reception. The research included viewing many "unknown" films that have not yet been addressed by scholarship.⁶⁾ My project integrates readings of these lesser-known films into existing analytical frameworks and thereby sheds new light on such canonical films as *DIE GOLDENE STADT* (1942) and *DIE VERKAUFTE BRAUT* (1932).

Primary research for the dissertation was conducted in 2004 – 2005 with the combined assistance of fellowships from the University of Washington, Seattle and the Social Science Research Council. I spent this time in Berlin and Prague, where I worked in film and print archives as well as in numerous libraries. I viewed film prints and related materials in the National Film Archives (NFA) in Prague and the Bundesarchiv-Filmarchiv in Berlin. At the National Archive (Národní archiv) in Prague, I examined period newspapers, documents relating to the censorship of specific films, as well as official correspondences from the office of the Reichsprotektorat (Úřad říšského protektora). I explored documents from the files of Ufa and the Nazi propaganda ministry at the Bundesarchiv (Lichterfelde) in Berlin. I found additional primary and secondary sources at the Czech National Library (Národní knihovna), the Berlin State Library (Staatsbibliothek zu Berlin), and the library of the Deutsche Kinemathek in Berlin. In addition to a wide variety of Czech and German newspapers from the period, I also looked at a range of film journals, including *Film-Kurier*, *LichtBildBühne*, *Český filmový zpravodaj*, and *Filmový kurýr*.

Chapter breakdown

Each of my six main chapters examines the intersection of German and Czech cinema from a different thematic or historical perspective. Chapter One looks at the staging of female bodies and the performance of "ethnic drag" by Czech actors in German films. The actresses Anny Ondra and Lída Baarová are the main figures of concern here. Chapter Two deals with questions of authorship and identity in films by Czech-German directors, specifically Karel Lamač, Gustav Machatý, and Karel Anton. I consider the extent to which their work can be understood as representing a uniquely Czech or cosmopolitan voice in German cinema. Chapter Three explores the affinities of geography, nationhood, and genre (specifically operetta, musical, and *Heimat*-film) in the context of Nazi cinema. Chapter Four investigates the politics of place in Czech-German multiple-language version films of the 1930s. Here

5) Recent volumes on national cinema include: Mette Hjort and Scott MacKenzie (eds.), *Cinema and Nation*. London : Routledge 2000; Valentina Vitali and Paul Willemen (eds.), *Theorising National Cinema*. London : British Film Institute 2006; Alan Williams (eds.), *Film and Nationalism*. New Brunswick : Rutgers University Press 2002.

6) Indeed, many of the films have rarely been viewed since they played in theaters over 60 years ago. This is particularly true of the Prag-Film productions and many of the Multiple-Language Versions. Thankfully recent scholarship is finally turning its eye to these obscure films.

I analyze the differing strategies used to represent ethnically coded geographic spaces and regional cultural identities. Chapter Five examines the special role of “Prague” and “Bohemia” in German cinematic tradition. Chapter Six analyzes films produced in occupied Prague within the larger context of German cinema. The primary focus of this chapter is the Prag-Film A.G. and the ways it utilized Czech themes and filmmakers.

K e v i n J o h n s o n

*(Kevin Johnson, Ph.D. candidate in Germanics; Chair of Supervisory Committee:
Eric Ames, Assistant Professor, Department of Germanics, University of Washington,
Seattle, USA Defense: May 2008)*

Projekty

**Cinema for the State, Cinema by the State:
Czechoslovak Army Film, 1945–1994**

Précis

My dissertation explores cultural politics in communist Czechoslovakia through the history and productions of Československý armádní film (Czechoslovak Army Film; hereafter ČAF), a military propaganda- and training film studio, in the years 1945 to 1992. This investigation is, on one level, institutional: how did ČAF integrate the characteristics and demands of a military organization with those of a film studio? On another level, it is political: who made creative decisions in the unit, and how was this manifested in the subject, form, and ideology of Army films? Finally, it is aesthetic: I will examine ČAF's relationship to Czechoslovak and world film cultures, as well as the web of aesthetic influences that the unit's films reflect. In addition to illuminating the theoretical and practical dimensions of the relationship between cinema, the military, and the state, I hope that by reintegrating ČAF and its productions into the historiography of Czechoslovak cinema, my dissertation will represent an initial step toward a broader scholarly reconsideration of the locations and genesis of art cinema in communist East Central Europe.

Project Description

From its inauguration in 1918 to its dissolution in 1994, Czechoslovak (and, later, Czech) military film both trained soldiers and served as propaganda for civilian and military populations. In the post-1945 period with which my dissertation is concerned (that is, after the postwar nationalization of Czechoslovak film), the military's film unit – after its reorganization in 1952, formally renamed Czechoslovak Army Film – produced training films under the direction of the Army's Správa bojové přípravy (Administration for Battle Readiness), and propaganda films under the Hlavní politická správa (Main Political Administration). Additionally, the unit co-produced films with other cinematic institutions (among them, Československý státní film, Československá televize, and the film units of other Warsaw Pact militaries), and worked on a contract basis for state and military institutions such as the Výbor pro cestovní ruch (Tourism Board) and the Vojenský zeměpisný ústav (Military Geographic Institute).

While my dissertation will consider the extensive range of films made by ČAF in this period, I will focus, on one hand, on productions of the Main Political Administration, and, on the other hand, on the aesthetic and structural means by which ČAF engaged, politically and spatially, with state and regional borders. Within the productions of the Main Political Administration, I am particularly interested, first, in nonfiction films. Among the productions I will focus on are a series of documentaries produced by the unit in the late 1960s, including *LES* (FOREST, 1969), a short by director Ivan Balada that documents Jan Palach's funeral procession with lyrical black-and-white handheld camerawork. Many of these films were produced, in the words of ČAF's chief, "mimo plán" (outside of the yearly production plan), a concept that invites refle-

ction on the intersection of documentary discourses of contingency and spontaneity with those of the planned economy of socialism.

Second, I am interested in productions by individuals better known for their work in Czechoslovak art or popular film who, particularly in the years leading up to the unit's "normalization" in 1971, were employed by ČAF either as career members of the unit or as part of their required military service. In the 1950s, these include Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa, and František Vlácil; in the 1960s, Jaromil Jireš, Jiří Menzel, Pavel Juráček and Jan Schmidt. Military work by these filmmakers displays many of the same aesthetic and thematic concerns that mark their non-military work, suggesting that we might conceive of ČAF not as a parallel institution to Czechoslovak art cinema, but in fact as intimately intertwined with it. Furthermore, the production histories of some of the best-known ČAF productions (for instance, *KONEC SRPNA V HOTELU OZON* /THE END OF AUGUST AT THE HOTEL OZONE, dir. Jan Schmidt, 1967/; see footnote) indicate that routine institutional and pragmatic concerns were central to the production of art cinema, which is typically perceived as belonging to the realm of the non-routine and non-institutional.¹⁾

If ČAF offers a novel perspective on the intertwining of art and military film cultures in communist Czechoslovakia, it also presents a productive framework through which to examine communist-era East Central European cinema's geopolitical dimensions; the ways in which films, their exhibition and distribution, helped define and reinforce state and regional borders. Throughout its history (dating to before the communist period), Czechoslovak military film was engaged, both literally and rhetorically, in the project of mapping the boundaries of the state, as well as of the region and ideological community in which it was situated. In the postwar period, the former, literal notion of mapping is visible in films such as those in the *Vojenská geografie* (Military Geography) cycle. Rhetorical approaches to mapping the state, conversely, are at work in films such as Vladimír Sís's *MODRÝ DEN* (BLUE DAY, 1953), which employs aerial photography as a means of envisioning the landscape of post-1948 Czechoslovakia, and in Vojtěch Jasný and Karel Kachyňa's *LIDÉ JEDNOHO SRDCE* (PEOPLE OF ONE HEART, 1953), which figures a cultural exchange between the Chinese and Czechoslovak armies as a means of depicting the expanding global "space" of communism in the early 1950s. If films such as these envisioned or defined the borders and location of the Czechoslovak Socialist Republic, institutional aspects of ČAF and its productions – such as film exchanges, co-productions, and festivals between Warsaw Pact and other socialist militaries – performed similar tasks. Here, my dissertation will link film distribution and spectatorship to ideas of defense by arguing that the common viewing of films within defense alliances was intended to reinforce regional military objectives and cultures.

The chapters of my dissertation will roughly follow the chronological and conceptual axes outlined above. Chapter One will establish the theoretical groundwork for my discussion of cinema, the state, and the military, and outline the pre-1945 history of Czechoslovak military film. Chapter Two will extend this discussion of geopolitics by exploring shifting concepts of the state and the region in Army films of the early 1950s, a period during which, I will argue, military films attempted to conceptually and physically "construct" Czechoslovakia as communist;

1) As director Jan Schmidt describes it in an interview with Radovan Holub, despite the fact that its script was criticized by the Ministerstvo národní obrany (Ministry of National Defense), the Army produced the film simply to prevent Jan Procházka's creative team at Barrandov, who had made a counter-offer of production, from doing so. Furthermore, the fact that the film was a military production permitted the filmmakers to shoot in abandoned border zones, heightening its spare aesthetic and sense of desolation. (Holub, Radovan, "An Interview with Director Jan Schmidt," trans. Miloš Stehlík, liner notes for Facets DVD release.)

and the 1970s and 1980s, when, in the wake of 1968, the reinforcement of the border and of the Warsaw Pact region grew in significance. Chapter Three will address the tension between concepts of “planning” and documentary discourses in Army non-fiction productions, primarily in the 1960s (see above). Chapter Four will examine ČAF’s communist period as a whole and attempt to re-historicize postwar Czechoslovak cinema from the perspective of the state or institutional cinema that the unit’s productions represent.

Relationship to the Field

While “official” cinema of East Central Europe has, in recent years, featured prominently in documentary films addressing the history of communism (often as unattributed “found” footage; for instance, in Dušan Hanák’s *PAPIEROVÉ HLAVY* (PAPER HEADS) and Peter Kerekes’s *POMOCNÍCI* (HELPERS) /Slovakia, 1995 and 2004, respectively/), the topic has less frequently been explored in depth by film scholars. My project is nevertheless informed by recent scholarship addressing other forms of cultural production in late socialism. Among others, historian Paulina Bren’s study of television in “normalized” Czechoslovakia is particularly important to my argument that official cultural productions under state socialism were often the result of a complex negotiation of political, artistic, and pragmatic influences.²⁾ My work is also in dialogue with recent scholarship on East Central European cinemas – particularly work by Dina Iordanova and Aniko Imre – that shifts the field’s previous focus on the nation to an interrogation of the ways in which cinema functioned (and continues to function) as a regional system.³⁾

Scholarship on the relationship between cinema and the state is also central to this project’s concerns. In her *Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War*, for instance, Emma Widdis addresses the spatial politics of cinema in early Soviet Russia, with an emphasis on the mutual dependency of physical and ideological mapping in state-building.⁴⁾ Although it is concerned with contemporary geopolitics, Philip Rosen’s theoretical consideration of the cinema and the state, “Border Times and Geopolitical Frames,” acknowledges the centrality of violence to the existence and enforcement of state borders and thereby troubles the notion of media as, effectively, “borderless.”⁵⁾ Violence is, of course, an important aspect of scholarship on the military and cinema, of which perhaps the best-known example is Paul Virilio’s *War and Cinema*.⁶⁾ While Virilio’s study, which emphasizes the dovetailing of military and cinematic discourses of perception and vision, is largely focused on cinema’s role in

- 2) Paulina B r e n, “Envisioning a ‘Socialist Way of Life:’ Ideology and Contradiction in Czechoslovakia, 1969-1989.” In: *A Decade of Transformation: IWM Junior Visiting Fellows Conferences, Vol. 8* (Vienna 1999) and *Closely Watched Screens: Ideology and Everyday Life in Czechoslovakia after the Prague Spring, 1968-1989*. Diss., New York Univ., 2002.
- 3) Aniko I m r e (ed.), *East European Cinemas*. New York : Routledge 2005; Dina I o r d a n o v a, *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film*. New York : Wallflower 2003. See also Peter H a m e s (ed.), *The Cinema of Central Europe*. New York : Wallflower 2004; Katie T r u m p e n e r, “DEFA: Moving Germany into Eastern Europe.” In: Barton B y g and Betheny M o o r e (eds.), *Moving Images of East Germany: Past and Future of DEFA Film*. Harry and Helen Gray Humanities Program Ser. 12. (Washington DC: American Institute for Contemporary German Studies and Johns Hopkins UP), pp. 85-104.
- 4) Emma W i d d i s, *Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War*. New Haven : Yale University Press 2003.
- 5) Philip R o s e n, Border Times and Geopolitical Frames. *Canadian Journal of Film Studies* 15, 2006, No. 2 (Fall), pp. 2-19.
- 6) Paul V i r i l i o, *War and Cinema*. New York : Verso 1989.

battle, my dissertation aims to explore the ways in which these discourses interact in times of peace, during which defensive tactics and the reinforcement of the border are central to military operations.

Sources and Research

At the core of my research, which I began in September of 2007 with the support of a Fulbright-Hays Doctoral Dissertation Research Abroad fellowship, is formal analysis of Army productions held at the Národní filmový archiv (National Film Archive) and at the archive of ČAF at AVIS (Agentura vojenských informací a služeb; the Agency for Military Information and Services) and analysis of documents pertaining to ČAF and the Main Political Administration at the Vojenský ústřední archiv (Central Military Archive) in Prague. By examining films alongside documents such as official letters, reports, organizational statements, and scripts, I intend to interrogate the relationship between ČAF's institutional structure and the aesthetics of the films it produced. I will supplement this with research into the politics of cinema in communist Czechoslovakia more broadly at, first, the Národní archiv (National Archives) in Prague, and, should the files become available, in the archive of Czechoslovak State Film at the National Film Archive. Interviews with filmmakers who served in the unit as both career officers and as part of their military service will help illustrate conscripts' everyday experience within ČAF and the possibilities for personal expression in the organization. Finally, collections of popular and art films at FAMU and the National Film Archive will help broaden my understanding of the art and popular cinema culture that surrounded ČAF and its productions.

Alice Lovejoy

(Alice Lovejoy is a Ph.D. candidate in the departments of Film Studies and Comparative Literature at Yale University. Dissertation advisor: Katie Trumpener, Departments of Comparative Literature, English, and Film Studies, Yale University. alice.lovejoy@yale.edu)

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

ADORNO, Theodor W.

Composing for the films / Theodor Adorno and Hanns Eisler ; with a new introduction by Graham McCann. -- London ; New York : Continuum, 2007. -- xxxvi, 133 s. : noty. -- Předmluva, citáty, poznámky na s. 116-128, rejstřík - Základní knižní studie o estetických a sociologických aspektech filmové hudby, která byla poprvé publikována v roce 1947. -- ISBN 978-0-8264-9902-8 (brož.)

ARBEITERKINO

Arbeiterkino : Linke Filmkultur der Ersten Republik / Christian Dewald (Hg.). -- Wien : Verlag Filmarchiv Austria, 2007. -- 351 s. : il., faksim. (většinou barev.). -- Předmluva, poznámky v textu, o autorech - Rejstřík filmů - Sborník esejů objasňujících na základě mnoha nově objevených materiálů problematiku proletářského filmu v Rakousku mezi lety 1918 až 1934. -- ISBN 978-3-902531-26-1 (brož.)

BERGFELDER, Tim

Film architecture and the transnational imagination : set design in 1930s European cinema / Tim Bergfelder, Sue Harris, Sarah Street. -- Amsterdam : Amsterdam University Press, 2007. -- 316 s. : il., faksim. -- (Film Culture in Transition). -- Poznámky na s. 271-295, o autorech - Bibliografie na s. 297-304, rejstřík názvový, jmenný a předmětový - Knižní studie analyzující v historických a uměleckých kontextech situaci a vývoj architektury a scénografie v evropském filmu od konce 20. do konce 30. let 20. století. Největší pozornost je věnována dění v britské, francouzské a německé kinematografii. -- ISBN 978-90-5356-984-9 (brož.)

CINEMA

The cinema of attractions reloaded / edited by Wanda Strauven. -- Amsterdam : Amsterdam University Press, 2006. -- 460 s. : il. -- (Film Culture in Transition). -- Úvod, poznámky v textu, o autorech - Bibliografie na s. 421-433, rejstřík jmenný,

názvový a předmětový - Antologie, zkoumající dějiny „filmu jako atrakce“, přehodnocuje koncepci a otázky atraktivity a užitečnosti filmu pro předklasický a postklasický film. -- ISBN 978-90-5356-944-3 (brož.)

DIBATTISTA, Maria

Fast-talking dames / Maria DiBattista. -- New Haven ; London : Yale University Press, 2001. -- xvi, 365 s. : il., portréty. -- Předmluva, citáty, poznámky na s. 341-357 - Rejstřík - Knižní studie věnovaná specifickému a velmi populárnímu typu ženských postav, duchaplným a výřečným mladým dámám v hollywoodských konverzačních komediích 30. a 40. let. Jejich představitelkami byly zejména Jean Harlow, Carole Lombard, Ginger Rogers, Myrna Loy, Jean Arthur, Claudette Colbert, Katharine Hepburn, Irene Dunne, Barbara Stanwyck, Creta Carbo a Rosalind Russell. -- ISBN 0-300-09903-7 (brož.)

FIKEJZ, Miloš

Český film : herci a herečky. 2. díl, L - Ř / Miloš Fikejz. -- 1. vyd. -- Praha : Nakladatelství Libri, 2007. -- 656 s. : portréty, il. -- Předmluva, zkratky - Druhý svazek čtyřdílného projektu Český film, který by měl zmapovat v biografických heslech osobnosti českého filmu od němčiny až po současnost, přináší 740 biografických hesel českých a slovenských herců a hereček (L-Ř) a na 360 portrétů fotografií i scén z filmů. Jednotlivé medailónky obsahují nejen základní životní data a filmografické údaje (výběr významných či charakteristických rolí), ale také alespoň v základních obrysech případnou divadelní dráhu či jinou uměleckou i mimouměleckou činnost, rovněž účinkování v televizi a zmínky o literatuře (ať již jde o memoáry, rozhovory, životopisy či vlastní autorskou tvorbu). -- ISBN 978-80-7277-343-3 (váz.)

FILMARCHIV AUSTRIA(VÍDEŇ, RAKOUSKO)
Dziga Vertov : Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum : The Vertov collection at the Austrian film museum / herausgegeben von Österreichisches Filmmuseum, Thomas Tode, Barbara Wurm. -- Wien : Österreichisches Filmmuseum : Synema – Gesellschaft für Film und Medien, 2006. -- 287 s. : il., portréty, faksim. (většinou barev.). -- (FilmmuseumSynemaPublikationen ; Band 5). -- Souběžný anglický text - Předmluva, poznámky v textu, filmografie, o autorech - Reprezentativní monografický sborník přibližující život a dílo ruského avantgardního filmaře Dziga Vertova ze sbírek Rakouského filmového muzea. -- ISBN 3-901644-19-9 (brož.)

FRITZ

Fritz Rosenfeld, Filmkritiker / Brigitte Mayr, Michael Omasta (Hg.). -- Wien : Verlag Filmarchiv Austria : Synema, 2007. -- 403 s. : il., portréty, faksim. -- Poznámky v textu, filmografie v textu, o autorech - Bibliografie v textu - Monografický sborník věnovaný životu a činnosti rakouského filmového kritika Fritze Rosenfelda, který emigroval před fašismem do Prahy a pak do Velké Británie. Po úvodní životopisném portrétu následuje výběr Rosenfeldových kritických textů, zaměřených zejména na proletářský film, avantgardu a ruský film. -- ISBN 978-3-902531-27-8 (brož.)

GRIFFITH

The Griffith project. Vol. 11, Selected writings of D. W. Griffith, Indexes and corrections to volume 1-10 / general editor Paolo Cherchi Usai. -- 1st publ. -- London : BFI Publishing ; [Pordenone] : Le Giornate del Cinema Muto, 2007. -- viii, 340 s. : faksim. -- Předmluva, výňatky, o autorech - Sborník zahrnující dvě části: výběr divadelních her a textů D. W. Griffitha a rejstříky a opravy ke svazkům 1-10. -- ISBN 978-1-84457-232-8 (váz.)

HAGENER, Malte

Moving forward, looking back : the European avant-garde and the invention of film culture, 1919-1939 / Malte Hagener. -- Amsterdam : Amsterdam University Press, 2007. -- 369 s. -- (Film Culture in Transition). -- Citáty, poznámky na s. 243-305, filmografie, o autorce - Bibliografie na s. 307-343,

rejstřík jmenný, názvový a předmětový - Knižní studie zabývající se problematikou vlivu evropské avantgardy na filmovou kulturu v letech 1919 až 1939. -- ISBN 978-90-5356-960-3 (brož.)

LYNCH, David

Velká ryba : meditace, vědomí a kreativita / David Lynch ; [z anglického originálu ...] přeložil Ondřej Kopečka ; [ilustrace, obálka, sazba a grafická úprava Pavel Novák]. -- 1. vyd. v čes. jazyce. -- Praha : Dokořán, 2007. -- 155 s. : il. -- Citáty, filmografie, o autorovi - Kultovní režisér David Lynch se na pozadí své filmografie vyrovnává s tím, co do jeho života vnesly zkušenosti s transcendentální meditací. Třiatřicet let meditační praxe a intenzivní zájem o duchovní hodnoty vůbec se zde opírá o množství snímků, které patří do zlatého fondu světové kinematografie. Způsob, jakým Lynchovy filmy vznikaly, jejich inspirační zdroje i rodinné okolnosti, které se často nevědomky promítly do příběhů – to vše Lynch podává v množství krátkých úderných kapitol. Prostým a nenáročným jazykem odkrývá svým čtenářům cesty, kterými loví své myšlenky (ryby) v nekonečném oceánu (vědomí). -- ISBN 978-80-7363-139-0 (váz.)

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV

Český hraný film = Czech feature film. 5, 1971-1980 / [Eva Urbanová ... et al.]. -- Praha : Národní filmový archiv, 2007. -- 621 s., [24] s. obr. příl. : il. (většinou barev.), barev. faksim. -- Souběžný anglický text - Úvod: Vladimír Opěla - Předmluva, úvodní poznámka, zkratky - Bibliografie v textu a na s. 617-621, rejstřík jmenný a názvový - Pátý svazek filmografického souboru Český hraný film zahrnuje produkci let 1971 - 1980. Publikace obsahuje všechny zjištěné hrané filmy české výroby (dochované i nedochované), hrané filmy reklamní a osvětové, filmy koprodukční, filmy nedokončené. Filmy jsou řazeny abecedně, u každého je uveden název, rok výroby, výroba a ateliéry, distribuce, datum premiéry, exteriéry, literární předloha, filmoví pracovníci, hudba a písně, herci, obsah, zvukový systém, poznámka, filmové materiály, soudobá dokumentace, prameny, cenzura, bibliografie, ceny. Na závěr je připojeno sedm rejstříků a barevné reprodukce plakátů. -- ISBN 978-80-7004-131-4 (váz.)

PRELINGER, Rick

The field guide to sponsored films / by Rick Prelinger. -- San Francisco : National Film Preservation Foundation, 2006. -- xii, 140 s. -- Úvod, poznámky v textu, zkratky - Rejstřík jmenný a názvový - Katalog historicky významných filmů vyrobených v letech 1897 až 1980 na zakázku amerických právních skupin, podnikatelských subjektů, charitativních spolků, podpůrných a vzdělávacích organizací, útvarů státní a regionální správy a profesních sdružení. U každého filmu jsou uvedeny základní technické a produkční údaje a obsahová charakteristika. -- ISBN 0-9747099-3-X (brož.)

SCHNEIDER, Steven Jay

1001 filmů, které musíte vidět, než umřete / Steven Jay Schneider a kolektiv autorů ; [z anglického originálu ... přeložil Ladislav Šenkyřík ; odborná spolupráce Miloš Fikejz]. -- 2., upr. a aktualizované vyd. -- Praha : Volvox Globator : Knižní klub, 2007. -- 960 s. : il. (většinou barev.). -- Předmluva, žánrový rejstřík, seznam vyobrazení, seznam autorů na záložce - Rejstřík filmů a režisérů - Druhé, aktualizované vydání rozsáhlé barevné encyklopedie více než tisícovky filmových děl od počátků kinematografie až po současnost. Padesát osm autorů, kteří se na sestavení tohoto průvodce stoletím filmového umění podíleli, založilo svůj výběr nejen na kritickém ocenění jednotlivých děl, ale vzalo v úvahu i historické souvislosti a ohlasy diváků. Autoři se nebáli do knihy zařadit kromě filmů, jejichž umělecká kvalita je nezpochybnitelná, ani to nejlepší z „okrajových“ „pokleslých“ žánrů (horor, sci-fi, thriller). -- ISBN 978-80-7207-641-3 ((Volvox Globator) : váz.). -- ISBN 978-80-242-1948-6 ((Euromedia Group, k. s. - Knižní klub) : váz.)

SIMONS, Jan

Playing the waves : Lars von Trier's game cinema / Jan Simons ; [translation Ralph de Rijke]. -- Amsterdam : Amsterdam University Press, 2007. -- 251 s. -- (Film Culture in Transition). -- Úvod, citáty, poznámky na s. 203-221 - Bibliografie na s. 223-236, rejstřík jmenný, názvový a předmětový - Knižní studie analyzující dílo dánského filmáře Larse von Triera spíše z hlediska teorie hry než podle tradičních filmových teorií a estetických kritérií. -- ISBN 978-90-5356-991-7 (brož.)

SULLIVAN, Jack

Hitchcock's music / Jack Sullivan. -- New Haven ; London : Yale University Press, 2006. -- xix, 354 s. : il., portréty, faksim. -- Prolog, citáty, poznámky na s. 323-336, o autorovi - Rejstřík - Knižní studie zabývající hudbou ve filmech Alfreda Hitchcocka. -- ISBN 978-0-300-11050-0 (váz.)

SVOBODA, Jan

Skladba a řád : český teoretik filmu a televize Jan Kučera / Jan Svoboda ; [editor a redaktor svazku Jan Lukeš]. -- Vyd. 1. -- Praha : Národní filmový archiv, 2007. -- 405 s., [8] s. obr. příl. : il., portréty, faksim. -- (Knihovna Iluminace ; 23). -- Úvod, citáty, poznámky v textu, soupis obrazového doprovodu, o autorovi - Bibliografie použitá na s. 331-349 a bibliografie J. Svobody na s. 350-382, rejstřík jmenný a názvový - Monografie filmologa Jana Svobody je prvním uceleným zhodnocením činnosti a díla docenta Jana Kučery (1908-1977) a jeho významu pro české teoretické filmové bádání. Vychází z původního pramenného výzkumu a ze srovnání v rámci širokého kontextu domácího i zahraničního. Kučerovo teoretické myšlení se od 30. let minulého století inspirovalo naším uměnovědným strukturalismem. Po složitém vyrovnávání s postuláty marxistické estetiky navázal uznávaný pedagog FAMU od 60. let na tuto linii i s využitím hledisek sémiotiky a dospěl k osobité systémové syntéze. Jeho dílo v ojedinelé půlstoleté kontinuitě reflektuje základní problematiku naší filmové i televizní kultury, a zároveň v jednotlivých fázích výrazně reprezentuje peripetie a dozrávání české filmové vědy jako oboru. Autor si ve třech kapitolách všímá vývoje Kučerovy životní dráhy a filmologického uvažování i paradigmát jeho teorie. Součástí publikace jsou samozřejmě rejstříky, fotografie i přílohy s různými dokumenty. -- ISBN 978-80-7004-132-1 (brož.)

ŠTOLL, Martin

Jan Špáta / Martin Štoll. -- Vyd. 1. -- Praha : Nakladatelství Malá Skála, 2007. -- 436 s. : il., portréty. -- (Dokumentární film ; 8). -- Ediční poznámka, poznámky v textu - Bibliografie na s. 395-415, rejstřík jmenný a názvů filmů - Monografie klasika českého filmu prof. Jana Špáty (1932-2006), která vůbec poprvé představuje jeho životní příběh a je

vypravěna bohatými, často nikdy nepublikovanými texty a přílohami. Po úvodní životopisném portrétu umělce následuje s ním rozhovor. Dále jsou představeny Špátovy texty (diplomová práce, scénář k filmu *Respire* finem, komentáře k filmům a úvahy). Na závěr je připojena podrobná filmografie, biografické kalendárium a bibliografie. Texty jsou prokládány bohatým obrazovým doprovodem (112 fotografií z rodinného archivu). Kniha logicky završuje předchozí Špátovy knihy *Okamžiky radosti* a *Mezi světlem a tmou*. -- ISBN 978-80-86776-00-2 (váz.)

THEATER

Theater and film : a comparative anthology / edited by Robert Knopf. -- New Haven ; London : Yale University Press, 2005. -- xi, 440 s. : il. -- Citáty, poznámky v textu, výběrová filmografie, o autorech - Bibliografie na s. 393-405, rejstřík - Miloš Forman, Peter Schaffer, and *Amadeus* / Miloš Forman, Jan Novak - Antologie textů a rozhovorů na téma vztahu divadla a filmu. Kniha je rozdělena do pěti tematických částí: historické vlivy, porovnání a protiklady, psaní, režie, herectví. Autoři jednotlivých statí jsou nejen filmoví teoretici a historici (André Bazin, Siegfried Kracauer), ale i samotní umělci (Peter Handke, Harold Pinter, David Mamet, Sergej Ejzenštejn, Lindsay Anderson, Miloš Forman, Elia Kazan, Sam Waterston, Judi Dench). -- ISBN 0-300-10336-0 (brož.)

THOMPSON, Kristin

Dějiny filmu : přehled světové kinematografie / Kristin Thompsonová & David Bordwell ; [z anglického originálu ... přeložili Helena Bendová ... et al. ; editor Václav Kofroň ; odpovědní redaktoři Michal Bregant a Vít Janeček]. -- 1. vyd. -- Praha : AMU : NLN, 2007. -- 827 s., [24] s. obr. příl. : il. (některé barev.). -- Další autoři překladu: Jan Bernard, Michal Bregant, Zdeněk Holý, Vít Janeček, Petr Kubica, Taťána Marková, Markéta Šerá, Martin Škapa, Stanislav Ulver - Úvod k čes. vyd., předmluva, poznámky v textu, ediční poznámka, slovník vybraných pojmů - Bibliografie v textu

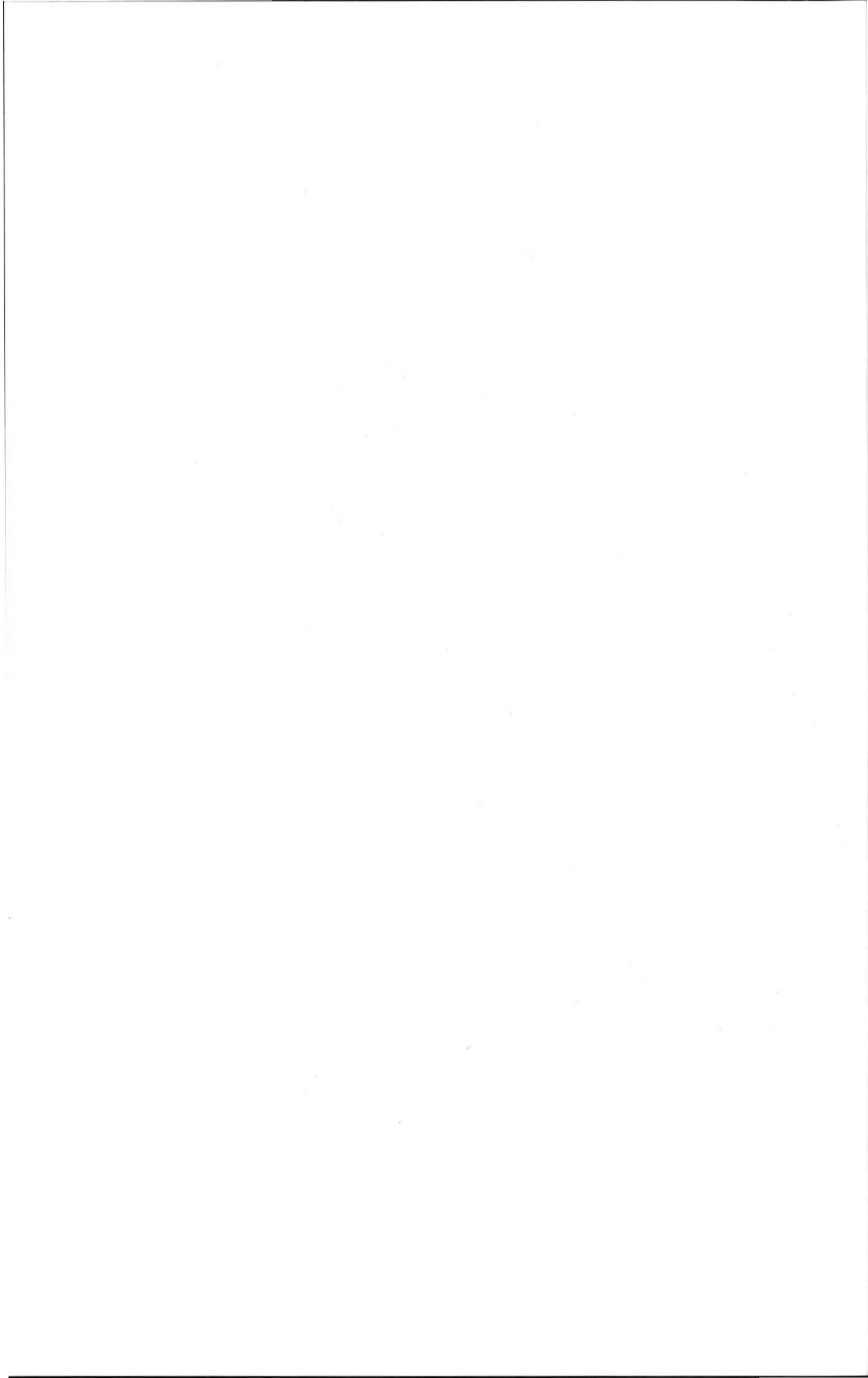
a na s. 753-759, rejstřík jmenný a názvový - Velmi obsáhle pojaté dějiny světového filmu s bohatým obrazovým doprovodem komentovaných barevných a černobílých fotografií. Publikace přináší víc než jen tradiční výčet slavných snímků známých i méně známých režisérů, víc než přehled škol a teorií, ale pokouší se podat obraz co možná nejúplnější, který má zahrnout jak podíl autorů na díle, tak i všechny okolnosti podmiňující jeho výsledný účinek. Autoři proto sledují filmovou tvorbu v několika rovinách současně, od proměn stylu a zkoumání způsobu, jímž film působí na diváka, přes postupné utváření a rozvíjení stěžejních žánrů i proměny narativních struktur až po osudy velkých studií a ekonomické předpoklady jejich fungování. Kniha zkoumá nejen klasickou hollywoodskou produkci, ale stejnou pozornost věnuje i tvorbě evropské a mimoevropské, dílům zakladatelským i zapomenutým a stranou přitom nezůstává ani dokument a animace. -- ISBN 978-80-7331-091-2 ((AMU) : váz.). -- ISBN 978-80-7106-898-3 ((NLN) : váz.)

TIBBETTS, John C.

Composers in the movies : studies in musical biography / John C. Tibbetts ; foreword by Simon Callow. -- New Haven ; London : Yale University Press, 2005. -- xvi, 365 s. : il. -- Úvod, výňatky, citáty, poznámky na s. 297-346, o autorovi - Bibliografie na s. 347-353, rejstřík - Knižní studie zkoumající problematiku zobrazování hudebních skladatelů v životopisných filmech. -- ISBN 0-300-10674-2 (váz.)

WINN, J. Emmett

The american dream and contemporary Hollywood cinema / J. Emmett Winn. -- New York ; London : Continuum, 2007. -- x, 163 s. -- Bibliografie na s. 152-160, rejstřík - Knižní studie zabývající se tématem zobrazování „amerického snu“ v současném hollywoodském filmu (*Podnikavá dívka*, *Titanic*, *Pretty Woman*, *Flashdance*, *Firma*, *Dobrý Will Hunting*, *Horečka sobotní noci*, *Wall Street*, *Král rybář*). -- ISBN 0-8264-2861-4 (váz.)



OBSAH XIX. ROČNÍKU ILUMINACE

Články

ALOVISIO, Silvio: <i>Italské časopisy období němého filmu:</i> <i>pramen pro technický výzkum?</i>	4 /	77–90
ALTMAN, Rick: <i>Film a populární píseň: ztracená tradice</i>	3 /	35–44
BATISTOVÁ, Anna: <i>Meopton IIIa: cesta k širokoúhlému promítacímu</i> <i>stroji československé výroby</i>	4 /	91–109
BELTON, John: <i>Digitální technologie ve filmu – nepravá revoluce</i>	4 /	43–59
BORDWELL, David: <i>Konvence, konstrukce a filmové vidění</i>	2 /	25–46
ČADA, Karel: viz HANZLÍK, Jan		
ČESÁLKOVÁ, Lucie: <i>Simulátor moderní percepční zkušenosti:</i> <i>petřínské zrcadlové bludiště</i>	2 /	89–95
DANIELIS, Aleš: <i>Česká filmová distribuce po roce 1989</i>	1 /	53–104
DVOŘÁK, Tomáš: <i>Pýthagorův závoj</i>	3 /	163–176
FRIEDEMANN, Alberto: <i>Kinematografická technika a patenty.</i> <i>Poznámky pro kritickou analýzu</i>	4 /	61–75
HANZLÍK, Jan – ČADA, Karel: „ <i>Jak řekl Griffith, pokrok nezastavíš...</i> “ <i>Reflexe změn kinematografických technologií českými promítači</i>	4 /	111–125
HANZLÍK, Jan – ČADA, Karel: <i>Technické vymoženosti, americké trháky</i> <i>a nezbytný popcorn. Konstrukce kulturní zkušenosti z multikína</i> <i>v českém denním tisku</i>	1 /	105–123
JÄCKELOVÁ, Anne: <i>Evropský filmový průmysl</i>	1 /	5–51
KOVÁŘOVÁ, Irena: <i>České filmy v Severní Americe</i>	1 /	125–136
KÖNIG, Wolfgang: <i>Telegrafie, telefonie, bezdrátový přenos signálu.</i> <i>Komunikace a technika v 19. století</i>	4 /	29–41
MACEK, Petr: <i>K roli populární hudby v předválečné dramaturgii</i> <i>Radiojournalu</i>	3 /	153–161
MAYNEOVÁ, Judith: <i>Paradoxy diváctví</i>	2 /	47–72
MICHALOVIČ, Peter – ZUSKA, Vlastimil: <i>Tartuská škola.</i> <i>Od modelujících systémů k uměleckým textům</i>	3 /	5–32
MRAVCOVÁ, Marie: <i>Dva příběhy se „Zvětšeninou“. Cortázarova</i> <i>povídka jako literární impuls pro film režiséra Antonioniho</i>	2 /	97–117
NEILL, Alex: <i>Empatie a (filmová) fikce.</i>	2 /	5–24
SKUPA, Lukáš: <i>Filmové studio Gottwaldov jako alternativní model</i> <i>výroby a estetické praxe</i>	4 /	5–26
SMITH, Jeff: <i>Zvuky obchodu. Marketing populární filmové hudby</i>	3 /	45–94
SZCZEPANIK, Petr: <i>Film a nahrávací průmysl: případ Ultraphonu</i>	3 /	95–151
ŠANTAVÁ, Martina: <i>Nákup audiovizuálních děl na televizním trhu</i> <i>v Česku a jejich cesta k divákovi</i>	1 /	137–152
ZUSKA Vlastimil: <i>Boční participace (filmového) diváka</i>	2 /	73–87
ZUSKA Vlastimil: viz MICHALOVIČ, Peter		

Rozhovory

- BATISTOVÁ, Anna: *Co bylo před a po vyrobeném filmu.*
Rozhovor s Albertem Friedemannem... 4 / 127–132
- ŠVOMA, Martin: *Chtěl jsem z Barrandova udělat krásnou a bohatou nevěstu.*
Rozhovor s Václavem Marhoulem 1 / 155–166
- ŠVOMA, Martin: *Byl jsem hlavním strůjcem „puče“.*
Rozhovor s Petrem Prejdou 1 / 167–174
- ŠVOMA, Martin: *Filmový byznys se navenek jeví jako realitní.*
Rozhovor s Radomírem Dočekalem 1 / 175–184
- ŠVOMA, Martin: *Takové převraty se dělají.*
Rozhovor s Miroslavem Ondříčkem 1 / 185–190
- SZCZEPANIK, Petr: *Příběhy pro oči, emoce a svaly.*
Rozhovor s Torbenem Kraghem Grodalem 2 / 119–126

Editorialy, úvod a komentář k rozhovorům

- STRNAD, Pavel: *Transformace filmového studia Barrandov po roce 1989.*
Úvod k bloku rozhovorů 1 / 153–154
- SZCZEPANIK, Petr: *Populární hudba, nahrávací průmysl a film* 3 / 33–34
- SZCZEPANIK, Petr: *Technika a technologie v dějinách médií* 4 / 27–28
- ZUSKA, Vlastimil: *Komentář k rozhovoru* 2 / 127–128

Edice a materiály

- GÖSSEL, Gabriel: *Diskografie filmové hudby na nahrávkách českého Ultraphonu (1929–1946)* 3 / 177–210

Ad Fontes

- KOTALÍK, Matěj: *Václav Pštross (1887–1932 /1946/)* 4 / 136–137
- LACHMAN, Tomáš: *Ad Fontes čili Z nově zpřístupněných fondů* 3 / 211–212
- LACHMAN, Tomáš: *Koruna-film, spol. s r.o. (1929/1935–1950)* 3 / 213–214
- LACHMAN, Tomáš: *Moldavia-Film a.s. (1937–1948)* 3 / 215–216
- LACHMAN, Tomáš: *Slaviafilm, a. s. (1921–1955)* 4 / 133–135

Obzor

- BATISTOVÁ, Anna: *Dějiny ze stránek časopisů*
 (Michele Canosa – Giulia Carluccio – Federica Villa /eds./:
 Cinema muto italiano: Tecnica e tecnologia. Vol. 1.: Discorsi,
 precetti, documenti. Vol. 2.: Brevetti, macchine, mestieri) 4 / 138–140

ČECHOVÁ, Briana: <i>Simone Signoretová – monstre sacré francouzského filmu 20. století</i>		
(Susan Hayward: Simone Signoret, the Star as Cultural Sign)	1 /	191–197
FRYŠ, Miloš: <i>Odpověď Milanu Klepikovi</i>	1 /	206
HADRAVOVÁ, Tereza: <i>O filmbytostech, filmyslích a dalších filmonstrech</i>		
(Daniel Frampton: Filmosophy)	2 /	129–131
JANÁSKOVÁ, Pavla: <i>Digitální knihovna NFA</i>	3 /	217–226
KLEPIKOV, Milan: <i>Houstnoucí opar kolem Sibylly. Nad českým vydáním Příběh(ů) filmu</i>		
(Jean-Luc Godard: Příběh(y) filmu)	1 /	198–205
KLEPIKOV, Milan: <i>Komentář k Odpovědi Miloše Fryše</i>	1 /	207
MICHALOVIČ, Peter: <i>Pocity, dotyky a tvary</i>		
(L. Vachtová – P. Bregantová: Teď. Práce Evy Kmentové)	2 /	132–134
VACEK, Patrik: <i>Mediální edukace jako globální výzkumné téma</i>		
(National Media Education Conference / World Media Education Research Summit 2007)	4 /	141–143

Projekty

BLÁHOVÁ, Jindřiška: <i>A Tough Job for Donald Duck: Czechoslovakia and Hollywood 1945–1969</i>	1 /	215–218
ČESÁLKOVÁ, Lucie: <i>Počátky institucionalizace školního filmu v Československu (1919–1936)</i>	1 /	209–213
DADEJÍK, Ondřej: <i>Kritika pojmu estetické zkušenosti v druhé polovině 20. století (s předchůdnou poznámkou o vztahu estetiky a filmových studií)</i>	2 /	135–140
HÁJEK, Václav: <i>Obzory a ruiny. Viditelné a neviditelné v raně moderní vizuální kultuře</i>	3 /	230–234
HORNÍČEK, Jiří: <i>Gustav Machatý v kontextu české a světové kinematografie</i>	3 /	227–229
JOHNSON, Kevin: <i>Annexation Effects: Cultural Appropriation and the Politics of Place in Czech-German Films, 1930–1945</i>	4 /	144–147
KUPKOVÁ, Marika: <i>Socialistický realismus v diskursivní dimenzi české kinematografie čtyřicátých a padesátých let</i>	2 /	141–143
LOVEJOY, Alice: <i>Cinema for the State, Cinema by the State: Czechoslovak Army Film, 1945–1994</i>	4 /	148–151

Přílohy

Obsah XIX. ročníku Iluminace	4 /	157–159
Z přírůstků knihovny NFA	1 /	219–222
Z přírůstků knihovny NFA	2 /	145–146
Z přírůstků knihovny NFA	3 /	235–238
Z přírůstků knihovny NFA	4 /	152–155

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

Prostřednictvím monotematických bloků se *Illuminace* snaží podpořit koncentrovanější diskusi uvnitř oboru, vytvořit operativní prostředek dialogu s jinými obory a usnadnit zapojení zahraničních přispěvatelů. Témata jsou vybírána tak, aby korespondovala s aktuálním vývojem filmové historie a teorie ve světě a aby současně umožňovala otevírat specifické domácí otázky (revidovat problémy dějin českého filmu, zabývat se dosud nevyužitými prameny). Zájemcům může redakce poskytnout výběrové bibliografie k jednotlivým tématům. Každé z uvedených čísel bude mít rezervován dostatek prostoru i pro texty s tématem nijak nesusouvisející.

S nabídkami příspěvků (studií, recenzí, glos, rozhovorů) se obraťte na adresu szczepan@phil.muni.cz nebo ivan.klimes@volny.cz. V nabídce stručně popište koncepci textu; u původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran.

* * *

POKYNY PRO BIBLIOGRAFICKÉ CITACE

(níže uvedené citace jsou po věcné stránce dílem smyšlené)

monografie

Rudolf Skopeč, *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 / 2008

Filmový exil

(uzávěrka 29. února 2008)

hostující editor čísla: Jiří Voráč

Dějiny světové kinematografie skýtají množství příkladů, kdy byli filmaři nuceni vinou politických poměrů odejít z vlasti do exilu. Významný byl ruský exil po bolševické revoluci 1917, německý antinacistický exil třicátých let, poválečný antikomunistický exil ze zemí sovětského impéria, chilský exil sedmdesátých let po Pinochetově vojenském puči nebo iránský exil po islámské revoluci 1979.

K dějinám filmového exilu významně přispěly také české země (resp. Československo), jež zažily ve dvacátém století tři velké emigrační vlny: antinacistickou po Mnichovu 1938 a dvě poválečné – po komunistickém puči v únoru 1948 a po sovětské okupaci v srpnu 1968, přičemž antikomunistický exil během čtyřiceti let přesáhl (dle oficiálních statistik) tři sta tisíc osob. Z filmařů namátkou připomeňme: Hugo Haas, Alexander Hackenschmied, Voskovec a Werich, Herbert Lom nebo Karel Dodal (z pomnichovské vlny), František Čáp, Ladislav Brom, Adina Mandlová, Lída Baarová, Jára Kohout nebo Miloš Havel (z poúnorové vlny), Vojtěch Jasný, Jan Němec, Ivan Passer, Pavel Landovský, Jana Boková, Bernard Šafařík, Václav Reischl, Otakar Votoček, Ivan Fíla nebo Miroslav a Tonička Jankovi (z nejsilnější vlny posrpnové).

Filmový exil byl až donedávna filmovou historiografií opomíjen nebo marginalizován, neboť jako hraniční, hybridní a heterogenní (transnacionální) jev neodpovídal konceptu lineárních, chronologických dějin v rámci homogenizovaného (národního) celku.

Změna přišla s nástupem tzv. nové filmové historie. Od osmdesátých let se výzkumy filmového exilu stávají součástí akademického diskursu (především v USA) a předmětem bohatě narůstající literatury. Impozantně se jeví jednak německy psaná literatura o antinacistickém exilu, jednak a zejména anglicky psaná literatura o hollywoodské imigraci. Metodicky se tu uplatnil princip integrace, který bere v úvahu specifický status exilových filmařů.

Exilový aspekt či status bývá definován jako existence v „mezi-prostoru“, která souvisí se specifickou situovaností exilového tvůrce, jež vychází z napětí mezi kontextem původním (domácím) a přisvojeným (exilovým). Takto je nastolen klíčový vzorec exilového údělu, totiž opozice vlasti jako domova a exilu jako vyhnanství. S tím souvisí vazba k původnímu kulturnímu prostředí, vědomí spojitosti s určitou kulturní tradicí a na druhé straně nutnost adaptovat se na nový kontext. Exil takto představuje primárně politicky motivovanou formu migrace, jejíž rozhodující moment spočívá v nemožnosti návratu. Tím se filmový exil odlišuje od běžné pracovní migrace, jež se ve světové kinematografii prosadila jako přirozený a mnohdy záměrně iniciovaný jev.

Zřejmě nejvlivnější a nejpropracovanější pojetí filmového exilu rozvinul americký filmový historik iránského původu Hamid Naficy, profesor Filmových a mediálních studií na Rice University (Houston, Texas), který svůj koncept „kinematografie s přízvukem“ souhrnně pojednal v knize *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking* (2001). Jakkoli je Naficy zaměřen zejména na filmaře z Iránu, respektive z třetího světa v USA, poskytuje pojmový a metodický aparát obecnějšího dosahu, jenž se nám může stát inspirací.

Naficy zavádí termín *accented cinema* / kinematografie s akcentem (kam vedle zmíněných řadí ještě třetí typ, a sice postkoloniální etnické filmy/filmaře a filmy/filmaře identity), jímž nemíní nějaký ustálený a soudržný kinematografický celek, nýbrž proměnlivou, ale rozpoznatelnou formaci rozmanitých forem a kultur, kterou chápe jako součást alternativní/menšinové kinematografie (spolu s avantgardou, undergroundem, osobním či radikálním filmem). K jejímu popisu užívá termínu *accented style*, respektive *accented mode of production*.

Formativní komponenty stylu s přízvukem nachází v estetice smíšených forem, v neúplnosti, neuzavřenosti, improvizovanosti, v neurovnaném tempu či v převaze slov a emocí nad akcí, jež uvádí mezi hlavními rysy vizuálního stylu; ve fragmentárních, multilingválních, epistolárních, sebereflexivních a kontrastně juxtaponovaných narativních strukturách; ve dvojznačných, zdvojených, zkřížených a ztracených typech postav; v předmětech a tématech, jež se týkají cesty/cestování, dějinnosti, identity, domova a vysídlení; v dysforických/euforických, nostalgických, prahových a politizovaných pocitových strukturách; v intersticiálním a kolektivním modu produkce; v sebevypisování – zaznamenávání biografického, sociálního a kinematografického (ne)umístění filmařů. Jsou to filmy osobní, autorské vize a stylu.

Exilový/*accented* modus produkce vyznačuje Naficy takto: autorské, nekomerčně motivované, nízkorozpočtové projekty; vícezdrojové financování (granty, nadační příspěvky, osobní vklady filmařů); rozmanitost audiovizuálních praxí (amatérská, profesionální; kinematografický film, videodokumenty, etnická televize, internet ad.); zvláštní distribuční oběh a adresné cílové publikum (artkina, festivaly, specializovaná turné, TV, videodistribuce, univerzity, etnické/exilové organizace ap.); multiplikace funkcí (filmař zaujímá více rolí ve štábu a osobně dohlíží na film ve všech jeho fázích od předprodukce až k uvádění) a spolupráce na bázi krajanských či příbuzenských vztahů. Tyto momenty posilují autorský, řemeslný a kolektivní princip tvorby a současně se tak umožňuje minimalizace ekonomických nákladů. Vyšší míru autonomie/kontroly přitom provází komplikovanost výrobního procesu a relativně velké odstupy mezi výrobou a distribucí, případně mezi jednotlivými projekty.

Naficy označuje díla takto vzniklá jako z podstaty kritická, opoziční a menšinová, a to umělecky i politicky, přičemž kriticky využívají postupů a estetiky dominantní kinematografie tím, že je přetváří vlivem sobě vlastních limitů ekonomických, technických a profesionálních. Tato omezení se zároveň stávají zdrojem a podněcovatelem exilové produkce.

Dalším klíčovým pojmem je intersticiální modus, čili existence v mezerách či meziprostorech společnosti a mediálního průmyslu, jež umožňuje prospěšně těžit z protikladů, odchylek a různorodosti. Naficy současně poukazuje k možnosti transformace z minoritního v mainstreamový status, jinak řečeno z minoritního *filmaře* v mainstreamového *režiséra*.

Tento koncept budiž možným východiskem k promýšlení nastolených otázek a témat.

Náměty a preferované okruhy:

- Teoretické a metodologické otázky nad koncepty a pojmy: *accented* / *exilic* / *diasporic* / *post-colonial ethnic* a *identity cinema* (srov. Naficy).
- Filmový exil a kinematografie s přízvukem v době globálního mediálního průmyslu a postindustriálního modu produkce.
- Koncept národní kinematografie a migrace, emigrace, exil; dějiny národní kinematografie a tvorba (českých) filmařů v zahraničí: co s ní?
- Filmový exil a exiloví filmaři v dějinách kinematografie: historické a mezinárodní srovnání.
- Čeští filmaři ve světě (případové studie).
- Specifické projevy exilové audiovizuální subkultury – etnické (českojazyčné) komunitní aktivity: etnická TV, videodokumentární produkce.
- Filmoví exulanti v českých zemích.
- Receptce exilové audiovizuální kultury v dobovém českojazyčném tisku: srovnání domácího oficiálního a neoficiálního (nezávislého, samizdatového) tisku a tisku exilového.
- Filmový obraz emigrace/exilu a hranice/útěku v české/exilové kinematografii (příp. komparativní analýzy se zahraničními filmy).
- Obraz českých dějin a zkušenosti exilu ve filmech exilových filmařů.
- Česko a Slovensko – filmová migrace a emigrace: dějiny a současnost vzájemných vztahů.

Vybraná literatura:

- Christian Cargnelli & Michael Omasta (ed.), *Aufbruch ins Ungewiesse. Bd. 1: Österreichische Filmschaffende in der Emigration vor 1945. Bd. 2: Lexikon, Tributes, Selbstzeugnisse*. Wien: Wespennest 1993.
- Christian Cargnelli, *Schatten – Exil. Europäische Emigranten im Film noir*. Wien: PVS-Verlag 1997.
- FilmExil* [časopis]. Ed. Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek. Edition Text + Kritik.
- Jan-Christopher Horak, *Anti – Nazi – Filme der deutschsprachigen Emigration von Hollywood 1939–1945*. Münster: Moks 1985.
- Jan-Christopher Horak, *Fluchtpunkt Hollywood. Eine Dokumentation zur Filmemigration nach 1933*. Münster: Moks 1986.
- Jiří Horníček, V mezích zákona (Hollywoodu). Gustav Machatý „ve službách“ Metro-Goldwyn-Mayer. *Illuminace* 18, 2006, č. 1, s. 45–58.
- Helena Lorenzová & Vladimír Papoušek (eds.), Kultura českých enkláv ve světě. *Estetika* 36, 1999, č. 1–3.
- James Morrison, *Passport to Hollywood. Hollywood Films, European Directors*. Albany: State University of New York Press 1998.
- Hamid Nacify, *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton – Oxford: Princeton University Press 2001.
- Hamid Nacify (ed.), *Home, Exile, Homeland. Film, Media and the Politics of Place*. New York: Routledge 1999.
- Gene D. Phillips, *Exiles in Hollywood. Major European Film Directors in America*. Bethlehem: Lehigh University Press 1998.
- Bořivoj Srba, *Múzy v exilu*. Brno: Masarykova univerzita 2003.
- Jiří Voráč, *Český film v exilu. Kapitoly z dějin po roce 1968*. Brno: Host 2004.
- Jiří Voráč (ed.), Dokument (v) exilu. In: *DO. Revue pro dokumentární film* 3, 2005, s. 11–66.

Populárně-vědecký film jako žánr mezi vědou a uměním*(uzávěrka 30. května 2008)*

hostující editorka čísla: Veronika Klusáková

Ačkoliv má český populárně-vědecký film silnou tradici a jeho přínos je uznáván i v mezinárodním kontextu, jeho domácí odborná reflexe po roce 1989 stojí ve stínu zájmu o většinové žánry. Vývoj populárně-vědeckého filmu v zahraničí je přitom radikálně odlišný od směřování tohoto žánru v českém (a slovenském) kontextu. Zatímco v našem prostředí je problémem trvalá podfinancovanost oblasti, nedostatek produkčních společností zaměřených výlučně na žánr populárně-vědeckého filmu a minimální zájem o distribuci mimo standardní kanály, zahraniční vědecko-populární film má svou pevnou platformu v rozvoji kabelové televize (kanály specializující se na řadu oborů od přírodních věd po historii a umění), vědeckém výzkumu a jeho potřebě prezentovat své výsledky v mediálním prostoru.

Vizuálně atraktivní projekty, jejichž prototyp mohou díky rozšíření nabídky kabelové televize v posledních letech představovat pořady kanálů National Geographic, Viasat Explorer, Viasat History ad. s českou jazykovou podporou, přicházejí s propojením edukace a zábavy často kombinované s prvky reality show a prezentují přitom mnohdy zcela nové vědecké poznání či jeho pokrok dokonce iniciují. Český populárně-vědecký film posledních 18 let se zaměřuje především na mapování humanitních věd s jasnou preferencí historických dokumentů zabývajících se nedávnou minulostí a kontroverzními etapami českých dějin. Mapování přírodních věd se omezuje na portréty významných vědců či exkurzy po odborných pracovištích (seriál *České hlavy* aj.).

Celé této hraniční oblasti mezi vědeckým výzkumem a médií (nebo uměním) chybí, zvláště při jejím současném dynamickém rozvoji, pozornost teoretiků a historiků. Přístup k populárně-vědeckému filmu ze strany filmařů, kritiků i institucí je patrný z neúspěšných snah o vymezení samotného žánru – o nemožnosti dobrat se jednotného názoru (Jsou televizní *Myth Busters* vědecko-populárními filmy? Je na populárně-vědecký film třeba aplikovat estetická kritéria? Je možné televizní tvorbu poměřovat stejnými kritérii jako filmové distribuční tituly?) svědčily i poslední ročníky mezinárodního festivalu Academia film Olomouc (viz www.afo.cz). Snaha o redefinici žánru a diskuse napříč obory i kontexty byla páteří celého festivalu i jeho jednotlivých tiskových výstupů (festivalový deník *AFO hled*, připravovaný sborník). Přes přítomnost vědeckých kapacit z různých oborů a teoretiků i historiků žánru festival zatím k jednoznačnému konsensu nedošel.

Jednou z platforem, na něž se diskuse o populárně-vědeckém filmu přesouvá, je i tematický blok *Illuminate*, který si klade za cíl reflektovat interakce mezi vědou a uměním, jež mohou vést k originálním stimulům v obou těchto oblastech, stejně jako historický vývoj žánru a způsoby, jak ovlivňuje a rozvíjí podobu samotného filmu.

Populárně-vědecký film se ve svém vývoji vždy musel zabývat svou hybridní povahou a hledat vlastní pozici na ose mezi vědou a uměním. Požadavek atraktivního zprostředkování vědeckého poznání a exaktních metod jeho získávání laickému publiku přináší nutná zjednodušení a manipulaci s fakty. Tato zjednodušení jsou často vykupována „uměleckými“ postupy dokumentárního filmu či dokonce prvky fikce. Je úkolem historiků a teoretiků žánru zkoumat, nakolik jsou oba diskursy se svými aplikacemi kompatibilní, do jaké míry mohou své poznání vzájemně korigovat a obohacovat.

Možné tematické okruhy příspěvků:

– proměny populárně-vědeckého filmu s příchodem televize a s nástupem kabelového vysílání (sociální, ekonomické i žánrové souvislosti);

- historie (českého) populárně-vědeckého filmu, vývoj jeho tvůrčích metod, institucí, stylu, produkce, distribuce a prezentace;
- populárně-vědecký film z hlediska teorie žánrů a kritérií jeho kritického hodnocení;
- film jako technologie využívaná ve vědeckém výzkumu;
- film jako prostředek popularizace vědeckého výzkumu;
- estetika vědy a technologie její vizualizace; média či medialita vědy;
- tělo jako průsečík vědy a umění (způsoby vizualizace těla ve vědě a umění, proměny jeho vnímání v důsledku dominantních modů vizualizace apod.);
- role univerzitních pracovišť ve výrobě i distribuci populárně-vědeckých filmů;
- historie a mýty, mýty historie ve filmovém dokumentu;
- historické poznání prostřednictvím filmu;
- vývoj evoluční teorie po nástupu teorie inteligentního plánu (*intelligent design*) v USA, jejich odraz ve vzdělávacím systému, jejich zachycení ve filmovém a televizním dokumentu (viz např. HEJNO BLBOUNŮ Randyho Olsona ad.).

Výběrová literatura:

Virgilio Tosi, *Cinema before Cinema. The Origins of Scientific Cinematography*. London: BUFVC 2005.

Lisa Cartwright, *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*. University of Minnesota Press 1995.

Timothy Lenoir (ed.), *Inscribing Science: Scientific Texts and the Materiality of Communication*. Stanford University Press 1998.

Robert A. Rosenstone, *History on Film/Film on History*. New York: Longman 2006.

Frances Guerin – Roger Hallas, *The Image and the Witness. Trauma, Memory and Visual Culture*. London: Wallflower Press 2007.

4/2008

Post-feminismus a média

(uzávěrka 31. srpna 2008)

hostující editorka: Jindřiška Bláhová

Feministická filmová teorie patřila v 70. a 80. letech k dominantním proudům teoretického uvažování o filmu. Formovala studia recepce, produkce, žánru, hvězd i reprezentace. Feministické přístupy ve spojení se sémiotikou a čerpající z psychoanalýzy a marxismu podrobovaly kritickému zkoumání zobrazování ženy a konceptu ženství ve filmovém textu jako důsledek sociálního, politického a ekonomického znevýhodnění. Tón feministického uvažování o filmu přitom dlouhou dobu diktoval ustavující text Laury Mulvey „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, jenž představil jako klíčový koncept rozložení moci ve filmovém textu voyeuristický mužský pohled (*male gaze*) vycházející z dominantního mužského vidění světa, v němž je žena fetišizovaným objektem s limitovanou a pokřivenou subjektivitou.

Víceméně monolitická oblast feministické filmové teorie se v 80. letech postupně diverzifikovala akcentováním nových oblastí a problematizací samotného termínu feminismus a jeho výchozích pozic i objektů zájmu. Feminismus byl kritizován za ignorování rasových, ekonomických i sociálních odlišností mezi ženami. V důsledku této kritiky se ženská studia rozšiřují o témata rasy, sexuálních preferencí a sociálních konstrukcí. Ustavují se například studia maskulinit. Výraznou koncepční změnu přináší přesun pozornosti z filmu jako takového na diváka a publikum.

Dvě velké výzvy feministické filmové teorii přináší prosazení termínu post-feminismus do mediálního diskursu na začátku 80. let a o deset let později razantní obrat k filmové historiografii, který feministickou filmovou teorii upozaďuje a nutí ji redefinovat vlastní pozice jako relevantního filmologického přístupu.

V západní kultuře fungují různé formulace post-feminismu. Mnohé z nich jsou založené na předpokladu, že feminismus sice byl užitečný, ale v současnosti už je zbytečný, protože emancipace bylo dosaženo (prominentními post-feministkami jsou např. Camille Paglia nebo Rene Denfeld). Takový postoj kritizuje Susan Faludi v klíčové knize *Backlash: the Undeclared War against Feminism*. Post-feminismus podle ní není ničím jiným než anti-feminismem, součástí konzervativního zpětného úderu proti myšlenkám i cílům feminismu. Právě odpor vůči feministickým myšlenkám a obrana patriarchálního statu quo produkují post-feministickou ideologii. Tania Modleski hovoří o post-feminismu jako o feminismu bez žen (*Feminism Without Women: Culture and Criticism in a „Post-feminism“ Era*).

Přijímaný jako odpověď na stále komplexnější společenské a genderové vztahy, prosazovaný jako nástupce feminismu a napravovatel jeho chyb nebo kritizovaný jako módní nálepka devalvující myšlenky i cíle feminismu, post-feminismus se jako široce užívaný termín, jako koncept zaštitěný komplexním ideologickým aparátem i jako kulturní fenomén stal neoddtělitnou součástí agendy filmových (nebo obecněji mediálních) studií.

Nové kritické pohledy na post-feminismus nabízí antologie *Interrogating Postfeminism* (ed. Yvonne Tasker a Diane Negra), která se snaží lokalizovat projevy post-feministické ideologie v mediálních obsazích, pojmenovat její reprezentativní strategie, objasnit příčiny její dominance v současném feministickém myšlení a přitáhnout pozornost k důsledkům, které má tato převaha pro feminismus a jeho cíle.

Mnohovýznamovost termínu samotného vyzývá k jeho soustředěnému kritickému zkoumání. Vedle výše nastíněných obsahů může být jako součást dopadu post-feminismu v humanitních vědách označen i pohyb uvnitř proudu feministických filmových studií, jenž se projevuje jistou de-teoretizací a větším ukotvením v historiografickém metodologickém apará-

tu jako způsob vlastní sebereflexe, hledání nové identity a přínosu pro uvažování o filmu z feministických pozic.

Monotematický blok *Illuminace* nabízí prostor k uvažování o současných tendencích ve feministické filmové teorii ve fázi post-feminismu, jejím místu v akademickém diskursu a jejích možnostech a limitech po historiografickém obratu. Zároveň otevírá pole pro interdisciplinární dialog mezi filmovými, mediálními, vizuálními a genderovými studiemi.

Několik příkladů témat, která se nabízejí ke zpracování:

- Reakce feministické filmové teorie na historiografický obrat ve filmových studiích: implementace historiografické metodologie do feministické teorie, nové přístupy ke studiu hvězd, postavení a funkce žen ve filmové produkci, výzkumy publika, recepce a ženského psaní o filmu.
 - Post-feminismus, politika moci a tvůrčí principy současné kinematografie a médií. Žánrové a reprezentační modifikace jak filmové, tak televizní produkce v době post-feminismu (romantické komedie/melodrama, akční film a akční hrdinky, násilí a moc, *makeover reality show*, *dramedy*, nová žena, návrat k tradičním rodinným hodnotám, mateřství, krize ženství, věk a sexualita jako nástroje moci a emancipace).
 - „Ženský film“, „ženská“ témata a autorství (např. Patty Jenkins, Nora Ephron, Karyn Kusama, Nancy Meyers, Sofia Coppola, Olga Sommerová, Alice Nellis, Irena Pavlásková...).
 - Feminismus bez žen – maskulinity, melodrama, otcovství – „mužská“ témata a „mužský feminismus“.
 - Rozdíly mezi českým a anglosaským post-feministickým myšlením a metodologií.
- Feminismus jako marketingový nástroj, nebo koncepční dramaturgická strategie? Programová politika televizních stanic HBO, LifeStyle Channel ad.

1/2009

Film v době vizuálních studií

(uzávěrka 30. listopadu 2008)

hostující editoři čísla: Petra Hanáková a Václav Hájek

Sledujeme-li nedávnou a poměrně úspěšnou institucionalizaci vizuálních studií jako univerzitního oboru zaměřeného na význam a funkci obrazů v širším kulturním poli, můžeme si položit otázku, jak perspektiva vizuální kultury proměňuje pozici filmu a možnosti jeho analýzy v rámci moderní kultury obrazu. Jaké je místo filmu jako onehdy ještě nového, ale dnes již tradičního média v rozšířeném kontextu a pojetí vizuality, dějin vidění a teorie pohledu? Mění se významně přístup k filmu, pokud ho zařadíme do půdorysu kultury závislé na obraze a zbavíme jej tak exkluzivní pozice média, které historicky dlouho a intenzivně prosazovalo a obhajovalo vlastní specifičnost a pozici „nejmladšího umění“?

Vizuální studia pojímají obraz nehledě na jeho kulturní status a přisouzenou hodnotu jako sít procesů vytvářejících význam a afekt. Mluvíme-li souhrnně o modernitě jako o „době obrazu“, po většinu jejího trvání se studium vizuálních artefaktů odehrávalo především v rámci jasně rozlišených disciplín, kategorií obrazu a médií. Každý z těchto obrazových světů měl své specifické tvůrce a komentátory, svá publika, svoji rétoriku, ať již šlo o dějiny umění, filmovou „vědu“, teorii masové komunikace nebo o užší směry od psychologie vnímání až po specifické přístupy k užitným zobrazením, např. kartografii a její dějiny. Modernistické oddělování a vymezování specifičnosti jednotlivých médií dnes stále více ustupuje propojování a hledání styčných ploch a vzájemných inspirací mezi jednotlivými typy zobrazení. Otázkou ovšem zůstává, zda je možné zasadit studium filmu do pole vizuální kultury v kontextu interdisciplinárním, nebo se v případě vizuálních studií (či *Bildwissenschaft*) jedná spíše o transdisciplínu, jistý „zastřešující“ způsob pojmání obrazů, jenž odmítá klasickou parcelaci oborů a předmětů.

Zároveň ovšem vizuální studia nejsou ahistorickým zkoumáním a pouhou konstrukcí obecně a plošně aplikovatelných modelů – zahrnují i archeologii vizuální kultury a reflektují vlastní „obrat“ od oddělených disciplín k inkluzivnímu modelu zkoumání vizuálna. I přes významný návrat k ikonologii a tématu „přežívání“ obrazů zde zůstává silný zájem o politické a sociální rozměry vidění a jeho proměny ve vztahu k vnímanému médiu. Nabývá ale vizuální zkušenost skutečně podobně popsatelných rozměrů, ať je již spojena s klasickým obrazem, moderní malbou, konceptuálním uměním, reklamními materiály, filmem, fotografií, digitálně vytvořeným nebo digitalizovaným obrazem, virtuální realitou či videoartem?

Můžeme se tedy ptát: Jaké nové metody a přístupy k vizuálu přináší „věda o obraze“ a „vizuální obrat“, a jak je možné je aplikovat na film? Jak studium vizuální kultury komunikuje s vývojem filmové teorie, a to specificky v době, kdy se filmová teorie zdála být na ústupu? Posuzujeme-li význam, který má pro vizuální studia raná teorie umění (např. Warburg, Riegl, Einstein) a návrat k začátkům nadoborové reflexe obrazů, dává nám tento impuls také podnět k přehodnocení vývoje a významu filmové teorie? Jakým způsobem film zůstává „emblémem“ obratu k vizuálu a vizualizace moderní kultury? Jak jeho význam proměňuje otázka „všedních“ a vědeckých obrazů? Na které ikonologické konstanty moderní vizuální kultury se film napojuje? A nebo jsou vizuální studia jen možností, jak studovat hraniční fenomény, jako je např. videoart, který „nepatří“ ani filmovým studiím, ani kunsthistorii? Tematický blok *Illuminace* nabízí prostor jak pro teoretické úvahy o nastíněných otázkách, tak pro případové studie analyzující konkrétní problémy z dějin a současnosti vizuální kultury.

Stručný výběr literatury:

- Lisa Cartwright, Film and the Digital in Visual Studies: Film Studies in the Era of Convergence. *Journal of Visual Culture* 1, 2002, č. 1, s. 7–23.
- Margaret Dikovitskaya, *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Cambridge, MA: MIT Press 2006.
- James Elkins, *Visual Studies. A Skeptical Introduction*. New York: Routledge 2003.
- Kelli Fuery – Patrick Fuery (eds), *Visual Culture and Critical Theory*. London: Arnold Publisher 2003.
- Michael Ann Holly – Keith Moxey, *Art History, Aesthetics, Visual Studies (Clark Studies in the Visual Arts)*. Wiliamstown: Clark Art Institute 2003.
- Nicolas Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader*. New York: Routledge 2002.
- W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: Chicago University Press 2005.
- Joanne Morra – Marquard Smith (eds.), *Visual Culture: Critical Concepts in Media and Cultural Studies, 4 vols.* London: Routledge 2006.
- Mark Poster, Visual Studies as Media Studies. *Journal of Visual Culture* 1, 2002, č. 1, s. 67–70.
- Marita Sturken – Lisa Cartwright, *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. Oxford: Oxford Univesity Press 2007.
- Visual Culture Questionnaire. *October* 1996, č. 77, s. 25–70.

ILUMINACE

je recenzovaný časopis pro vědeckou reflexi kinematografie a příbuzných problémů. Byla založena v roce 1989 jako půlletník. Od svého pátého ročníku přešla na čtvrtletní periodicitu a při té příležitosti se rozšířil její rozsah i formát. Od roku 2004 je v každém čísle vyhrazen prostor pro monotematický blok textů. Od roku 2005 jsou některé monotematické bloky připravovány ve spolupráci s hostujícími editory. *Illuminace* přináší především původní teoretické a historické studie o filmu a dalších audiovizuálních médiích. Každé číslo obsahuje rovněž překlady zahraničních textů, jež přibližují současné badatelské trendy nebo splácejí překladatelské dluhy z minulosti. Velký prostor je v *Illuminaci* věnován kritickým edicím primárních písemným pramenů k dějinám kinematografie, stejně jako rozhovorům s významnými tvůrci a badateli. Zvláštní rubriky poskytují prostor k prezentaci probíhajících výzkumných projektů a nově zpracovaných archivních fondů. Jako každý akademický časopis i *Illuminace* obsahuje rubriku vyhrazenou recenzím domácí a zahraniční odborné literatury, zprávám z konferencí a dalším aktualitám z dění v oboru filmových a mediálních studií.

Pokyny pro autory:

Nabízení a formát rukopisů

Redakce přijímá rukopisy v elektronické podobě v editoru Word, a to e-mailem na adrese szczepan@phil.muni.cz nebo ivan.klimes@volny.cz. Doporučuje se nejprve zaslat stručný popis koncepce textu. U původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran, u rozhovorů 10–30 normostran, u ostatních 4–15; v odůvodněných případech a po domluvě s redakcí je možné tyto limity překročit. Všechny nabízené příspěvky musí být v definitivní verzi. Rukopisy studií je třeba doplnit filmografickým soupisem (odkazuje-li text na filmové tituly – dle zavedené praxe *Illuminace*), abstraktem v angličtině nebo češtině o rozsahu 0,5–1 normostrana, anglickým překladem názvu, biografickou notickou v délce 3–5 řádků, volitelně i kontaktní adresou. Obrázky se přijímají ve formátu JPG (s popisky a údaji o zdroji), grafy v programu Excel. Autor je povinen dodržovat citační normu časopisu (viz „Pokyny pro bibliografické citace“).

Pravidla a průběh recenzního řízení

Recenzní řízení typu „peer-review“ se vztahuje na odborné studie, určené pro rubriku „Články“, a probíhá pod dozorem redakční rady (resp. „redakčního okruhu“), jejíž aktuální složení je uvedeno v každém čísle časopisu. Šéfredaktor má právo vyžádat si od autora ještě před započatím recenzního řízení jazykové i věcné úpravy nabízených textů nebo je do recenzního řízení vůbec nepostoupit, pokud nesplňují základní kritéria původní vědecké práce. Toto rozhodnutí musí autorovi náležitě zdůvodnit. Každou předběžně přijatou studii redakce předloží k posouzení dvěma recenzentům. Recenzenti budou vybíráni podle kritéria odborné kvalifikace v otázkách, jimiž se hodnocený text zabývá, a po vyloučení osob, které jsou v blízkém pracovním nebo osobním vztahu s autorem. Autoři a posuzovatelé zůstávají pro sebe navzájem anonymní. Posuzovatelé vyplní formulář, v němž uvedou, zda text navrhuje přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučují zamítnutí nebo přepracování, uvedou do posudku hlavní důvody, resp. podněty k úpravám. V případě požadavku na přepracování nebo při protichůdných hodnoceních může redakce zadat třetí posudek. Na základě posudků šéfredaktor přijme konečné rozhodnutí o přijetí či zamítnutí příspěvku a toto rozhodnutí sdělí v nejkratším možném termínu

autorovi. Pokud autor s rozhodnutím šéfredaktora nesouhlasí, může své stanovisko vyjádřit v dopise, který redakce předá k posouzení a dalšímu rozhodnutí členům redakčního okruhu. Výsledky recenzního řízení budou archivovány způsobem, který umožní zpětné ověření, zda se v něm postupovalo podle výše uvedených pravidel a zda hlavním kritériem posuzování byla vědecká úroveň textu.

Další ustanovení

U nabízených rukopisů se předpokládá, že autor daný text dosud nikde jinde nepublikoval a že jej v průběhu recenzního řízení ani nebude nenabízet jiným časopisům. Pokud byla publikována jakákoli část nabízeného textu, autor je povinen tuto skutečnost sdělit redakci a uvést v rukopise. Nevyžádané příspěvky se nevracejí. Pokud si autor nepřeje, aby jeho text byl zveřejněn na internetových stránkách časopisu (www.iluminace.cz), je třeba sdělit nesouhlas písemně redakci.

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU

THE JOURNAL OF FILM THEORY,
HISTORY, AND AESTHETICS

Redakce / Editorial board:

Ivan Klimeš
Václav Kofroň
Petr Szczepanik
(Šéfredaktor / Editor-in-chief)

Okruh Iluminace / Circle of Iluminace:

Anna Batistová, Helena Bendová
Michal Bregant, Lucie Česálková
Jana Dudková, Nataša Ďurovičová
Tereza Dvořáková, Mária Ferenčuhová
Petra Hanáková, Martin Kaňuch
Tomáš Lachman, Miroslav Marcelli
Petr Mareš, Petr Málek
Peter Michalovič, Miroslav Petříček
Luboš Ptáček, Pavel Skopal
Karel Thein, Vlastimil Zúška

Grafická úprava / Graphic layout:

Ivan Exner

Tajemnice redakce / Editorial assistant:

Ivana Lukešová

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv
oddělení teorie a dějin filmu
Bartolomějská 11
110 01 Praha 1
tel. +420/22423 1988
www.iluminace.cz

Vydává / Published by:

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
Malešická 12, 130 00 Praha 3
tel. 271 770 509, fax 271 770 501

Sazba: ALEGRA – Michaela Houdková, Albert Bartoš

Tisk: Marten, s. r. o.

Rukopis byl odevzdán do výroby v lednu 2008

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 4× ročně. Cena jednoho čísla 60 Kč

MK ČR E 55255; MIČ 47285

Předplatné zajišuje /

Subscription information

Roční předplatné pro tuzemsko

180 Kč + 40 Kč poštovné

Adresa / Address:

A.L.L. Production, s. r. o.
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1
tel. +420/2340 928 51
fax +420/2340 928 13
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

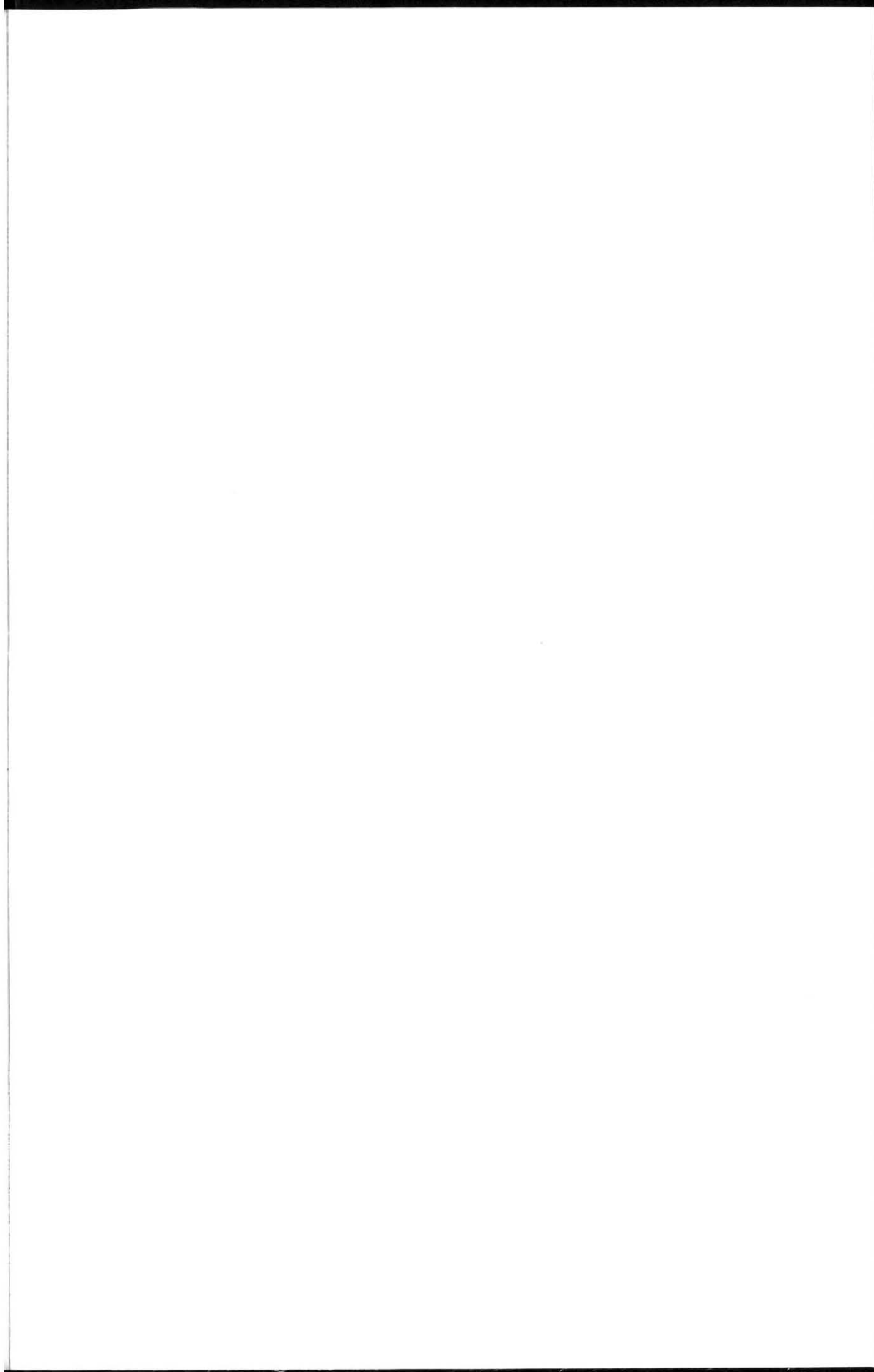
Prices include postage

Na obálce:

Reproduktor pro velká kina Klangfilm Euronor:

výška 4 m, délka trychtýře 2,6 m, ústí 4m², výkon 60 W

(Zehn Jahre Klangfilm. Berlin: Klangfilm G.m.b.H. 1938, s. 14.)



35029/2007/4



10101068 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 jasů, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-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, chled 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.