

2

2010

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



35029/2010/2-D

2

2010

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 22 2010 Číslo / No. 2 (78)

TÉMA:

FILMOVÉ STUDIO: MÍSTO, PODNIK A PRACOVNÍ SVĚT

O B S A H

Články k tématu

Editorial 5

Edward Jay Epstein: Nová logika peněz a moci v Hollywoodu:

Koncepce filmového studia jako clearingové banky 9

Ben Goldsmith: Když ho postavíš...

Filmová studia a transformační účinky migrující výroby 27

Štěpán Hulík: Nástup normalizace ve Filmovém studiu Barrandov 47

Alice Lovejoy: „Mimo plán“: Československý armádní film
a Pražské jaro 67

Rozhovory

Štěpán Hulík: Nejlepší scénáře se do realizace nedostaly.

Rozhovor s Marcelou Pittermannovou 83

Kateřina Krtilová: Zvláštní předměty filozofie médií.

Rozhovor s Lorenzem Engellem 103

Ad fontes

Jarmila Hurtová: Svaz filmového průmyslu a obchodu (/1913/ 1921–1941 /1948/) 112

Obzor

Radomír D. Kokeš: Duch doby (nejen) v šedé zóně

(*Jan Bernard: Z šedé zóny. Texty a kontexty*) 115

Radomír D. Kokeš: Interpret ano, naratolog ne (*Mircea Dan Duta: Vypravěč, autor a bůh. Naratologické perspektivy a narativní techniky v české nové vlně 60. let*) 120

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA 126

105759

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10105759 Národní filmový archiv

CONTENTS

Theme Articles

Editorial 5

Edward Jay Epstein: The New Logic of Money and Power in Hollywood:
The Clearinghouse Concept 9

Ben Goldsmith: If You Build it...

Film Studios and the Transformative Effects of Migrating Media Productions 27

Štěpán Hulík: The Onset of Normalization in Barrandov Film Studios 47

Alice Lovejoy: Czechoslovak Army Documentary
and the Prague Spring 67

Interviews

Štěpán Hulík: Best Screenplays Didn't Make It Into Production.

Interview with Marcela Pittermannová 83

Kateřina Krtilová: Obscure Objects of the Philosophy of Media.

Interview with Lorenz Engell 103

Ad fontes

Jarmila Hurtová: Svaz filmového průmyslu a obchodu (/1913/ 1921–1941 /1948/) 112

Horizon

Radomír D. Kokeš: The Zeitgeist (Not Only) in the Grey Zone

(*Jan Bernard: Z šedé zóny. Texty a kontexty*) 115

Radomír D. Kokeš: Interpreter yes, narratologist no (*Mircea Dan Duta: Vypravěč, autor a bůh. Naratologické perspektivy a narativní techniky v české nové vlně 60. let*) 120

Appendix

Recent Acquisition of the NFA Library 126

FILMOVÉ STUDIO: MÍSTO, PODNIK A PRACOVNÍ SVĚT

Tento tematický blok si klade otázku, čím dnes je a čím bylo v minulosti filmové studio. Filmové studio, jeden z nejstarších a zdánlivě nejjasnějších pojmů filmové praxe, prošel od druhé světové války několika hlubokými proměnami, které měly různou podobu a tempo v různých částech světa. Velká hollywoodská studia, takzvané *majors*, se v důsledku protitrustového soudního rozhodnutí ve věci *United States vs. Paramount Pictures* (1948) nejprve musela zbavit sítí premiérových kin, čímž skončila éra vertikální integrace výroby, distribuce a předvádění. Krátce nato začala ztrácet na svém monopolním postavení hlavních poskytovatelů masové zábavy v konfrontaci s proměnou diváckých preferencí a návyků, nástupem televize, sílícím postavením nezávislých výrobců a hvězd, které nyní v zastoupení mocných agentů žádaly podíly na zisku. Jestliže do té doby znamenalo studio kina + distribuci + kompletní výrobní infrastrukturu (přičemž největší ekonomický význam měla kina, nikoli výroba), od této chvíle se působnost studií postupně stále více zužovala. V současnosti jsou dílčími, nikoli největšími složkami multimedialních konglomerátů, které již nevlastní ateliérové komplexy, nezaměstnávají filmaře a herce a místo diferencovaného a rozsáhlého portfolia různě drahých projektů vyrábějí menší počet blockbusterů, z nichž největší ekonomický význam mají sequely zaměřené na teenagery, případně obchodují s filmy ze svých archivů. Přesněji řečeno, soustředí se na financování, distribuci a prodej licenčních práv, často ve spolupráci s nezávislými výrobci a finančními partnery.

Tuto proměnu studií z továren sériově vyrábějících a masově šířících desítky filmů ročně v monopolistické distributory a v clearingové banky (*clearing houses*), investující do vybraných velkoprojektů a rozdělující příjmy z nich mezi sebe a privilegované partnery, neobyčejně jasným a názorným způsobem popsal Edward Jay Epstein. Tento investigativní novinář s politologickým vzděláním sice není žádným hollywoodským insiderem, ale podařilo se mu získat důvěru několika studiových „executives“, kteří mu dali nahlédnout do skrytých obchodních a právních operací, jež drží zdánlivě nevýdělečný filmový byznys při životě. Jeho kniha *The Big Picture* (z níž vybíráme kapitolu pro tento tematický blok), která si získala příznivé ohlasy v časopisech o kulturní ekonomice, na stránkách *Variety* i mezi laickými čtenáři, může posloužit jako ideální úvod do obchodní a mocenské logiky Hollywoodu v éře konglomerátů a zároveň do současného žargonu horních pater tamní profesní komunity.

Jestliže Epstein odpovídá na otázku, co se v posledních třiceti letech stalo s hollywoodskými *majors*, další autor tohoto čísla *Illuminace*, australský filmový badatel Ben Goldsmith, mapuje aktuální vývoj globalizace výroby. Hojně diskutovaná migrace takzvaných *runaway productions*, filmových projektů utíkajících za levnějšími službami, lokacemi, pracovní silou a za finančními pobídkami, se do značné míry mění podle toho, jaké možnosti jim nabízejí studia kdekoli na světě. Studio zde ovšem znamená něco zcela jiného než v případě hollywoodských *clearing houses*: je to jednak fyzické místo, ateliérové haly s přilehlým exteriérovým pozemkem, jednak vlajková loď v komplexní síti lokální infrastruktury, která kromě studií obvykle (například i v případě Prahy) zahrnuje atraktivní a přístupné lokace, odborově neorganizovanou, levnou a flexibilní pracovní sílu, transparentně fungující poskytovatele produkčních služeb, systém finančních stimulů či daňových úlev a širší zázemí, včetně bezpečného právního rámce a turistických lákadel. Jak řekl v jednom rozhovoru bývalý ředitel Barrandova Radomír Dočekal, provoz studií je dnes podobný realitnímu byznysu: spočívá v pronájmu prostorů a poskytování doplňkových služeb. To ovšem neznamena, že by všechny destinace migrujících globálních projektů měly stejnou podobu. Právě v jejich pečlivé kategorizaci spočívá originální přínos Goldsmithova článku: zcela jiné vyhlídky na trvalý rozvoj a integraci získaných kompetencí do lokální infrastruktury mají konjunkuralistické rychlostavby na zelené louce a zcela jiné tradiční clustery filmové výroby – pokud jsou schopny reagovat na změny trhu.

Sémantické pole termínu filmové studio ovšem těmito dvěma významy – studio jako poskytovatel služeb výrobcům a studio jako distributor/clearing house – není zdaleka vyčerpáno. Studio totiž v povědomí filmařů i diváků vždy označovalo také určitý lidský svět, komunitu praktiků, která žije vlastním životem, podle specifických sociálních a kulturních zákonitostí. V tomto významu si čeští filmaři, fanoušci i historici zvykli užívat názvu Barrandov, tradiční vlajkové lodi domácí filmové výroby – byť dnes se v barrandovských halách točí hlavně reklamy, televizní pořady a zahraniční zakázkové filmy. Osudy Barrandova, jehož zakladatelé měli ve 30. letech ambici vytvořit středoevropské výrobní centrum, byly drasticky poznamenány nacistickou okupací, zestátněním kinematografie, uzavřením železné opony a následnou sérií často chaotických reorganizací a politických čistek. Znárhodňovatelé filmu se přitom ve své koncepci po válce odkazovali nejen na sovětské vzory, ale i na americký model vertikální integrace – paradoxně právě v době, kdy se začínal hroutit. Následujících 45 let pak státní film mohl vzdáleně připomínat hollywoodské *majors* klasické éry, především do doby, než kina přešla do správy národních výborů: monopolní vlastnictví kompletní výrobní a distribuční infrastruktury, stálé pracovní smlouvy s většinou pracovníků, výrobní plány, systém výrobních a tvůrčích skupin nikoli nepodobný producentským jednotkám (ve smyslu Janet Staigerové). Scenárista Štěpán Hulík, autor vynikající diplomové práce o normalizaci na Barrandově, se prostřednictvím studie o prověrkách v letech 1970–1971 pokusil rozkrýt zákulisní mocenské boje a vnější politické tlaky, které ve studiu postupně ukončily experimenty s liberalizací a decentralizací tvorby a obnovily tuhou ideologickou kontrolu. Svou sondu doplnil informačně bohatým rozhovorem s pamětníci z nejpovolanějších: dramaturgyně dětských filmů Marcela Pittermannová na Barrandově zažila vzestup nové vlny, spolupracovala s jejími předními představiteli, ale ve studiu zůstala i po prověrkách. Te-

matický blok uzavírá upravená kapitola z dizertace Alice Lovejoy, v níž si americká filmová historička klade otázku, jak výrobní systém Československého armádního filmu reagoval na liberalizaci 60. let a následnou sovětskou invazi a jak se v něm realizovaly umělecké ambice mladých filmařů. Fenomén produkce „mimo plán“ je zajímavý mimo jiné tím, jak se v něm protínají tři časové režimy: dokumentární tvorby, politických změn a rigidního plánování, které nerespektovalo tradiční temporalitu filmové výroby. Lovejoy se ve své rekonstrukci tohoto alternativního výrobního modelu nespokojí s nabízející se tezí, že Čs. armádní film fungoval jako líheň talentů nové vlny, a namísto toho jej zasazuje do kontextu vnitřního vývoje armády na pozadí obecnějších ekonomických a společensko-politických událostí kolem roku 1968.

Dvě zahraniční a dvě domácí studie, zařazené do přítomného čísla *Illuminace*, přinášejí jen dílčí ukázky ze spektra možných pohledů na filmové studio, jeho historické a geografické formy, jeho roli v současném globalizovaném mediálním průmyslu či jeho okrajové typy a alternativy. Tato problematika z větší části teprve čeká na zpracování. Ačkoli všichni znají studia jako MGM, Paramount či Fox, v českém prostředí pak Barrandov, donedávna bychom jen obtížně hledali fundované monografie o jednotlivých studiích (k výjimkám patří dvě knihy Tina Balia o United Artists a v Německu historie Ufy od Klause Kreimeiera); naopak bychom našli množství populární, obrazové a memoárové literatury. Nejspolehlivějšími průvodci nám tak budou obecněji zaměřené klasické práce o dějinách amerického filmového průmyslu Janet Staigerové, Douglase Gomeryho a Thomase Schatze, případně sociologické nebo antropologické sondy do filmařské komunity v dílech Leo Rostena a Hortense Powdermakerové. Otázky o fungování studií jako podniků, míst a komunit se tak v širším měřítku otevírají teprve v nedávné době, a to díky badatelům sousedních společenskovědních oborů jako ekonomická geografie (Allen J. Scott, Susan Christophersonová) či politická ekonomie (Janet Wasko, autorka monografie o společnosti Disney), případně zásluhou interdisciplinárních výzkumů v podoborech označovaných jako production studies (John T. Caldwell) nebo media industry studies (Alisa Perren).

P. S.

NOVÁ LOGIKA PENĚZ A MOCI V HOLLYWOODU:

Koncepce filmového studia jako clearingové banky

Edward Jay Epstein

Filmová studia jsou v podstatě distributory,
bankami a vlastníky autorských práv k duševnímu majetku.¹⁾

Richard Fox, vice-prezident Warner Bros.

V době vrcholného rozkvětu studiového systému byla filmová studia považována za obrovité továrny vyrábějící filmy, jako by to bylo nějaké průmyslové zboží. Filmová studia měla pod kontrolou veškeré prostředky produkce, od velkých zvukových ateliérů a pozemků až po scenáristy a filmové hvězdy. Uzavírala dokonce dohody s odbory, které zneumožňovaly konkurenci zvenčí, protože by to pro ni bylo neúměrně drahé. Ještě významnější je fakt, že měla pod kontrolou i místa prodeje – kina, protože určovala, kdy bude mít film premiéru a jak dlouho se bude hrát. Už v roce 1949 označila antropoložka Hortense Powdermakerová Hollywood za „továrnu na sny“, která se zabývá „masovou produkcí prefabrikovaných vzdušných zámků“.²⁾

Metafora továrny ovšem dnes už adekvátně nevystihuje ty organizace, které systém filmových studií nahradily. I když se stále nazývají studii a většinou si ponechaly i původní názvy – Fox, Warner Bros., Universal, Disney a Paramount –, už dávno nefungují na stejném principu jako dříve.

Hlavním úkolem dnešního filmového studia je vybírat poplatky za využití duševního vlastnictví, které tak či onak kontrolují, a pak tyto poplatky rozdělit mezi zúčastněné strany – včetně studia samého –, které toto vlastnictví vytvářejí, rozvíjejí a financují. Je to tedy nyní v zásadě servisní organizace, jakási clearingová banka snů spíše než továrna na sny. Jakožto clearingové banky se dnešní filmová studia od svých předchůdců nesmírně liší, a tento rozdíl je patrný, když se podíváme na jejich účetní evidenci i na jejich produkty.

1) David P u t t n a m, *Movies and Money*. New York: Alfred A. Knopf 1998, s. 227.

2) Hortense P o w d e r m a k e r, *Hollywood: The Dream Factory. An Anthropologist Looks at the Movie Makers*. Boston: Little, Brown 1950, s. 59.

Vezměme si například finanční profil jedné z největších postindustriálních společností ve Spojených státech, jejíž hodnota na burze cenných papírů v roce 2001 činila 75 miliard dolarů. Ohromující 25,4 miliardy dolarů z tržeb a 800 milionů dolarů vykazovaného příjmu za předchozí rok byly tzv. pro forma. Pro forma, což doslova znamená „jen pro formu“, je intelektuální konstrukt používaný v účetních rozvahách, v nichž jsou finanční výsledky přizpůsobeny – z hlediska managementu – tak, aby lépe reprezentovaly vyhlídky firmy do budoucna. Například pro forma výsledky často nezahrnují výdaje, které management považuje za nepravdivé. Podle jedné velmi detailní studie, kterou vypracovala společnost Dow Jones & Company, takové pro forma předpoklady podávají mnohem optimističtější pohled na výnosy firem, než jaké jsou ve skutečnosti, nahrazují reálný svět světem, který vidí management růžovými brýlemi.

V případě naší společnosti zahrnovaly pro forma výsledky zisky a ztráty nově získaných firem tak, jako by tyto firmy byly vždy v majetku naší společnosti a jejich výsledky byly součástí jejich vlastních operací. K tomu se ještě naší firmě podařilo odstranit z účetních knih velké ztráty způsobené jejími operacemi na internetu, a to tak, že z nich vytvořila samostatné obchody a vydala pro své akcionáře nový druh akcií speciálně pro tyto obchody.

Tato společnost v roce 2000 rovněž spolufinancovala investičně náročné projekty, a to pomocí transakcí společností, které nebyly zapsány do účetních knih. Tyto společnosti, vystupující jako její partner, si postupně vypůjčily značnou část peněz u mezinárodních bank, a tím nadělaly dluhy, které se ovšem v konečném účtu naší společnosti neobjevily. Kromě toho byly náklady na projekty ve výši několika miliard dolarů uvedeny jako kapitálové výdaje, protože nezačaly vytvářet příjem. Jelikož se proti příjmu započítává jen malý podíl kapitálových výdajů, zvýšil tento účetní manévr podstatně vykazované zisky. Spolu s některými ze svých nezaregistrovaných společností využila naše firma také zahraničních pravidel účetnictví, aby skryla potenciální nepříznivý vývoj. Například kdyby ve zprávě o své dceřiné firmě ve Francii použila amerických účetních norem, ukázalo by se, že tato francouzská filiálka má pasivní účet ve výši přes dvě miliardy dolarů, 2,5 miliardy dluhů a pouze 69 milionů vlastního jmění akciové společnosti. Ovšem s pomocí mnohem liberálnějších francouzských norem účetnictví naše společnost vykazovala, že tato filiálka je v plusu, když její dluh činí pouhou jednu miliardu dolarů a vlastní jmění 1,1 miliardy dolarů.

Jakožto obchodní impérium s aktivitami po celém světě je tato společnost rovněž zaangażována v miliardových transakcích s finančními ústavy, včetně smluv na nákup a prodej cizích měn, státních pokladních poukázek a opcí úrokových sazeb s budoucí realizací za různě dlouhou dobu. Tyto „hedgingové“ operace (operace zajištění rizika) mají sice hlavně chránit před výkyvy sazeb denních kurzů devíz a úroků, ale mohou také produkovat zisk či ztrátu, pokud se finanční výsledky liší od těch očekávaných. Společnost rovněž vytvořila pro vlastní potřebu pojišťovnu, aby tak pojistila své vlastní obchody. Přizpůsobováním sazeb a výše pojistného,³⁾ jež účtuje sama sobě bez ohledu na výši rizika, tak mohla dále upravit svůj finanční obraz, který prezentuje ostatnímu světu.

3) Christopher O s t e r, Risky Game: Companies Scrimp on Insurance Costs. *Wall Street Journal*, 1. 8. 2002.

Konečně, tato firma poskytla svým řídicím pracovníkům štědré kompenzační balíčky, včetně vysokých platů, odměn na konci roku a práva na odkup akcií. (Emise akcií na odkup, vázané na jejich výkon, jsou pro řídicí pracovníky velmi mocnou pobídkou k tomu, aby podávali o výsledcích společnosti ty nejoptimističtější možné zprávy.) Například v období mezi lety 1998 a 2000 dostal generální ředitel společnosti 699,1 milionů dolarů prostřednictvím platu, odměn a zvýšené hodnoty akcií, na jejichž nákup měl opci. Společnost také poskytla štědré zlaté padáky odcházejícím vedoucím pracovníkům, kteří by jinak mohli na společnost vrhnout poněkud negativní světlo. Jeden odcházející vice-prezident dostal po jedenácti měsících působení ve společnosti 140 milionů dolarů odstupného. Společnost rovněž nepočítala opce na nákup akcií, které udělila svým vedoucím pracovníkům, jako výdaje, a to na základě tvrzení, že se nejednalo o kompenzace vedoucích pracovníků, nýbrž o reorganizaci finanční struktury společnosti. Mezi roky 1995 a 2000 činily náklady na tyto opce na nákup akcií více než půl miliardy dolarů. Pokud by společnost započítala tyto platby mezi mzdové náklady na vedoucí pracovníky, její udávané příjmy by se o stejnou částku snížily.

Společnost, o které jsme právě hovořili, není Enron, WorldCom, ani žádná jiná z firem, jejichž jména se stala synonymem účetních skandálů. Je to společnost, jejíž jméno je synonymem rodinné zábavy – Walt Disney Company. Jak je vidět, animátoři myšáka Mickeyho navštěvovali ekonomickou školu.

Můžeme si být jisti, že využívání takových postindustriálních metod účetnictví, jaké jsme si ukázali na příkladu Walt Disney Company, není mezi šesti velikány zábavního průmyslu ničím neobvyklým. Ve skutečnosti byly praktiky této společnosti konzervativnější než ty, kterých využili její hollywoodští bratři. Jestliže byl v počátcích Hollywood „postaven na falešném účetnictví“, jak poznamenal David O. Selznick, pak to byla jen předzvěst mnoha prvků postindustriální obchodní společnosti. Všechny šest velkých mediálních společností – Disney, Viacom, Fox, Time Warner, NBC Universal a Sony – používá taktiku *pro forma*, aby se vyhnulo zveřejnění určitých kategorií výdajů. Všechny využívají jistá flexibilní účetní opatření, jako například EBIDTA (příjmy před odvodem úroků, odpisů, daní a amortizace),⁴⁾ která jim umožňují vyloučit to, co by jinak tvořilo ohromné amortizační náklady na jejich infrastrukturu kabelové a satelitní televize a další kapitálové investice. Využívají smyšlených finančních pojmů – jako je uznání budoucích příjmů, obrát rezerv či rozložení dluhu mezi dceřiné společnosti, jichž jsou částečnými vlastníky – a tak vytvářejí pro veřejnost mnohem optimističtější obrázek o své budoucnosti. Díky těmto praktikám oněch šest společností přidalo ke své účetní hodnotě miliardy dolarů. Samozřejmě však nutně musí nastat okamžik, kdy dojde k zúčtování mezi účetnickými konstrukty a skutečností. Například v roce 2002 byla společnost AOL Time Warner nucena uznat ztrátu ve výši 54 miliard dolarů za nadhodnocení nehmotného majetku firmy v minulosti. (Krátko poté se vrátila ke svému bývalému jménu – Time Warner.)

Těchto šest gigantů zábavního průmyslu mělo pro své účetnické metody jisté ospravedlnění. Reagovaly na měnící se svět, v němž jsou externí měřítka výkonu ještě mnohem

4) V originále: EBIDTA – earnings before interest, depreciation, taxes, and amortization (pozn. red.).

vágnější. Ve starém systému byly filmy financovány, vyrobeny a plně vlastněny jediným studiem. Dnes je produktem jediné entity jen velmi málo filmů, pokud vůbec nějaké. Studia nyní využívají při výrobě a financování většiny svých filmů a televizních seriálů outsourcingu v podobě nezaregistrovaných společností (ne nepodobných těm, jakých využíval Enron). Partneri studia v těchto koncernech jsou často reprezentováni takzvanými *corporate shells*,⁵⁾ které mají chránit své vlastníky – včetně ekválních finančníků, produkčních firem, režisérů a filmových hvězd – před daněmi, právní zodpovědností, nepřízní tisku a dalšími komplikacemi, jež mohou nastat. Tyto nástroje vlastně „půjčují“ služby svých zaměstnavatelů produkci, získávají za to finanční kompenzaci a vyplácí ji takovým způsobem, jaký nejlépe vyhovuje jejich daňové situaci. Například Arnold Schwarzenegger půjčil své služby filmu *TERMINÁTOR 3: VZPOURA STROJŮ* prostřednictvím své společnosti Oak Productions Inc.,⁶⁾ která pak uzavřela složitou dohodu o refundaci daně, již se chtěla vyhnout dodatečným daňovými povinnostem, které se mohly objevit v souvislosti s natáčením a distribucí filmu v zahraničí.

Aby to bylo ještě složitější, mnoho *corporate shells*, ne-li zúčastněné strany samy, sídlí v zemích s odlišnými daňovými zákony, pravidly účetnictví a podmínkami pro získání vládních subvencí. A partneri vyžadují, aby filmová studia brala tyto skutečnosti v potaz. Tyto nezapsané právnické osoby rovněž nejsou omezeny jen na produkci jednotlivých filmů. Mezinárodní distribuční pobočka UIP, spoluvlastněná společnostmi Paramount a Universal, funguje jako vysoce zisková nezapsaná společnost se sídlem v zahraničí. Další problém nového systému se týká anticipace budoucích příjmů z daného produktu. Na rozdíl od toku příjmů ve starém systému, v němž se peníze investované do filmu obvykle vrátily zpět do roka, dnes příjem plyne po celou dobu existence licenčních práv, která mohou trvat i mnoho desetiletí. Určit hodnotu takových vzdálených příjmů vyžaduje úsudek o budoucích podmínkách zábavního průmyslu.

Vezměme si například tzv. *branding*, výrobky spojené s názvem filmu – hračky, panenky, postavy z her – pro budoucí diváky. *JURSKÝ PARK* společnosti Universal se stal „značkou“, která znamená dinosaury“, vzpomíná Michael Wolf, poradce společnosti:

Projížďka tematickým parkem s dinosaury je jednou z nejúspěšnějších atrakcí Universal Studios v Hollywoodu i na Floridě. Videokazety z pultů doslova zmizely, prodalo se jich za 454 milionů dolarů. Merchandisingový prodej, včetně hraček a videoher, dosáhl dle odhadů 1,5 miliardy dolarů. Přidáme-li k tomu další zdroje příjmu, do roku 2000 vytvořila společnost Universal značkové impérium v hodnotě pěti miliard dolarů.⁷⁾

Proces, jakým společnost Universal odhaduje hodnotu této značky pro své akcionáře, partnery a banky, předpokládá představu o dětském nadšení a ochotě rodičů nakupovat, jež sahá daleko do budoucna.

5) *Corporate shell* – firma, která nemá investiční majetek kromě jména, hotovosti a možného členství v burzovním seznamu; rámcová společnost (pozn. překl.).

6) Oak Productions, Inc., Contract for the Acting Services of Arnold Schwarzenegger for *TERMINATOR 3*, 10. 12. 2001, Exhibit D, Tax Reimbursement Agreement.

7) Michael J. Wolf, *The Entertainment Economy*. New York: Times Books 1999, s. 229.

Protože filmová studia již nejsou exkluzivními vlastníky těchto výnosných práv, musí se obvykle o výtěžek z prodeje dělit s ostatními zainteresovanými, včetně ekvitrních partnerů, koproducentů, hudebních vydavatelství, herců, režisérů a scenáristů. Ale vzhledem k tomu, že jsou clearingovými bankami těchto příjmů, rozhodují také o tom, komu připadne jaký podíl (včetně jich samých). I když jsou tato rozhodnutí stěží identifikovatelná, mají ohromný vliv nejen na jmění filmových studií, ale i na bohatství celého Hollywoodu.

Když příjmy přitékají, je to filmové studio, kdo rozhoduje (přinejmenším na počátku) o tom, kdo má nárok na jakou část z nich, kdy a za jakých podmínek. Pokud ostatní zúčastnění s tímto rozhodnutím nesouhlasí, má jejich odvolání jen malou šanci na úspěch, protože studia si obvykle dobře hlídají informace, na jejichž základě jsou tyto platby realizovány. Tento proces přirovnal jeden z řídících pracovníků nejmenovaného filmového studia k „černé skříňce“, do které „jsou peníze neustále přijímány a z ní vypláceny“.⁸⁾ Všem šesti filmovým studiím se daří skrývat rozsah příjmů z prodeje licenčních práv tím, že je ve svých finančních zprávách zařazují do širších, nic a současně vše říkajících kategorií. Podívejme se například na zpracování příjmů z prodeje videonosičů ve výroční zprávě filmových studií. NBC Universal je hází do jednoho pytle s názvem „filmová zábava“ společně s příjmy z filmů, televize, hudebních nahrávek, zásilkového prodeje, sítí home-shopping a řetězců multikin. Disney je řadí mezi „studiovou zábavu“ společně s příjmy z filmů, animovaných snímků a nahrávacích značek. Time Warner je má zase v kolonce „filmová zábava“ společně s příjmy z filmů, udělených licencí na využití filmových postav a udělení televizních licencí na svou filmotéku. Sony a News Corporation je řadí v prvním případě mezi „filmy“ a v druhém mezi „filmovou zábavu“, společně s příjmy z filmů, televizní produkce a prodeje filmotéky televizi. A Viacom je zahrnuje pod ještě širší pojem „zábava“, kde jsou společně s příjmy z tematických zábavních parků, zahraničních kin, hudebních vydavatelství a prodeje filmů pro vysílání v televizi. Ohromný příjem z televizní produkce – jediný seriál jako třeba CHEERS může přinést zisk převyšující 150 milionů dolarů – se hledá ještě hůře. Například Viacom neudává příjmy z Paramount Television jako součást příjmů filmového studia ze zábavního průmyslu, nýbrž je zařazuje pod své divize – televizi CBS a KingWorld.

Toto zatajování není náhodné. Každé z filmových studií má tisíce filmů a televizních pořadů, za které dostává a z nichž vyplácí každý rok peníze. Čím je černá skříňka neprůhlednější a čím méně informací prosákne ven, tím snáze studio kontroluje rozdělování peněz. Kromě toho, peníze, které v černé skříňce zůstanou, třeba jen dočasně, slouží de facto jako součást provozního kapitálu filmového studia.

Čím více peněz si dokáže clearingová banka ponechat, a čím déle si je ponechá, tím větší je ve skutečnosti její zisk (i když se tato suma jako taková v účetních uzávěrkách neobjeví).

8) Rozhovor autora, 2002.

Příliv finančních prostředků do clearingové banky

Hlavní starostí clearingové banky je maximalizace sumy peněz, které přitékají do pokladny filmového studia ze *všech* zdrojů. Do clearingové banky často plynou peníze od externích investorů, ještě než se s výrobou filmu vůbec začne. Kromě koproducentů, finančních partnerů a zahraničních investic umožňujících daňové úlevy, sem patří také tzv. civilisté, kteří investují primárně s úmyslem dodat si lesku, slávy či uměleckého ducha prostřednictvím podnikání v oblasti filmového umění.

Za éry studiového systému hráli tito civilisté většinou jen menší roli jako koproducenti. Na konci dvacátých let 20. století, kdy dvě třetiny obyvatelstva stály fronty na lístky do kina, studia nepotřebovala k financování svých filmových továren peníze odjinud. Pokud došlo k nějakému dočasnému finančnímu výpadku v době mezi vyplácením mezd a přílivem tržeb z pokladen kin – který netrval obvykle déle než tři měsíce –, vyřešila jej půjčka od banky, která se nerozpakovala ji filmovému studiu poskytnout. Ovšem s koncem systému filmových studií byla tato nucena hledat financování svých projektů zvnějšku, a to buď ve formě přímých investic anebo poskytnutých služeb.

Do osmdesátých let 20. století si filmová studia vytvořila širokou paletu způsobů, jak rekrutovat lidi mimo branži, civilisty. Například Disney získal mezi léty 1985 a 1990 přes miliardu dolarů prostřednictvím investic veřejné obchodní společnosti Silver Screen Partners I a II. Za investici ve výši pouhých padesáti tisíc dolarů získali partneři právo identifikovat se s hollywoodským filmovým studiem a v některých případech i možnost navštívit scénu v době natáčení. (Pokud film skutečně vydělal peníze, měli rovněž nárok na podíl ze zisku.) Příjmy od těchto „partnerů“ financovaly značnou část filmové produkce společnosti Disney.

Paramount našel své civilisty v zahraničí. Šlo o ty, kteří chtěli v devadesátých letech využít mezer v daňových zákonech daných zemí. Kupříkladu v Německu daňový zákon v té době investorům do filmové produkce umožňoval, aby si z daní v jednom roce odečetli plnou částku, kterou vložili do filmové společnosti. Němci určité příjmové skupiny museli odvádět vládě 80 procent z běžných příjmů. Zmíněné ustanovení pro ně tedy znamenalo, že pokud investují do nějakého filmu částku ve výši svého příjmu, kterou si mohli půjčit, nebudou muset zaplatit na daních vůbec nic. Pokud by jim tato částka měla být někdy v budoucnu vrácena, tvořily tyto peníze „kapitálový výnos“, který se v Německu zdaňoval jen 30 procenty. Ostatní země, včetně Francie, Irska a Austrálie, měly obdobné skuliny týkající se filmové produkce, a to za předpokladu, že v daném filmu účinkuje někdo z jejich herců a film se natáčí v jejich exteriérech. Výsledkem bylo, že miliardy dolarů, které by jinak putovaly k zahraničním výběrčím daní, teď plynuly do filmových studií v Hollywoodu.

Když Sumner Redstone převzal Paramount, zavedl to, co nazval „protirizikovou“ finanční strategií, která spočívala v požadavku, aby filmy vyráběné touto společností byly financovány nejméně z 25 procent externími investory. Část těchto financí měla přijít ze zahraničních daňových rájů a zbytek od „ekvitních partnerů“, kteří mají na rozdíl od pouhých finančních partnerů slovo při castingu, produkci a marketingu filmů, do nichž investují. K těmto ekvitním partnerům patří některé známé osobnosti civilního života –

multimilionáři jako Paul Allen, Ronald Perelman, Michael Steinhardt, Ted Fields III., Philip Anschutz či Kerry Packer –, kteří získali své jmění v jiné sféře podnikání a nyní chtějí být spojováni s Hollywoodem. Jak řekl jeden z nich: „Je to vklad, který zaplatíte, abyste mohli vstoupit do hry.“⁹⁾

Ekvitní partneři obvykle investují prostřednictvím nezávislých produkčních společností jako New Regency, Spyglass, Village Roadshow a Phoenix, které udržují stálé vztahy s filmovými studii. Aby rozložily své riziko, sjednávají smlouvy na mnoho filmů, do kterých investují stovky milionů dolarů. Část těchto peněz poskytují jejich vlastní akcionáři, zbytek si půjčují od bank, které se specializují na financování podnikání ve filmovém průmyslu. Jediná banka, J. P. Morgan Chase, roku 2000 poskytla v nezaplacených půjčkách filmovým společnostem 3,5 miliardy dolarů. Dvě další – Bank of America a Crédit Lyonnais – údajně rozdělily v podobných půjčkách více než miliardu dolarů.¹⁰⁾

Nezávislá produkční společnost a její podporovatelé-multimilionáři často podstupují jen omezené riziko, protože tyto bankovní půjčky jsou uzavírány jako „půjčky bez rekursu“, to znamená, že banky nepostihují ekvitní partnery a nemohou od nich vyžadovat peníze, pokud jim filmy samy peníze nepřinášejí. Ačkoliv se může zdát, že je to pro banky velmi rizikový podnik, banky se chrání samy proti ztrátě tak, že trvají na tom, aby ekvitní partneři své půjčky pojistili, takže pojišťovna ručí za to, že bance bude zaplacen rozdíl mezi ziskem z příjmů daného filmu a nesplacenou částkou půjčky. Teoreticky vzato jsou tak banky v bezpečí a mohou profitovat z relativně vysokého úroku těchto půjček. Ovšem v praxi pojišťovací společnosti (které mají sídla zejména na Bermudách, Normanských ostrovech a v dalších neregulovaných daňových oázách) někdy odmítají zaplatit a raději donutí banky k tomu, aby se s nimi soudily. (V roce 2000 probíhalo nejméně deset samostatných soudních řízení,¹¹⁾ v nichž banky žalovaly pojišťovací společnosti kvůli zaručeným bankovním půjčkám filmovému průmyslu ve výši 600 milionům dolarů.) I přes tyto problémy je pro banky poskytování financí ekvitním partnerům filmových studií stále výnosné.

V některých případech mohou být koproducenty i činní partneři studia (např. filmová studia Disney a Universal se spojila se společností Fox pro natáčení snímku *MASTER AND COMMANDER: ODVRÁCENÁ STRANA SVĚTA*), kteří financují značnou část výrobních nákladů. Jindy může koproducent přispět nikoli penězi, ale důležitými službami, jako je digitalizace či animace. Kupříkladu Pixar, nejmodernější společnost zabývající se počítačovou animací, uzavřel se studiem Disney smlouvu na léta 1994 až 2004 na výrobu sedmi animovaných celovečerních filmů – včetně takových hitů, jako jsou *PŘÍBĚH HRAČEK*, *ŽIVOT BROUKA*, *PŘÍŠERKY*, *S. R. O.* či *HLEDÁ SE NEMO* –, jejichž marketing a distribuci pak převzala společnost Disney.

Filmovým studiím mohou být také vypláceny zálohy od výrobců hraček, her a dalších nabyvatelů licencí za práva využít postavy z připravovaných filmů. Postaviček inspirovaných produkty zábavního průmyslu se v maloobchodní síti v roce 2002 prodalo za

9) Rozhovor autora, 2002.

10) Martin P e e r s, *Financiers Flocked to Hoffman's Deals, Until the Claims Came In, Sparking Ire. Wall Street Journal*, 20. 7. 2000, s. 1.

11) Tamtéž.

114 miliard dolarů; odhaduje se, že filmovým studiím vynesly 1,7 miliard dolarů.¹²⁾ (Asi není překvapením, že největší podíl z těchto peněz získalo jediné studio – Disney.) Výrazně nižší objem financí lze získat na mnoho filmů od různých společností – jako je Coca-Cola, Nike, či Coors – za tzv. *product placement* (použití jejich loga či přímo těchto produktů ve filmu a v televizních pořadech).¹³⁾ Další peníze lze také získat z předprodeje na jistých zahraničních trzích.

Pokud je třeba, filmové studio pak přidá veškeré dodatečné finance, které překlenou schodky předtím, než se film dostane do distribuce. Může čerpat z vlastního kapitálu anebo si půjčit od bank.

Několik měsíců po uvedení filmu dostane clearingová banka od kin „půjčovné“ (*rentals*), jak se říká podílu filmového studia na tržbách z prodeje vstupenek, vybíraného prostřednictvím distribučních poboček filmového studia. V první fázi většina těchto peněz plyne z velkých celostátních kinořetězců Severní Ameriky, jako jsou Cineplex Odeon, Regal a AMC, které vlastní více než polovinu všech multikin v USA. Dělení příjmů z prodeje vstupenek se film od filmu liší, ale průměrně filmová studia získají na svůj účet 45–60 procent z celkové tržby pokladen. (Kina dostanou zbytek a zůstává jim celý zisk z prodeje popcornu, limonád a dalšího zboží nabízeného v jejich stáncích.)

Další velký přísun peněz v hotovosti plyne z promítání mimo kinosály, tedy v letadlech, v hotelích (prostřednictvím smluv o poskytování služeb *pay-per-view*) a v amerických vojenských kinech. Pokud jde o aerolinie, vycházejí licenční poplatky z počtu letů, při kterých se daný film promítá, nikoli z počtu pasažérů, kteří film skutečně sledují nebo za něj zaplatí. Hotely rovněž platí paušál. V případě vojenských základen – kde tvoří potencionální obecnstvo šest milionů vojáků, námořníků, civilních pracovníků a jejich rodinných příslušníků – filmová studia obvykle vybírají 50 procent ze zaplaceného vstupného. Na těchto trzích mohou filmy nashromáždit značné částky. Například film 60 SEKUND vydělal na promítání mimo kinosály 3,8 milionů dolarů.¹⁴⁾

Distribuční firmy filmových studií mají také na starosti filmy vyrobené nezávislými a zahraničními filmaři. Za tyto služby si obvykle účtují jednu třetinu všech příjmů vybraných od kin a prodejců videonosičů (po zaplacení veškeré reklamy, tiskovin a dalších marketingových výdajů). Tyto filmy vznikající mimo filmová studia obvykle přinášejí clearingovým bankám jen málo. Jejich úkolem je spíše „nechat rozsvícené reflektory“,¹⁵⁾ jak to vyjádřil generální ředitel jednoho nejmenovaného filmového studia. Občas však může být jejich přínos skutečně významný. Kupříkladu distribuční pobočka společnosti Sony, Sony Classic Films, v roce 2000 vydělala 70 milionů dolarů za uvedení nezávisle vyrobeného filmu o bojových uměních TYGR A DRAK.

Mnohem sporadičtěji plynou peníze z distribuce filmu v zahraničí. Na většině zahraničních trhů využívají filmová studia své vlastní distribuční agentury (anebo, v případě společností Universal a Paramount, společně vlastněnou firmu UIP). Na některých trzích však využívají místní distributory. Některé filmy, zejména akční, vydělávají v zahraničí

12) Licensing Business Survey. *The Licensing Letter*, 2003; online: <www.epmcom.com>.

13) Bruce O r w a l l, Miramax-Coors Deal Marries Advertising and Entertainment, *Wall Street Journal*, 8. 8. 2002 (internetová verze).

14) Participation Statement, 2003.

15) Rozhovor autora, 2003.

víc než ve Spojených státech. Již vzpomínaný film 60 SEKUND vydělal společnosti Disney v zahraničí 56,2 milionů dolarů, což je téměř o deset milionů víc než v amerických kinech.

Zatímco peníze z nejdůležitějších zahraničních trhů – Japonska, Německa, Velké Británie, Francie, Austrálie, Itálie a Španělska – jsou obvykle repatriovány do roka od prvního uvedení filmu, výběr peněz na menších trzích, či na trzích s měnovými restrikcemi, může trvat roky.

Nejvyšší jednorázový příliv peněz obvykle pochází z prodeje VHS a DVD, který většinou začíná půl roku po uvedení filmu. Ve srovnání s malými toky peněz z tržeb kin je to přílivová vlna. Ještě předtím, než získal na významu prodej DVD, odhadoval Sumner Redstone, že síť videopůjčoven Blockbuster sama vypisovala hlavním filmovým studiím šeky jen za výnosy z půjčování videonosičů ve výši 3,9 miliardy dolarů ročně.¹⁶⁾ Roční zisky šesti filmových studií z prodeje VHS a DVD se do roku 2003 zvýšily na 17,9 miliardy dolarů.¹⁷⁾

Další velký zdroj peněz představuje prodej licencí k televiznímu šíření filmu, který v mnoha případech trvá i desítky let, počínaje televizí „pay-per-view“ a konče místními televizními stanicemi po celém světě.

Mezitím nahrávací společnosti vyplácejí studiím licenční poplatky za filmové soundtracky, které vydávají na CD a na kazetách. Některé soundtracky se prodávají v milionových nákladech. Například soundtracku k filmu LVÍ KRÁL se prodalo více než tři miliony kusů. Během let mohou tyto nahrávky vydělat desítky milionů dolarů.

Kromě toho filmové studio prodává práva na televizní seriály, které vlastní a za něž mu jednotlivé televizní sítě a lokální stanice platí licenční poplatky (tzv. *syndication*).¹⁸⁾ Po prvním odvysílání velkými televizními sítěmi se totiž seriálové epizody většinou stávají součástí archivu studia. V roce 2003 šest filmových studií vydělalo za prodej televizních programů po celém světě 7,2 miliardy dolarů.¹⁹⁾

A konečně, i poté, co jsou filmy a televizní programy v distribuci, plyne do pokladen filmových studií pod různými názvy další rabat. Například podle jednoho z vedoucích pracovníků se v případě jeho filmového studia rabat z filmových laboratoří (v závislosti na objemu) obvykle pohybuje mezi 200 až 300 dolary za kopii – a může dosáhnout až sumy 800 tisíc dolarů za jeden film.²⁰⁾ I když tyto částky někdy nejsou v účetní evidenci filmových studií příliš vidět, mohou být velmi značné.

16) Rozhovor autora, 2000.

17) Zdroj výchozích čísel: Motion Picture Association of America (MPAA).

18) *Syndication* – opakovaný prodej práv na odvysílání pořadů nebo jejich balíků jednotlivým televizním stanicím pro místní trhy v USA nebo zahraničí; v USA tento prodej obvykle následuje po úspěšném premiérovém uvedení pořadu prostřednictvím hlavních celonárodních televizních sítí a jejich přidružených stanic (pozn. red.).

19) Údaje MPAA, květen 2003.

20) Rozhovor autora, 2004.

Odčerpávání finančních prostředků z clearingové banky

Peníze začínají clearingové banky opouštět už dávno předtím, než jdou filmy do výroby, či – v mnoha případech – dokonce ještě dříve, než jsou schváleny. Každé filmové studio má tisíce zaměstnanců – včetně výkonných pracovníků exekutivy, právníků, účetních, pracovníků reklamy, techniků a prodejců –, kteří dostávají plat každý týden bez ohledu na to, zda studio nějaké filmy natáčí nebo ne. V roce 2003 mělo například studio Sony sedm tisíc zaměstnanců na plný úvazek.

Filmová studia rovněž neustále vydávají peníze, aby získala duševní majetek a převedla jej do scénářů, které se mohou, ale nemusí setkat se souhlasem režisérů, herců, exekutivy studia, obchodních partnerů a ekvitrních investorů. Samozřejmě, že ne každý scénář překoná tyto počáteční překážky. Podle odhadu jednoho vysoce postaveného řídicího pracovníka společnosti Paramount dostane zelenou jen jeden z desíti rozepsaných projektů financovaných filmovými studii.²¹⁾

Prudký odliv peněz ovšem nastane, jakmile je film schválen do výroby. Je nutno vyplatit počáteční platby talentovým agenturám a jiným finančním reprezentantům herců, režisérů a dalších vedoucích tvůrčích pracovníků (tzv. *above-the-line talent*). V této chvíli je také třeba zaplatit poplatky producentům, kteří projekt iniciovali.

Pak se musí poslat záloha na výrobní účet filmu, aby bylo možné najmout armádu pracovníků, kteří film připravují. Jakmile je výroba uvedena do chodu, je třeba platit týdenní náklady za pronájem techniky, catering, výdaje za exteriéry, filmový materiál, zpracování v laboratořích, dopravu, pojištění, hudebníky a další bezpočet výdajů.

Často se musí zaplatit menší částky nezávislým dodavatelům, jako je například Industrial Light & Magic, za počítačovou grafiku, digitální efekty, loutky, reklamní letáky, titulky a trailery. V některých případech, jakým byl například film *GODZILLA*, se mohou tyto účty vyšplhat až k desítkám milionů dolarů. Pak jsou tu náklady postprodukce za střih, zvukové postsynchrony, mixáž různých stop, vyrovnávání barev a střih negativu.

Když je konečně film připraven k uvedení do kin, musí se zaplatit laboratořím za výrobu kopií pro americkou a zahraniční distribuci. Průměrná cena za jednu kopii činí okolo 1500 dolarů (před rabatem). U velkofilmů, jako je *SPIDER-MAN 2*, pro který bylo v roce 2004 potřeba čtyř tisíc kopií, bylo zapláceno za jejich výrobu šest milionů dolarů jen pro premiéru v USA. V roce 2003 činil účet šesti studií (a jejich dceřiných společností) za výrobu filmových kopií 540 milionů dolarů jen pro distribuci v rámci USA.

Než má film premiéru, musí pro něj studio vytvořit publikum – prostřednictvím reklamy. Ta představuje další masivní odliv peněz. V roce 2003 filmová studia utratila za reklamu pro jeden film průměrně 34,8 milionů dolarů. Ačkoliv jejich dceřiné společnosti utratí za své filmy o něco méně – v roce 2003 to bylo v průměru 12,8 milionů za jeden titul –, celková částka hlavních šesti studií převýšila 4,1 miliardy dolarů. Když mají filmy později zahraniční premiéru, musí studia vynaložit další peníze – v roce 2003 to byly více než tři miliardy dolarů – na marketing filmů v zahraničí. Kromě toho musí zaplatit

21) Charles L y o n s, *Passion for Slashin. Variety*, 26. 6. 2000, s. 1.

přepravu, garanční pojistku (*bonding*),²²⁾ poplatky za proclení, pojištění a další výdaje. Mezitím home-entertainment divize těchto studií připravuje verze VHS a DVD pro různé trhy. To může znamenat nové sestřihání, remix a úpravu vyvážení barev, v případě DVD verzí pak nový authoring, protože se často dodávají bonusy, které nejsou v kinoverzi, a to vše může stát mezi 30 a 50 tisíci dolary za jeden titul. Videokazety a DVD, stejně jako jejich obaly, se musí vyrobit a dodat do distribučních skladů v USA i v zahraničí. S VHS a DVD verzemi jsou spojeny také výdaje na reklamu, včetně plakátů, televizní reklamy, výzdoby obchodů, a dále též prodejní provize a náklady za vrácené nosiče. Dobře informovaný řídící pracovník společnosti Viacom odhadl, že tyto výdaje činí mezi čtyřmi až pěti dolary za jeden exemplář.²³⁾

Filmová studia rovněž vynakládají peníze na výrobu televizních seriálů. Na rozdíl od filmů mají tyto seriály v době, kdy jdou do výroby, již téměř vždy zaručené kupce – televizní sítě –, kteří předem zaplatí licenční poplatky za premiérové odvysílání první sezóny. Tyto poplatky však obvykle pokrývají jen 60–80 % nákladů na výrobu těchto pořadů.

Alokace financí z clearingové banky

Největší starostí clearingové banky je rozdělit peníze, které zůstanou po odchozích platbách, mezi filmové studio a další zúčastněné. U každého filmu může mít nárok na podíl ze zisku clearingové banky řada lidí, včetně režiséra, producentů, herců, scenáristů, hudebníků a dokonce i techniků. Protože podmínky jejich účasti jsou různé, zaměstnává každé filmové studio ohromný kontingent právníků, účetních a vyjednávačů, aby zajistilo, že tyto podmínky budou pro zájmy studia samotného co nejvýhodnější. A zájmy filmového studia obvykle spočívají v maximalizaci jeho podílu a udržení zbývajících fondů v clearingové bance tak dlouho, jak je to jen možné.

V roce 2003 clearingové banky přijaly více peněz z tržeb po celém světě, než kolik vyplatily ve výdajích a platbách. Kdyby se rozdělily o celý zůstatek, který zbyl v jejich pokladnách, se všemi partnery a dalšími zúčastněnými na výrobě filmu, podstatně by snížily své vlastní zisky. Namísto toho se clearingovým bankám daří nezahrnout velkou část hotovostního toku do alokace tím, že pro výpočet tantiém a jiných poplatků využívají složité vzorce. Vezměme si například videonosiče pro domácí spotřebu, z nichž šest hlavních filmových studií získalo v roce 2003 více než 17 miliard dolarů. Pro výpočet „hrubého příjmu“ za VHS a DVD, včetně podílů z půjčovního, používají studia systém „tantiém“, který se nikde jinde ve filmovém podnikání nepoužívá. Vznikl v roce 1976, kdy se na videokazetách šířily hlavně nahrávky cvičení a pornografie a malým obchodům je prodávali nezávislí distributoři. Protože distributoři dali obchodům možnost vrátit neprodané kopie dlouho potom, co byly vydány, bylo obtížné vypočítat obrát z malo-

22) *Bonding* neboli *completion bond* – pojistka garantující prostředky pro dokončení filmu v případě překročení rozpočtu; bondingová společnost má v takovém případě právo převzít kontrolu nad produkcí a zajistit dokončení filmu. *Completion bond* je vyžadován bankami poskytujícími půjčky i dalšími investory (pozn. red.).

23) Odhad získaný prostřednictvím elektronické komunikace, 10. 12. 2003.

obchodního prodeje. Proto, na základě domluvy podobné té, která se tehdy využívala v hudebním průmyslu, souhlasili distributoři s tím, že zaplatí producentům paušál ve výši 20 procent velkoobchodní ceny, bez ohledu na to, kolik neprodaných videí se jim vrátí. Tato platba, označovaná jako „tantiéma“ (*royalty*), se stala hypotetickou hrubou částkou pro výpočet honorářů umělcům a dalším zúčastněným stranám.

Už v roce 1981 viděl Steve Ross v této dohodě pro filmová studia možnost zisku neočekávaných finančních prostředků. Pokud se studio stane i distributorem videonosičů, bude možno vytvořit pro jeho clearingové účetnictví dva rozdílné „hrubé příjmy“: jeden bude odvozen z celkového prodeje videí a druhý z 20procentní výplaty tantiém. V důsledku toho si jedna z divizí filmového studia, home entertainment, podrží 80 procent a zaplatí jiné divizi, filmovému studiu, 20procentní tantiémy. Krása tohoto plánu nezůstala nepochopena exekutivou dalších studií. Do poloviny osmdesátých let minulého století vytvořila všechna filmová studia své vlastní divize home entertainment, a 20procentní tantiémy se staly „oborovou normou“.

Zpočátku, když se prodávalo jen malé množství videonahrávek od každého titulu, mohly náklady na převod filmů na master tape, nahrávání kopií na prázdné kazety, jejich balení a výtvarné zpracování, skladování, prodej a refundace obchodů za navrácené kopie, dosahovat od 30 do 40 dolarů na jednu kazetu, a tak spolky většinu příjmů, které divizím home entertainment zůstaly po zaplacení 20procentních tantiém filmovému studiu. Ale s tím, jak se obchodování s videonosiči stalo multimiliardovým globálním podnikáním a začaly se prodávat stovky tisíc kusů od každého titulu, tyto výrobní náklady dramaticky klesly – až pod čtyři dolary na jeden kus. V důsledku toho zisk z videonahrávek, které se prodávaly za velkoobchodní cenu 65 dolarů, i po zaplacení 20procentních tantiém (tedy 13 dolarů), mohl dosáhnout až 48 dolarů. Kromě toho, 13 dolarů tantiém se zapisuje do účetních knih jako „hrubý příjem“ clearingové banky. Z toho se odečítají výdaje na distribuci a *residual payments*.²⁴⁾

Jak toto finanční obchodování fungovalo v praxi, si ukážeme na prodeji videonosičů s filmem 60 SEKUND. Do roku 2002 vydělala Buena Vista Home Entertainment International, divize společnosti Disney v jejím plném vlastnictví, na prodeji a půjčování videokazet a DVD s tímto filmem 198 milionů dolarů. Z této částky zaplatila Buena Vista další dceřiné společnosti Disney, Walt Disney Pictures, 20procentní „tantiémy“ (neboli 39,6 milionů dolarů), jako kdyby Buena Vista International a Walter Disney Pictures byly samostatné společnosti smluvně zaangažované v nějaké transakci. Z těchto 39,6 milionů dolarů se stal hrubý výnos z videonahrávky, od něhož bylo odečteno 20 milionů dolarů – 12,6 milionů za distribuční poplatky a 7 milionů za výdaje –, a filmu se tak připsalo pouhých 18,4 milionů dolarů. Společnost Disney si podržela na svém účtu za home entertainment oněch 159 milionů dolarů, které zbyly po zaplacení „tantiém“ ve výši 39,6 milionů dolarů. Zajisté, firma měla výdaje – kolem 29 milionů dolarů za výrobu, balení a náklady za vrácení – ale saldo, nějakých 130 milionů, představovalo její zisk.

24) *Residual payments* neboli *residuals* – zbytkové „tantiémy“ vyplácené tvůrcům mimo základní honorář za opakované využití díla, například při vysílání filmu v televizi nebo jeho vydání na DVD; v USA hlavní tvůrčí pracovníci dostávají individuální zbytkové „tantiémy“ ve formě přímých plateb, zatímco odborově organizovaní techničtí pracovníci dostávají tantiémy kolektivní, definované smluvně jako procento z tržeb a vyplácené ve formě příspěvků do zdravotních a penzijních fondů (pozn. red.).

Není překvapením, že filmová studia považují systém „tantiém“ za základní prostředek, jak zabránit tomu, aby se většina peněz z prodeje videonosičů převedla na konto herců. Vezměme si pro příklad opět snímek 60 SEKUND. Podle smlouvy měl Nicolas Cage nárok na 10 procent z hrubého příjmu. Pokud by se pro výpočet jeho podílu počítalo se skutečným hrubým příjmem ve výši 198 milionů dolarů, a nikoli s čísly za „tantiémy“, měl by nárok na 19,8 milionů, nikoli na pouhé 3,9 milionů dolarů. Jeden z bývalých vedoucích pracovníků studia vysvětluje: „Bez systému ‚tantiém‘ bychom zkrachovali.“²⁵⁾

Při výpočtu poplatků za televizní licence, které představují – po home videu – druhý největší příspěvek do clearingové banky, dokáží filmová studia často získat podobnou výhodu tak, že umístí do stejné kategorie prodeje jednotlivých filmů jako jediný obchod. Ačkoliv si nemohou dovolit zatajit před ostatními zúčastněnými příjmem, tak jako to dělají s 80 procenty příjmu za home video, mohou dosáhnout téměř stejného efektu tím, že přiřadí nepřiměřeně nízkou částku těm filmům, ze kterých mají ostatní zúčastnění získat podíl, a nepřiměřeně vysokou částku filmům, na kterých jim taková povinnost neváže. Tento manévř umožňuje filmovému studiu efektivně snížit platby směřující z clearingové banky k ostatním zúčastněným stranám.

Další formy příjmu, jako jsou licence udělené na výrobu hraček a poplatky za *product placement*, mohou být pro mnohé zúčastněné z fondů smluvně vyňaty. Různé obměny a variace na toto téma jsou téměř neomezené.

Poté, co clearingová banka stanoví za pomoci svých vlastních pravidel příjem a výdaje jednotlivých filmů, přidělí peníze náležející zúčastněným stranám. Existují dva základní typy dohody: brutto a netto účast. V té první formě mají zúčastnění nárok na podíl z celkových příjmů – či „půjčovného“ – které filmové studio obdrží na určených trzích v různé době za tržby z daného filmu. V té nejbohatší (a nejméně obvyklé) formě, které se říká „dolar jedna“ („dollar one“), mají partneři nárok na podíl ze všech příjmů, které získá distribuční agentura filmového studia po zaplacení obchodních poplatků. Například za film ZACHRAŇTE VOJÍNA RYANA dostala hlavní hvězda, Tom Hanks, a hvězdný režisér, Steven Spielberg, 16,75 procent z příjmů z prvního obdrženého dolaru (dolaru jedna). Tento výpočet vynesl každému z obou jmenovaných 30 milionů dolarů jen za distribuci filmu v kinech.

Dolar jedna je obvykle vyhrazen jen pro malou hrstku filmových hvězd a režisérů. Ve většině dalších případů mají brutto partneři nárok na podíl z tržeb z filmu až poté, co film vydělá jistou stanovenou částku, anebo po splnění jiných náležitostí. Například Michael Douglas měl nárok na 10procentní podíl z tržeb snímku TRAFFIC – NADVLÁDA GANGŮ až tehdy, kdy příjmy distributora překročily částku 100 milionů dolarů. Brutto partneři jsou z hlediska pravidel clearingů odloženými „výrobními náklady“, a jakmile je jim zapláceno, jsou retroaktivně připojeni k rozpočtu filmu.²⁶⁾ Takže když Hanks a Spielberg dostali oba po 30 milionech dolarů za film ZACHRAŇTE VOJÍNA RYANA, rozpočet filmu, který původně činil 78 milionů, poskočil na částku 138 milionů dolarů. Tím, že se podíl hvězd na hrubém příjmu počítá jako výrobní výdaj a nechápe se jako rozdělení příjmu, filmová

25) Rozhovor autora, 2001.

26) John W. C o n e s, *The Feature Film Distribution Deal*. Carbondale: Southern Illinois University Press 1977, s. 4.

studia dále odsouvají „hranici rentability“ (tzv. mrtvého bodu, bodu vyrovnání – *breakeven point*), kdy mohou dostat peníze i méně protežovaní partneři.

Netto partneři mají obvykle nárok na podíl z toho, co zůstane v clearingové bance až poté, co film dosáhne hranice rentability, a tento bod se různí podle smlouvy uzavřené s tím kterým partnerem. Je jasné, že v dnešním, novém Hollywoodu je – až na několik výjimek z řad mimořádných hvězd a producentů – dosažení hranice rentability spíše snem než realitou.

I když clearingová banka není postavena z cihel a malty a nemá ani přesnou adresu, je to konceptuálně základní – a zcela reálná – část dnešního filmového studia. Filmové studio si jakožto majitel clearingové banky a poskytovatel manažerských služeb a financování bere ohromný díl prakticky ze všech peněz, které do ní přitékají a odtékají. Tyto poplatky za služby obvykle představují 15 procent z celkových nákladů každé produkce, které mají pokrýt manažerskou „režii“; 33 procent z příjmů, jež film vydělá pro „distribuční“ pobočky studia; a roční platba 10 procent výdajů filmového studia zahrnutých do rozpočtu (než se vydělají zpět) představuje „úrok“. Tyto paušální poplatky mohou někdy překročit náklady na celý film. Vraťme se k již dříve zmíněnému snímku 60 SEKUND, jehož výroba v roce 2000 stála 103 miliony dolarů. Tři roky po jeho prvním uvedení se vyšplhaly částky za manažerské služby studia Disney a finanční platby za tento film na 124,9 milionů dolarů – 17,2 milionů na režijní náklady, 65,9 milionů za distribuci a 41,8 milionů dolarů za úrok. Tyto servisní poplatky se shromažďují v clearingové bance, dokud je další příjmy nevyrovnají, k čemuž ovšem dochází jen zřídka. Takže snímek 60 SEKUND, film, který studio Disney uvádělo jako úspěšný počín, zůstal v roce 2003 v deficitu 153,3 miliony dolarů, i když vydělal přes půl miliardy dolarů na hrubé tržbě v pokladnách kin a v obchodech s videonahrávkami.

Výsledkem těchto pravidel clearingů je, že většina filmů zůstává v deficitu, a filmové studio proto nemusí vyplácet peníze mnoha partnerům, protože jen málo z nich dokáže vyjednat platby založené na jiných pravidlech, jako je například přímé procento z hrubé tržby.

Zajisté, některé mimořádné filmy dokáží vydělat, ale podle odhadů filmového průmyslu je to méně než 5 procent ze všech snímků natočených filmovými studii²⁷⁾ – a to i tehdy, bereme-li v úvahu všechna práva na videonahrávky, vysílání v televizi atd. Dokonce i tolik oslavované tituly jako BRATŘI BLUESOVI, BEZCITNÍ LIDÉ, NEÚPLATNÍ, OSUDOVÁ PŘITAŽLIVOST, RAIN MAN, FALEŠNÁ HRA S KRÁLÍKEM ROGEREM či BATMAN jsou uváděny jako prodělečné.²⁸⁾

Poplatky za služby, i když jsou možná stanoveny libovolně, nejsou zcela hypotetické. Filmová studia si skutečně musí držet na plný úvazek různé organizace, aby mohla filmy produkovat, distribuovat a uvádět na trh. Bezpočet řídících pracovníků domlouvá s majiteli kin termíny, kdy se budou filmy uvádět; dohlíží na to, aby kopie, trailery a propagační materiály byly připraveny včas; inzerují v místních i celostátních novinách; účastní se bezpočtu schůzek s marketingovými strategy; přemlouvají vzdorné provozovatele kin, aby z nich získali peníze; a vyhodnocují šance na zahraničních trzích. Musí také

27) Tamtéž, s. 5.

28) Tamtéž, s. 7–8.

každý měsíc dohlížet na výplatní listiny, odvádět důchodové pojištění a platit účty za pronájem, pojistné a bankovní poplatky. Mají enormní režijní náklady. Přesto je účetnictví Hollywoodu vystaveno časté kritice. Ve známém procesu z roku 1990, Buchwald versus Paramount, bylo toto účetnictví označeno za „skandální“.²⁹⁾ Audit účetnictví se stal v Los Angeles specializovanou oblastí a o jeho nuancích byly už napsány celé knihy. Stalo se objektem výsměchu ve filmech jako HOLLYWOOD V KONCÍCH, kde jsou režiséru (Woody Allenovi) nabídnuta – a on nabídku přijme – dvě procenta ze zisku po „čtyřnásobném vyrovnání“ (*quadruple breakeven*), či ve hře Davida Mameta *Speed-the-Plow*, v níž jedna z postav shrne to, co se dozvěděla o Hollywoodu, v jediné větě: „Nemá žádný čistý zisk.“

Samozřejmě že netto partneři – včetně Arta Buchwalda, Woodyho Allena a Davida Mameta – ochotně souhlasí s podmínkami svých smluv, včetně práva filmového studia na to, aby si připočítalo poplatky za služby. Téměř ve všech případech kontrolují tyto smlouvy jejich agenti a právníci talentových agentur. Takže pokud dochází v přerozdělování ze strany clearingové banky k podvádění, je to – stejně jako v mnoha jiných aspektech hollywoodských vztahů – ochotný sebeklam.

Brutto partneři jsou očividně ve výhodnější pozici. Protože čísla z pokladen zveřejňuje každý týden společnost A. C. Nielsen, nemají problém určit přibližnou částku, která jim náleží z uvádění filmu v kinech (i když kina občas zadržují platby anebo dokonce znovu vyjednávají o výši půjčovního, kterou filmovým studiím platí, a studia platí svým brutto partnerům pouze na základě peněz, které skutečně obdrží a jež jsou – v případě zahraniční měny – přepočteny na dolary). Ovšem i brutto partneři mají problémy určit, kolik peněz jim náleží z jiných trhů.

I když hrají s falešnými kartami, nemají filmová studia v ruce karty všechny. Brutto partneři, kteří mají v Hollywoodu dostatečný vliv – jako například Arnold Schwarzenegger, Tom Hanks a Steven Spielberg –, si mohou dojednat lepší podmínky, a někdy dokonce dokáží prolomit i tzv. dohodu „z kapsy do kapsy“ o „tantiémách“ vyplácených mezi divizemi studia. Například při vyjednávání smlouvy k filmu *TERMINÁTOR 3: VZPOURA STROJŮ* pro sebe Schwarzenegger, jehož ztotožnění s robotem Terminátorem bylo považováno za nezbytnou podmínku toho, aby byl snímek úspěšný, dokázal vyjednat „tantiémy“ z prodeje videonahrávky filmu tak, že se tato částka zvýšila z obvyklých 20 procent na 35 procent.³⁰⁾ Kromě toho Schwarzeneggerův právník, Jacob Bloom, vložil do této smlouvy výjimečnou klauzuli, v níž se říká: „Pouze pro účely výpočtu bodu vyrovnání hotovosti, upravené hrubé příjmy zahrnují 100 procent „tantiém“ z home videa (tj. příjmy z home videa minus náklady).“ Tato formulace znemožnila filmovému studiu ponechat si jakoukoliv část z příjmů z videa ve výpočtech „bodu vyrovnání hotovosti“ (*cash breakeven*) – což je ten bod, kdy měl Schwarzenegger nárok na „20 procent ze 100 procent upraveného hrubého příjmu [...] za film z prvního dolaru“ navíc k honoráři 29,25 milionů dolarů. Ekvitní partneři, kteří jsou schopni investovat miliony dolarů ve formě služeb nebo v hotovosti – jako jsou Pixar, Spyglass a New Regency Entertainment – mohou mít v rámci

29) Pierce O'Donnell – Dennis McDougal, *Fatal Subtraction: The Inside Story of Buchwald v. Paramount*. New York: Doubleday 1992, s. 408.

30) Oak Productions, Schwarzenegger contract: Contingent Compensation. Rozhovor autora, 2002.

clearingové banky také prioritní postavení. Například Pixar, jehož animované snímky přinesly – podle jedné analýzy Wall Streetu – mezi léty 1995 a 1999 společnosti Disney 50 procent z celkových příjmů filmové divize studia,³¹⁾ si dokázal vyjednat snížení distribučních poplatků ze strany společnosti Disney pro své filmy, a to z 33 procent na 12 procent. Vlivný ekvitní partner může také studio přesvědčit, aby vybudovalo tzv. „koridory“ k určitým geografickým oblastem trhu – tj. ujednání, které opravňuje jednoho partnera, aby z těchto trhů dostal stanovenou částku dříve, než dostanou své podíly ostatní partneři. Například Village Roadshow získal svou koprodukční smlouvou na MATRIXU, kterou uzavřel s Warner Bros., koridor k videu, DVD a placené televizi v Austrálii a na Novém Zélandu.

Taková zvláštní rozdělování finančních prostředků se ovšem odehrávají na úkor ostatních partnerů. Například již zmiňované nároky Arnolda Schwarzeneggera v rámci filmu TERMINÁTOR 3: VZPOURA STROJŮ byly splněny na úkor všech méně vlivných zúčastněných stran na tomto filmu. Enormní částky, které měl on sám dostat ze zvýšených tantiém za videonahrávky, vyhnaly nahoru onu hranici rentability filmu, od níž mají nárok na podíl ze zisku ostatní partneři. Podobně také vyloučení trhů prostřednictvím koridorů snižuje částku, která zůstává ve finanční rezervě pro ostatní. Pojišťovny, které byly nějak účastny dříve popsaného vztahu s bankou J. P. Morgan Chase a dalšími bankami, často tyto smluvní koridory (které většinou nejsou ostatním investorům adekvátně zveřejněny) kritizují,³²⁾ a to zejména tehdy, když partneři zjistí, že nejsou schopni splácet své bankovní půjčky.

* * *

Jestliže v roce 1950 Lew Wasserman otevřel Pandořinu skříňku, když jako agent vyjednával podmínky pro Jimmyho Stewarta týkající se podílu na výdělcích filmů společnosti Paramount,³³⁾ moderní studia, tím že se transformovala v clearingové banky, dospěla o padesát let později na své dlouhé cestě k tomu, že tato skříňka bude opět zapečetěna. Ironií osudu to byl Wasserman, kdo položil základy studií jako clearingových bank tím, že zavedl *output deals* pro udělování licencí na televizní pořady,³⁴⁾ a dal tak filmovým studiím volnost, aby jednotlivým filmům připsala takovou hodnotu, která pro ně byla nejvýhodnější. Steve Ross a další šéfové filmových studií pak rozvinuli systém „tantiém“ z videonahrávek, čímž vytvořili zdání, že různé kapsy stejné clearingové banky – útvar home video a útvar filmové tvorby – jsou dvě zcela samostatné entity. Michael Eisner, Sumner Redstone a Rupert Murdoch dotáhli koncepci vnitřního obchodování, obchodo-

31) Report. „Walt Disney“, Morgan Stanley Equity Research, srpen 2002, s. 6.

32) M. P e e r s, c. d.

33) Lew Wasserman, prezident mocné talentové agentury MCA, pro Stewarta tehdy vyjednal namísto standardního fixního honoráře 50procentní podíl na zisku (počínaje filmem WINCHESTER '73), což v této době, kdy studia procházela hlubokou krizí, byla průlomová smlouva, jež v důsledku posílila postavení hereckých hvězd a dalších vedoucích tvůrčích pracovníků (producentů, režisérů) ve vztahu ke studiím (pozn. red.).

34) *Output deals* – smlouvy umožňující studiu diktovat balíky filmů nebo televizních pořadů k povinnému odběru (pozn. red.).

vání se sebou samými, ještě dále, když rozšířili svá mediální impéria o televizní sítě, kabelovou televizi a placené televizní kanály, kterým prodali licence na produkty svých vlastních studií.

Koncepce filmového studia jako clearingové banky vysvětluje paradox, proč, navzdory všem ztrátám spojeným s většinou filmů, i když bereme v potaz všechny trhy, filmová studia stále zůstávají ve své branži: ty peníze, které se ztrácejí, pocházejí od jejich méně zdatných partnerů. Odpovídá také na to, proč filmová studia již netrvají na přísně stanovených rozpočtech pro filmy, dlouhé době uvádění v kinech, ani na vysokých hrubých tržbách z prodeje vstupenek jako na spolehlivých ukazatelích úspěchu. Trvání na dodržení přísného rozpočtu filmu, které bylo tak důležité v éře studiového systému, ztrácí v době, kdy jsou ekvinní partneři a koproducenti smluvně zavázáni zaplatit překročení nákladů, na významu. (Zajisté, pokud dodatečné výdaje zvyšují pravděpodobnou návratnost ze ziskovějších trhů s domácí zábavou, pak se může nákladnější film ukázat pro filmové studio jako výhodnější.) Výhoda prodlouženého promítání filmu v kinech je dnes negována ztrátou, kterou by filmové studio utrpělo odkládáním uvedení videonahrávky na trh až za ten okamžik, kdy už videoverze nemá prospěch z reklamní kampaně filmu. Hrubé příjmy z prodeje vstupenek, které nemusí být ničím více než reakcí na drahou reklamní kampaň, už nejsou hlavním zájmem filmových studií, ačkoliv tyto údaje, které každý týden zveřejňuje tisk, stále oslňují veřejnost. Není proto divu, že ve světle posunu priorit filmových studií řekl v roce 2002 Sherry Lansing, šéf společnosti Paramount, toto: „Nezajímám se o tržby pokladen a nikdy jsem se o ně nezajímal, já se zajímám o ziskovost.“³⁵⁾ Jak řekl jeden z manažerů společnosti Paramount, dokonce ani tehdy, když studio vyrobí s malými náklady a výdaji na propagaci film, který se hraje v kinech celý rok a tržby z prodeje vstupenek převýší všechny náklady na jeho výrobu, nemusí takový film vytvořit dostatečnou hotovost pro clearingovou banku, aby pokryla veškeré režijní náklady filmového studia. Na druhou stranu, vysokonákladový film, jako například 60 SEKUND, který se hraje v kinech jen několik týdnů a nevydělá prodejem vstupenek ani tolik, aby se pokryly výdaje na reklamu a distribuci, může být přesto považován za mimořádně úspěšný.

Měřítko úspěchu je v pojetí clearingové banky přímočaré a nekomplikované: maximalizace částky, která přitéká ze všech zdrojů dovnitř, a minimalizace částky, která z banky odtéká k partnerům a dalším zúčastněným. Vítězi jsou filmová studia a hrstka finančníků a filmových hvězd, které získají zvláštní podmínky. Poraženými jsou ti hráči, kteří se chtějí účastnit hry na natáčení filmu, ale chybí jim páky na to, aby si vymohli zvláštní výjimky při rozdělování peněz. Ústředním zájmem systému fungujícího na principu clearingové banky není filmové umění, nýbrž umění obchodu.

Přeložila Bronislava Grygová

Přeloženo z anglického originálu: Edward Jay Epstein, *The Clearinghouse Concept*.

In: týž, *The Big Picture. The New Logic of Money and Power in Hollywood*.

New York: Random House 2005, s. 107–125.

35) Tom King, Paramount Celebrates Birthday. *Wall Street Journal*, 27. 9. 2002 (internetová verze).

Citované filmy:

60 sekund (Gone in Sixty Seconds; Dominic Sena, 2000), *Batman* (Tim Burton, 1989), *Bezcitní lidé* (Ruthless People; Jim Abrahams, David Zucker, Jerry Zucker, 1986), *Bratři Bluesovi* (The Blues Brothers; John Landis, 1980), *Falešná hra s králikem Rogerem* (Who Framed Roger Rabbit; Robert Zemeckis, 1988), *Godzilla* (Roland Emmerich, 1998), *Hledá se Nemo* (Finding Nemo; Andrew Stanton, Lee Unkrich, 2003), *Hollywood v koncích* (Hollywood Ending; Woody Allen, 2002), *Lví král* (The Lion King; Rob Minkoff, Roger Allers, 1994), *Master and Commander: Odvrácená strana světa* (Master and Commander: The Far Side of the World; Peter Weir, 2003), *Matrix* (Larry Wachowski, Andy Wachowski, 1999), *Neúplatní* (The Untouchables; Brian De Palma, 1987), *Osudová přitažlivost* (Fatal Attraction; Adrian Lyne, 1987), *Příšerky s. r. o.* (Monsters, Inc.; Pete Docter, Lee Unkrich, David Silverman, 2001), *Rain Man* (Barry Levinson, 1988), *Spider-Man 2* (Sam Raimi, 2004), *Terminátor 3: Vzpoura strojů* (Jonathan Mostow, 2003), *Toy Story: Příběh hraček* (John Lasseter, 1995), *Traffic – Nadvláda gangů* (Traffic; Steven Soderbergh, 2000), *Tygr a drak* (Crouching Tiger, Hidden Dragon; Ang Lee, 2000), *Winchester '73* (Anthony Mann, 1950), *Zachraňte vojína Ryana* (Saving Private Ryan; Steven Spielberg, 1998).

Poznámka o autorovi:

Edward Jay Epstein (1935) sice získal Ph.D. na Harvardu (za práci na téma „The Selection of Reality on Network News“) a učil politologii na MIT a UCLA, ale není to typický akademický vědec, a už vůbec ne filmový historik. Proslavil se především jako špičkový investigativní novinář specializovaný mj. na vztah mezi politikou a médií a na vnitřní fungování mediálního průmyslu; známá je hlavně jeho rubrika „Hollywood Economist“ v internetovém časopise *Slate*, z jejíchž vydání letos sestavil stejnojmenný knižní výbor. Ačkoli jeho hlavní kniha o hollywoodském „neviditelném stroji na peníze“, *The Big Picture* (2005), není vědeckou monografií v pravém slova smyslu, získala značný ohlas a pozitivní recenze současně v odborných časopisech typu *Journal of Cultural Economics* i v Hollywoodu samotném, jak dokazuje recenze v časopise *Variety* nebo vystupování Epsteina v losangeleském rádiu. *The Big Picture* lze doporučit jako zasvěcený a přehledný úvod do ekonomického a sociálního fungování Hollywoodu v době multimediálních koncernů. Kniha nabízí mj. portréty klíčových „hráčů“, kteří přispěli k současné podobě Hollywoodu, vysvětluje oborovou terminologii a klade důraz na skryté obchodní, právní a společenské mechanismy. Pramenně vychází především z interních hospodářských zpráv MPA (Motion Picture Association), z výkazů pro finanční partnery výrobců a rozhovorů autora s řídícími pracovníky studií.

KDYŽ HO POSTAVÍŠ ...

Filmová studia a transformační účinky migrující mediální výroby

Ben Goldsmith

„Když ho postavíš, přijde.“ (HŘIŠTĚ SNŮ)
 „Když ho postavíš, přijdou.“ (Regionální vláda ve španělské Valencii se řídí radou
 z hollywoodského trháku osmdesátých let HŘIŠTĚ SNŮ, konkrétně zkouší
 její platnost na projektu filmového studia La Ciudad de la Luz,
 nebo-li Město světla, za 250 milionů eur.)¹⁾
 „Když ho postavíš, přijdou.“ (Poprvé se tahle věta objevila ve filmu HŘIŠTĚ SNŮ
 z roku 1989 a stalo se z ní klišé spojované obecně s vírou v úspěch jakéhokoli
 podnikatelského projektu. Developer Anant Singh ji však nyní vrátil do světa filmu.)²⁾
 „Nový Zéland nabízí úžasné lokace, ale ty lze v mnoha ohledech
 vytvořit kdekoliv. [...] Mezinárodní projekty ve skutečnosti potřebují velká studia a,
 nedejte se mýlit, když ho postavíš, přijdou.“³⁾

Film Phila Aldena Robinsona HŘIŠTĚ SNŮ vypráví příběh farmáře Raye (Kevin Costner), kterému se příliš nedaří. Jednoho dne prochází svým polem v zemědělské oblasti státu Iowa a zaslechne záhadný hlas, který šeptá: „Když ho postavíš, přijde“. Ray je okouzlen. Aniž by plně chápal, proč a jaké to bude mít důsledky, rozhodne se, že pole – zdroj svého živobytí – přestaví na baseballové hřiště. Potřeba porozumět tajemnému volání ho přivádí do různých vzdálených velkých i malých měst. Cestuje časem, postaví bránu do

-
- 1) Valencia's Studio Project. *Video Age International*, 1. 1. 2003, s. 8. Ciudad de la Luz, nebo-li Město světla, je obrovské filmové studio ve Španělsku, které hostilo první produkci v roce 2005. Komplex navrhnul Gary Bastien, americký architekt, jehož společnost Bastien and Associates se také podílela na návrhu studií ve Spojených státech, Mexiku, Řecku, Kanadě, Velké Británii a Malajsii.
 - 2) Judy Gerstel, Watch out for Hollywood South. *Toronto Star*, 4. 10. 2003, s. 4(J). Cape Town Film Studios, původně známé jako Dreamworld Film City, vyhrálo tendr na výstavbu studiového komplexu v Jihoafrické republice v roce 2003, i když se s vyklízením prostoru pro stavbu začalo až na začátku roku 2008.
 - 3) Behind the Screens: Soundstage Space Set to Increase. *Onfilm*, 10. 1. 2006, s. 18. Henderson Valley Studios je zavedený komplex v Aucklandu na Novém Zélandu, ve kterém se natáčely jako první seriály HERKULES a XENA. V roce 2006 studio hostilo film společnosti Walt Disney Pictures/Walden Media MOST DO TERABITHIA. Roger Donaldson mluvil o výstavbě dalšího zvukového zařízení a kancelářského prostoru s významným finančním přispěním národních a regionálních vlád jako o politickém cíli přilákat mezinárodní produkce.

jiného světa (duchů) a během cesty znovu najde sám sebe. Vzpírá se logickému myšlení a obchodním zájmům, aby mohl uskutečnit svůj sen, a nakonec samozřejmě nachází něco, o čem netušil, že hledá. Zmíněný film nám může posloužit jako výstižná metafora jednak pro rozhodnutí vyrábět film na určitém místě, jednak pro zkušenost s hoštěním velkých filmových a televizních produkcí.

Obchodníci, developeři, územní plánovači, politici a dokonce i filmaři na celém světě zaslechli obdobné volání k výstavbě nebo rozšíření infrastruktury pro výrobu filmů, aby začali vydělávat na současném trendu migrující mediální výroby. Výstavba studia však vyžaduje dlouhodobou ochotu věnovat se na daném místě filmové výrobě a velké pracovní a organizační nasazení, což může odradit od touhy vyslyšet volání a pokusit se v tomto silně konkurenčním odvětví najít svou skulinu.⁴⁾ Filmová výroba se neobejde bez filmového studia, producenti se však při volbě vhodné lokality pro natáčení ohlížejí také po blízkém okolí, kterým mohou film obohatit, a zajímají se o rozsah dostupných služeb, aby mohli porovnat výrobní náklady na různých místech. Studio a jeho provozovatelé mají tedy nezadatelný zájem na tom řídit a spravovat okolí studia jakožto potenciální filmovou lokaci. Developeři a provozovatelé studií společně s řadou vládních agentur a institucí, komerčních organizací a komunitních sdružení přijímají za svůj „lokální zájem“⁵⁾: mají zájem na propagaci, podpoře a účincích výroby na daném místě a často přebírají a reprezentují zájmy daného místa ve snaze přivést do něj výrobu. Ray prošel světa kraj, aby si splnil sen, a s honbou za filmovou výrobou je to podobné. Může přivést aktéry reprezentující lokální zájmy do vzdálených míst – na obchodní konference, mezinárodní výstavy a trhy, k prodejním stánkům, lidem a infrastruktuře, k producentům. Lokace cestují společně se svými zástupci: jsou na trhu nabízeny jako tvárné a flexibilní prostory, připravené změnit se ve zcela jiné místo. Stále více míst vybavených na velkorozpočtové filmové a televizní produkce je běžně nabízeno na trhu jako „nízkonákladové“ alternativy k velkým městským centrům a globálním mediálním městům, tradičním výrobním lokalitám. Místa mohou reprezentovat sama sebe, častěji jsou však maskována jako jiné místo, čímž se dějiště (prostor příběhu) a lokace (místo, kde se dílo vyrábí) cíleně oddělují.⁶⁾ S rostoucím počtem realizovaných projektů se studia a jejich okolí stávají heterotopiemi; umožňují reprezentovat a juxtaponovat různá neslučitelná místa a prostřednictvím stříhových kouzel spojují různé „časové řezy“.⁷⁾ Řada filmových komisí a dalších významných reprezentantů lokálního zájmu věnuje spoustu energie pre-vizua-

4) Pro představu, nakolik bylo volání vyslyšeno: jen mezi lednem a březnem 2008 byla navržena, stavěna nebo nedávno otevřena studia zaměřená na migrující výrobu v Plymouthu v Massachusetts, v Calgari, Varšavě, Rhode Islandu, Bělorusku, jižním Walesu, Durbanu a Kapském městě v Jihoafrické republice, ve Shreveportu v Louisianě a v Budapešti.

5) K pojmu lokální zájem (*location interest*) blíže viz Ben Goldsmith – Tom O'Regan, *The Film Studio: Film Production in the Global Economy*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield 2005, s. 2–7, 41–62.

6) Greg Elmer psal o takové reprezentaci míst na Locations Expo: Greg Elmer, *Global Locations in Los Angeles: The Promotion of New Cinematic Spaces*. In: Janet Wasko – Mary Erickson (eds.), *Cross-Border Cultural Phenomenon: Economic Runaway or Globalization?* Youngstown, NY: Cambria Press 2008, s. 141–154.

7) Michel Foucault, *O jiných prostorech*. In: týž, *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann & synové 1996, s. 81.

lizaci, prozkoumávají lokace a transformují je, aby se podobaly jiným skutečným místům, nějakému typickému dějišti nebo fantastickému prostoru. Chtějí tak ukázat producentům všestranné možnosti dané lokace. Schopnost místa reprezentovat místo jiné, ať už skutečné nebo imaginární, přitom není v konkurenčním prostředí příliš velkou výhodou. Místa, která svůj marketing směřují tímto směrem, jsou zranitelná ve vztahu k podobným konkurenčním lokalitám. Stále více míst na světě je dostatečně vybaveno pro filmovou a televizní výrobu a nabízí dostatečně různorodé, ale obecně použitelné lokace a současně i finanční pobídky, pracovní sílu a další zdroje nezbytné pro uspokojení potřeb migrující výroby. Producenti mají větší výběr a zástupci lokálních zájmů musejí hledat stále nové cesty, jak v konkurenčním prostředí prodat schopnost své lokace reprezentovat jiné místo. Menší výrobní lokace, které se na trhu nabízejí jako nízkonákladová varianta a nemají dostatečně velké a široké možnosti financování, infrastruktury, služeb a lidí, aby se udržely v nevyhnutelných obdobích poklesu, jsou obzvláště zranitelné, pokud nenaváží synergickou spolupráci s jinými oblastmi obchodu nebo ekonomickými sektory.⁸⁾ Přesto se každoročně objevují nová místa, která poslechnou volání vybízející k výstavbě infrastruktury a úpravě předpisů ve snaze přilákat migrující mediální produkce.

Po uvedení filmu *HŘIŠTĚ SNŮ* se fráze „Když ho postavíš, přijdou“ stala oblíbeným klišé novinářů, propagátorů projektů spekulativního územního rozvoje nebo revitalizace a sentimentálních nadšenců pro množství nepravděpodobných plánů.⁹⁾ Představuje jeden článek víry těch, kteří se snaží přilákat filmový byznys na konkrétní místo. Je to fráze plná optimismu a potenciálu. Snaží se vyvolat dojem, že výstavba výrobní infrastruktury, jakou je studio, a zlepšení podmínek pro místní poskytovatele služeb poženou (ekonomickou) lokomotivu a otevrou hvězdnou bránu (kterou přijdou celebrity).¹⁰⁾ Někdy je to bohužel jen bláznivý sen.

Tak kouzelně jednoduché to nikdy není a úspěch rozhodně není zaručený, jak by mohla sugerovat ona klamná fráze. V následujícím textu se podrobně zaměřím na některé aspekty týkající se snahy uvést sen o pravidelné filmové výrobě do reality. Využiji příklady z různých částí světa, abych ozřejmil rozsah dodatečné infrastruktury – ono „ho“ ve větě „když ho postavíš“ –, kterou musí místa disponovat, aby získala „jurisdikční výhodu“¹¹⁾ (*jurisdictional advantage*) a mohla se prosadit v konkurenčním prostředí mediál-

8) Viz Susan Ward – Tom O'Regan, Managing Uncertainty: Defining the Location Interests of a Greenfields Location. In: J. Wasko – M. Erickson, c. d., s. 155–186.

9) V roce 2008, kdy píše tento text, se v Iowě konají primárky a zmíněná fráze se stala doslova mantrou. Film *HŘIŠTĚ SNŮ* byl dějově zasazen do Iowy, a někteří novináři a komentátoři proto neodolali nutkání frázi v této souvislosti připomenout. Např. titulky v *The Hotline* ze 4. června 2008 říká: „Když ho postavíte, budou tam vést předvolební jednání.“ Zmíněná věta se však objevuje i v jiných publikacích, např. v tiskové zprávě otištěné v anglojazyčném periodiku *China Daily*. Ve stejné době (konec prosince 2007 – začátek ledna 2008) však tisk využíval frázi také při referování o stavbě jezírka v národním parku v Kalifornii, které mělo přilákat žáby jako potravu pro ohrožené hady; o dokončené dálnici v Coloradu; o návrhu na rozšíření kasin provozovaných Indiány v Kalifornii; o malém pivovaru v Kansasu; o konci monopolů na provozování kabelových televizí ve Wisconsinu a v brandingu televizní sítě ve Velké Británii.

10) Ben Goldstein – Tom O'Regan, Locomotives and Stargates: Inner City Studio Complexes in Sydney, Melbourne, and Toronto. *International Journal of Cultural Policy* 10, 2004, č. 1, s. 29–45.

11) Maryanne Feldman – Roger Martin, Constructing Jurisdictional Advantage. *Research Policy* 34, 2005 (říjen), s. 1235–49.

ně-výrobního trhu. Budu se zabývat rolemi těchto situovaných aktérů, kteří společně hájí zájmy dané lokace, těmi, kdo přicházejí, a jejich důvody k příchodu. Zaměřím se na to, co „oni“, nevyslovený podmět oné fráze, dělají, když přicházejí, co za sebou zanechávají a proč rovněž nevyslovené „zde“ nebude už pravděpodobně stejné jako předtím. Vstup do globální konkurence filmové a televizní výroby vyžaduje, aby místa a jejich aktéři byli schopni zajistit potenciálně nepředvídatelný rozsah transformací. Přírodní a fyzické prostředí bude dočasně i trvale přetvořeno. Obraz a reputace místa a způsob, jakým ho vnímají producenti, diváci a snad i turisté, se změní s tím, jak poroste portfolio lokální výroby. Je-li udržována kontinuita výroby, bude se vyvíjet kapacita, schopnosti a reputace lokálně situovaných jedinců, podniků a institucí. Na politiky bude vyvíjen neustálý tlak, aby upravovali zákonné podmínky, zejména místní daně, k zajištění konkurenceschopnosti ve vztahu k protějškům v jiných zemích. Místní vybavení nepřímo zapojené do filmové výroby, například doprava, catering, hotely, restaurace, letiště a obchody, se bude muset připravit na nároky producentů, hvězd a štábů. Na politiky bude vyvíjen tlak, aby zlepšili příležitosti pro místní filmaře a poskytovatele služeb tím, že zajistí příznivější podmínky pro výcvik, zaměstnanost a pro to, aby lokálně produkované filmy vyprávěly lokální příběhy.

Migrující výroba přináší nevyhnutelné transformace, které mohou narušit obraz o určitém místě a pocit sounáležitosti. Stavba výrobní infrastruktury a aktivní vyhledávání projektů za hranicemi lokality kvůli udržení místních štábů a zařízení někdy otevřely nepřijemnou debatu o autenticitě, lokální kultuře, globalizaci, ambicích, rozvoji, identitě, reprezentaci a způsobech vyprávění o místě a sounáležitosti s ním. Některá místa přijala za své studio, příslib transformací s ním spojených a využila rozvoj k tomu, aby revitalizovala fyzické prostředí a obnovila svou reputaci nebo všeobecně rozšířený obraz. Jinde však transformace způsobené mezinárodními nebo přespolními produkcemi a oslovováním publika za hranicemi dané lokality zpochybnily dosavadní chápání identity místa a funkci a smysl filmování.

„Když ho postavíš...“

Podnět k výstavbě může dát náhodná poznámka celebrity, která dané místo navštíví, nebo místní prominent, který se vrátil do rodného města a směle osnuje plány, jak z něj udělat centrum filmové a televizní výroby. Nebo ji může stimulovat „potulný cirkus“ větší produkce, jak to označil David Lean, který se dočasně usídí někde v blízkém okolí. Optimistický propagátor turismu, developer nebo ambiciózní místní producent pak mohou navrhnout výstavbu infrastruktury, aby v daném místě posílili nárůst produkce, případně i podporu školení, která zajistí místní kvalifikovaný personál. Lokální politik, možná okouzlený zprávami o úspěšných iniciativách jiného „kreativního města“, se ztotožní s leskem filmu a začne výstavbu podporovat. A velmi brzy začne debata o výstavbě infrastruktury a příznivého prostředí pro filmovou výrobu žít svým vlastním životem.

Co přesně se však musí postavit? Filmovou nebo televizní výrobu je možné hostit i bez rozsáhlé a drahé infrastruktury, například bez ateliérových hal a dalších zařízení, potom ale bude úroveň a frekvence využívání daného místa jako filmové lokace pravděpodob-

ně omezená. Aby se místo stalo regulérní výrobní lokací a lákalo víc než jen na občasné natáčení scény z vysokorozpočtového filmu nebo televizního seriálu, potřebuje rozsáhlou infrastrukturu, lidi a nápomocné výrobní prostředí. Filmové studio v sobě všechny tyto prvky spojuje.

Filmové studio je drahá záležitost nejen pro soukromé investory, ale i pro daňové poplatníky z blízkého okolí i vzdálených oblastí. Ciudad de la Luz, studiový komplex „Město světla“ (City of Light) na východním pobřeží Španělska, stálo údajně svého jediného investora, regionální vládu Valencie, v březnu 2008 přes 200 milionů eur (a to ještě nebylo dokončeno). Rozsah státního vlastnictví (a náklady nesené místními daňovými poplatníky) podnítil vyšetřování vedené Evropskou komisí, které reagovalo na stížnosti konkurenčních odvětví obchodu na nespravedlivé zvýhodnění nového studia. Studia jsou často silně závislá na podpoře veřejnosti v podobě daňových pobídek, daňových dobropisů nebo nízkoúrokových půjček od vlád. Při návrhu těchto projektů nebývají daňovým poplatníkům rozsah a ekonomická stránka podpory známé. Studia mohou stát mnohem víc, než se původně plánuje, a někdy nesplní cíle a podmínky stanovené ve smlouvě s vládou.

Výstavba studia je drahá a samotné studio vyžaduje vícenásobné vklady a podporu aktérů reprezentujících lokální zájmy a dalších institucí, často nejen v prvních fázích, ale i dlouhodobě. Výnosy z pronájmu prostor filmové a televizní výrobě nejsou velké; velká produkce utratí za pronájem studia okolo jednoho procenta rozpočtu. Nízké zisky a konkurence ostatních studií po celém světě mohou způsobit, že je dané studio v určitých obdobích prázdné. Zde mohou být nezbytné alternativní zdroje příjmů, jako například pronájem kanceláří, dílen nebo komerčního prostoru – i když ani toto řešení nemusí být nakonec pro hlavní investory lukrativní. Developeři z australských Fox Studios, News Corporation a Lend Lease byli v roce 2004 nuceni prodat silně medializovanou veřejnou zónu přidruženou k profesionálním studiím, nyní nesoucí jméno Entertainment Quarter, za 49 milionů australských dolarů, což je něco přes deset procent sumy utracené původně za přestavbu tohoto prostoru.

Žádné studio nemůže dlouhodobě profitovat bez široké sítě lokální podpory nebo bez propagace a energie místních jednotlivců a institucí. Samotná výstavba studia málokdy přiláká pravidelnou dlouhodobou výrobu, dokonce i v případě, že komplex podporuje velká mediální společnost, a to zejména tam, kde bylo zařízení postaveno v místě bez předchozí výrobní tradice a bez předem existujícího okruhu aktérů a institucí reprezentujících zájmy dané lokace. Příkladem je Baja Studios v Mexiku, dříve Fox Studios Baja. Studio bylo postaveno za pouhých sto dní speciálně pro výrobu epického katastrofického filmu Jamese Camerona TITANIC produkovaného Twentieth Century Fox, přičemž stavba začala 85 let ode dne, kdy byl trup stejnojmenné lodi spuštěn v Belfastu na vodu. V rámci této produkce získalo „Fox Studio Baja [...] nejpokročilejší technologii a vybavení pro filmování na vodě a pod vodou na světě s inovativními kardanovými závěsy a hydraulikou, která umožňovala potopení masivní dekorace představující loď.“¹²⁾ Následovala řada velkorozpočtových celovečerních filmů s vodní tematikou, když ale spo-

12) B. Goldsmith – T. O'Regan, *The Film Studio*, s. 93.

lečnost Fox prodávala komplex v květnu roku 2007 společnosti Baja Acquisitions, nepřilákal již několik let předtím větší produkci.

Globální šíření filmové a televizní výroby usnadněné dostupností nových a renovovaných infrastruktur v Austrálii, Kanadě, Velké Británii, Irsku, Novém Zélandu a České republice a rostoucím počtu dalších zemí upoutalo pozornost řady badatelů.¹³⁾ Odborné analýzy z nedávné doby zaměřené na konkrétní místa ukázaly, že výroba filmu vyžaduje početné herecké obsazení, štáb a další podporu v oblasti nejrůznějších vztahů a rolí, a ilustrovaly, jak mohou filmová studia jednat jako mocné uzlové body v širší síti, přitahovat filmové pracovníky a umožňovat filmovou výrobu.¹⁴⁾ Nejúspěšnější studia těží z reputace a konexí různých aktérů reprezentujících lokální zájmy. Lokální zájem sdílejí firmy, jednotlivci a instituce angažované v audiovizuální produkci na konkrétním místě nebo takové firmy, jednotlivci a instituce, které chtějí v daném místě podnitit filmovou výrobu nebo ji tam přivést. Mohou jej ale sdílet i ti, kdo nejsou přímo součástí filmového nebo televizního průmyslu, ale chápou výstavbu studia jako příspěvek k dosažení vyšších jurisdikčních cílů. Ty mohou být principiálně ekonomické, ale nikoliv nezbytně jen takové. Mohou se týkat zapojení konkrétních firem, lidí nebo samotného místa do „síťové organizace“ představované mezinárodní filmovou výrobou s cílem iniciovat nebo urychlit jeden či více typů transformací.

Propagátoři výstavby studia ji obvykle vykreslují jako možnost, jak revitalizovat určitý prostor. Řada projektů z nedávné doby byla využita k transformaci znečištěných nebo problematických lokalit – bývalých vojenských základen (v maďarském Etyeku, kde se nachází Korda Studios), bývalých center těžkého nebo dopravního průmyslu (Melbourne, Toronto) či skládek (San Diego). Jednotlivé filmy mohou také permanentně změnit využití prostoru (to je případ filmu *PIANISTA*, který proměnil německé město Jüterbog, o němž bude ještě řeč v závěru tohoto textu). Dlouho po dokončení projektu může obraz města ve filmu způsobovat změny v zastavěném nebo přírodním prostředí a může vést ke sporům. Prostor, který sloužil jako hřiště ve filmu *HŘIŠTĚ SNŮ*, vlastnili po mnoho let sousedící farmáři. Farmář, který vlastnil levou a prostřední část pole po odchodu filmařů svůj kus znovu osadil obilím. Vnitřní část pole nechal jiný majitel nedotčenou a stala se součástí vládního programu, který platil farmářům za to, že nebudou vysazovat určitý druh plodin. Přesně jak bylo řečeno ve filmu, přišli sem lidé a v následujícím roce byla v levém a středním poli vysázena místo obilí tráva. Farmáři nechali přístup do dějiště filmu otevřený a postavili na něm stánky se suvenýry, aby si tak vynahradili ztráty z nezasazených plodin. Lidé sem dál chodili hrát baseball a vychutnávat si atmosféru místa. Sousední farmáři se brzy dostali do sporu ohledně dalších plánů na komerční využití místa. Vlastník levého a středního pole pronajal pozemek skupině soukromých investo-

13) Viz např. Toby Miller – Nitin Goyal – John McMurria a Richard Maxwell, *Global Hollywood*. London: BI 2001; J. Wasko – Mary Erickson (eds.), c. d.

14) Allen J. Scott, *On Hollywood: The Place and Industry*. Princeton, NJ: Princeton University Press 2005; Mike Gasher, *Hollywood North: The Feature Film Industry in British Columbia*. Vancouver: University of British Columbia 2002; Stefan Krätker, Network Analysis of Production Clusters: The Potsdam/Babelsberg Film Industry as an Example. *European Planning Studies* 10, 4. 1. 2002, s. 27–54; Oli Mould, Mission Impossible? Reconsidering Research into Sydney's Film Industry. *Studies in Australasian Cinema* 1, 2007, č. 1, s. 47–60. S. Ward – T. O'Regan, Managing Uncertainty, s. 155–86.

rů. Ti zde postavili obchod se suvenýry a bludiště a sestavili z herců kočovné mužstvo hráčů-duchů z filmu. Další farmář nedovolil hráčům vstup na své pole. V roce 2007, po mnoha neshodách, prodal majitel levého a prostředního pole svůj pozemek majiteli vnitřního pole a image místa stvořeného filmem zůstalo zachováno. Zůstal i bezplatný vstup do prostoru. Webové stránky filmu *Hřiště snů* dodávají:

Bylo vynaloženo značné úsilí, aby se místo natáčení příliš nezkomercializovalo a aby bylo přístupné turistům. V důsledku toho nemůžeme pronajmout pole k jakýmkoliv organizovaným aktivitám, soutěžím ani jednotlivcům. Cítíme, že pozemek bude nejlépe využit ve svém originálním a původním stavu. Cílem naší politiky je představit pozemek v té podobě, v jaké byl prezentován ve filmu. Doufáme, že k nám můžete „přijet z daleka“¹⁵⁾ a užít si HŘIŠTĚ SNŮ.¹⁶⁾

Hodnotou je v tomto případě fyzická transformace krajiny v průběhu výroby filmu, nikoliv původní nebo dřívější využití místa jako obdělávané země. Díky angažovanosti a obětavosti jednotlivých aktérů reprezentujících lokální zájem je právě transformace „chráněná“ a reprezentovaná nebo reprodukována „ve své originální a původní podobě“. Tato zemědělská část státu Iowa nikdy nebyla vhodná pro výrobu filmů, zachování transformace však umožnilo a podnítilo příliv turistů.

Výstavba studia předpokládá velké a pevné odhodlání věnovat se filmové kariéře konkrétního místa. Candace Jonesová ukazuje na příkladu amerického filmového průmyslu transformaci v oblastech kariéry a organizace práce.¹⁷⁾ Charakteristické vlastnosti kariér jednotlivců ve filmovém průmyslu, o kterých pojednává Jonesová, mohou být aplikovány i na filmová studia a lokace. Stejně jako jednotlivci v kreativních průmyslech a zejména těch, které jsou spojeny s výrobou celovečerních filmů, je i většina studií najímána, aby poskytovala služby sérii krátkodobých projektů (od jednodenních nebo dvoudenních natáčení televizních reklam a hudebních videoklipů až po celovečerní filmy, které mohou ve své nejpřebujelejší podobě zabrat rok, ale které jsou nejčastěji záležitostí týdnů nebo měsíců). Některá studia jsou dlouhodobě zapojena do pravidelné výroby pro jednu mediální společnost, například Boyana v Bulharsku pro Nu Image/Millennium Films a Concorde Anois Teoranta v Irsku pro Rogera Cormana. Mnohadílné televizní soap opery nebo seriály poskytují podobné dlouhodobé zabezpečení, to je příklad nejrozličnějších sérií HVĚZDNÉ BRÁNY vyráběných ve studiu The Bridge ve Vancouveru od roku 1997. Ale dokonce i ta studia, která jsou vlastněná největšími mediálními společnostmi, nemusí být využívána pouze nebo dokonce ani pravidelně těmito společnostmi, ale jsou k dispozici k pronájmu pro jakoukoliv výrobní firmu, včetně hlavních konkurentů, jako tomu bylo po dlouhou dobu v případě studia Warner Roadshow Movie World na australském Gold Coast.

15) Replika z filmu: „go the distance“ (pozn. red.).

16) *Field of Dreams Movie Site*. Online: <<http://www.fieldofdreamsmoviesite.com/distance.html>>, [cit. 17. 5. 2010].

17) Candace Jones, *Careers in Project Networks: The Case of the Film Industry*. In: Michael B. Arthur – Denise M. Rousseau (eds.), *The Boundaryless Career: A New Employment Principle for a New Organizational Era*. Oxford: Oxford University Press 1996, s. 58–75.

Výrobní práce ve studiu bývá projektově orientovaná a kombinuje v sobě široké spektrum firem a subdodavatelů. Práce je často organizována prostřednictvím neformálních osobních sítí, proto musí i kariéry studia nebo lokace řídit jedinci s dobrými kontakty. Konkurence je zde tvrdá a pouze několik studií (respektive s nimi spojených jednotlivců nebo firem) uspěje a je pravidelně zaměstnáváno na vysokorozpočtových prestižních projektech v „elitním vnitřním jádru průmyslu“.¹⁸⁾ Studia bývají angažována v komplexních a nerutinních úkolech, které vyžadují spolupráci mnoha jednotlivců, firem a subdodavatelů, jiných studií a lokací, které, slovy Jonesové, utvářejí „týmovou závislost“.¹⁹⁾ A protože je práce v oblasti kultury a zábavy vlivem nepředvídatelné poptávky nejistá a dynamická, musí studia a lokace – stejně jako jednotlivci a podniky – být flexibilní a schopní přizpůsobit se novým podmínkám a požadavkům, aby přežili a zajistili kontinuitu zaměstnanosti.²⁰⁾

Jonesová rozeznává čtyři fáze kariéry ve filmovém průmyslu, z nichž každá vyžaduje odlišné dovednosti a schopnosti. V první fázi jsou klíčovými prvky mezilidské dovednosti a vytrvalost, aby se člověku otevřely dveře do průmyslu a mohl získat potřebné *credits* (zkušenosti a uznání vyjádřené jménem v titulcích filmu) a reputaci. Protože spolu jednotlivá místa vedou tvrdý konkurenční boj o práci a reputaci, potřebují nová studia a lokace pomoc etablovaných jednotlivců nebo podniků s dobrými konexemi. Čistě z tohoto důvodu nevystačí nová studia s podporou developerů nebo ambiciózních lokálních aktérů bez výrobních zkušeností a bez napojení na síť kontaktů ve filmovém či televizním průmyslu. Některé místní úřady a komunity byly okouzleny tvrzením developerů o ekonomickém přínosu a potenciálu studia v oblasti zaměstnanosti a začali uskutečňovat nákladné a vysoce riskantní plány výstavby bez pečlivého zvážení dlouhodobých nákladů a managementu kariéry, které takové zařízení vyžaduje. Ve druhé a třetí fázi kariéry musí být demonstrovány technické možnosti a porozumění průmyslové kultuře, aby se vytvořila reputace a kontakty. Stejně jako v případě jednotlivců, bude mít kvalita práce vytvořené studiem – a kvalita zkušeností s výrobou – dalekosáhlé důsledky pro budoucí nabídku práce a pracovní příležitosti: „Status a role člověka v rámci průmyslu se definují na základě jeho spojení s komerčně úspěšnými filmy. Pokud nejsou vaše filmy úspěšné, váš status a vztahy v rámci průmyslu se dramaticky změní.“²¹⁾ To platí pro studio stejně jako pro herce nebo člena štábu. Ve čtvrtém stádiu kariéry, nyní již dobře etablované, tvrdí Jonesová, je hlavním cílem rozšířit profesi a organizaci sítí a sladit profesní požadavky s osobními potřebami. Pro místo to může znamenat v první řadě zahájení školicích programů nebo zakládání filmových škol a, za druhé, rozsáhlý a pečlivý management nejen způsobů, jimiž filmová a televizní výroba využívají dané místo, ale také rozsahu, v němž je výroba razantně podporována prostřednictvím pobídek a daňových úlev, což musí být zváženo ve vztahu ke konkurenčním požadavkům na místo a využití veřejných prostředků.

18) Tamtéž, s. 59.

19) Tamtéž, s. 60. Zde lze vidět podobnost s Brandenburgerovým a Nalebuffovým konceptem *koopetice* – *co-opetition* je neologismus vzniklý kombinací slov *competition* a *cooperation* a označuje kooperativní konkurenci – viz též pozn. 27 (pozn. red.).

20) Tamtéž, s. 60.

21) Tamtéž, s. 65.

Pro mnoho lidí ve filmovém průmyslu je přechod přes hranice – dočasná migrace a přesídlení – běžnou součástí kariéry. Takovéto „kariéry bez hranic“ (*boundaryless careers*) jsou důsledkem způsobu, jímž je organizován průmysl: krátkodobé projektově orientované práce s příležitostmi, které vznikají na základě „předchozího výkonu a sítí profesních kontaktů“.²²⁾ Jednou z charakteristických vlastností současné doby je dočasná migrace a relokační projektů, takže společně s migrujícími pracovníky může přijít práce i k těm, kteří předtím nebyli schopni se tak pohotově přesunout. Kariéry studií a lokalit, v nichž se nacházejí, nemají hranice, protože jsou dlouhodobě využívány různými firmami v rámci různých projektů. Zkušenosti s producenty s různými potřebami pomáhají vybudovat lokální vědění o průmyslu a zvyšují „vstupní očekávání“ producentů ohledně daného místa. Stejně jako jednotlivec potřebuje k budování kariéry určité kompetence, musí určité kompetence mít nebo si je osvojit i studia a místa – stručně řečeno vědět, kdo, co, kdy, kde, proč a jak jednat –,²³⁾ aby dosáhla pokroku ve svých dlouhodobých zájmech a vylepšila si reputaci. V průběhu kariéry bude studio, je-li úspěšné, fungovat jako ukotvení rostoucí místní výrobní komunity a jako magnet na příchozí výrobu, přičemž poskytne příležitosti pro přenos dovedností a vytváření znalostí, které umožní růst dané výrobní komunity.²⁴⁾

Organizace Independent Film and Television Alliance and Compliance Consulting (IFTA, 2006) rozlišuje v příručce pro americké výrobní komunity, která radí, jak přilákat filmovou a televizní produkci, tři užitečné typy „komunit přátelských vůči produkci“, diferenciované velikostí a zdroji dostupnými v místě, které má hostit výrobu nebo její části, a rozsahem ochoty místních k rozvoji „systému pro přilákání výrobců“.²⁵⁾ Komunity jsou tedy rozlišeny šíří, hloubkou a koordinací lokálního zájmu. Každý typ má různý rozsah a úroveň ochoty usnadnit výrobu a přilákat migrující média. Některá místa získala prominentní postavení a mezinárodní věhlas díky stavbě dekorací k určitému filmu nebo díky využití určité lokace v konkrétní scéně nebo sekvenci filmu. Je nepravděpodobné, že by taková místa aspirovala na pravidelnou filmovou a televizní výrobu, a budou na ně přijíždět spíše turisté než filmaři. Mají většinou omezené možnosti nebo malé ambice k přilákání výroby. V případě prvního typu komunity, do níž přijíždějí filmaři kvůli určité dekoraci nebo lokaci, která však není vybavená nezbytnou infrastrukturou (nebo touhou) pro stálou či pravidelnou výrobu, bývají transformace omezené nebo dočasné, ale zanechané stopy mohou být patrné po mnoho let. Například sicilská pláž ve filmu POŠTÁK Michaela Rutherforda je postupně pohlcována turisty, kteří hromadně přijíždějí v zábavních lodích podívat se na filmovou lokaci. Jiná místa, jako například farmy zobrazené v HŘIŠTI SNŮ, využívají omezené kontakty s migrujícími médii k transfor-

22) Candace J o n e s – Robert J. D e F i l l i p p i, Back to the Future in Film: Combining Industry and Self-Knowledge to Meet the Career Challenges of the 21st Century. *Academy of Management Executive* 10, 1996, č. 4, s. 89.

23) Tamtéž, s. 89. Autoři zde popisují *průmyslové vědění* jako „v principu zaměřené na znalost kariérního systému (kultura, pravidla hry), do něhož jedinec vstupuje; znalost, kde lze získat přístup, výcvik a povýšení, a znalost, kdy zůstat, nebo naopak opustit zaměstnání. V sebepoznávání jde o znalosti.“

24) Na to mě upozornil Charles Davis.

25) Independent Film and Television Alliance and Compliance Consulting. *The Rules of Attraction: Creating a Production-Friendly Community*, 2006, říjen.

maci své podoby a dalších vyhlídek do budoucna. Druhý typ tvoří místa, která aspirují na pozici studia, obvykle zakoušejí nepravidelnou výrobu a přála by si výrobu rozšířit (Auckland, Melbourne, Budapešť, Kapské město). Třetí typ pak zahrnuje místa s etablovanou výrobou, která se rozšiřují prostřednictvím další výstavby (Toronto, Londýn). Průvodce IFTA zdůrazňuje, že výstavba prostředí přátelského k filmové výrobě představuje základní požadavek pro pravidelnou produkci. Hodně záleží na souhlasu místní komunity, protože migrující producenti posuzují přátelství ve vztahu k filmu částečně podle rozsahu dostupných daňových pobídek a snadnosti přístupu k vybraným lokacím, částečně na základě schopností a cen místních firem a pracovníků, to vše ve vztahu k potřebám konkrétního příběhu. Filmové komise, které mimo USA většinou tvoří veřejné nebo poloveřejné agentury, jsou důležitou součástí daného prostředí a žádné místo, které chce hostit více než jednu filmovou produkci, se bez komise obejde. Poskytují nejrozličnější služby výrobcům²⁶⁾ a stejně tak zprostředkovávají kontakt mezi příchozími producenty a místními, organizují *koopetici*²⁷⁾ čili simultánní spolupráci a konkurenci mezi skupinami, které reprezentují lokální zájmy. Filmové komise napomáhají budování rychlé důvěry (*swift trust*) mezi všemi stranami zainteresovanými na výrobě.²⁸⁾ A pomáhají vybudovat jurisdikční výhody, zákonné rámce, předpisy a dohody nezbytné k přilákání pravidelné výroby na určité místo a k jejímu usnadnění.²⁹⁾ Filmové komise představují základní složky nezbytné infrastruktury a prosazují lokální zájem.

„...přijdou“

Takže kdo přijde? Zatímco v minulých dekádách inicioval myšlenku na filmovou výrobu nebo infrastrukturu putovní cirkus (obvykle) Hollywoodem financovaných filmařů,³⁰⁾ jednou z charakteristických vlastností současné mezinárodní filmové výroby je, že projekty výstavby studií jsou prospektivní, vyjadřují záměry na straně místa, spíše než aby jen dodatečně reagovaly na vnější popud.³¹⁾ Tak tomu bylo u řady nedávno postavených studií, ať už těch, které vznikly na místech bez výraznější výrobní tradice (jako například Korda Studios v Maďarsku nebo Ciudad de la Luz ve Španělsku), nebo nových studií vy-

26) Ben Goldsmith – Tom O'Regan, The Policy Environment of the Contemporary Film Studio. In: Mike Gasher – Greg Elmer (eds.), *Contracting Out Hollywood*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield 2005, s. 41–66.

27) Adam M. Brandenburger – Barry J. Nalebuff, *Co-opetition*. New York: Doubleday 1996; pozn. red.: viz též pozn. 19.

28) „Rychlá důvěra [...] je založená na kategoriích, což znamená, že aktéři se lépe domluví v rámci rolí než jako jednotlivci. Očekávání jsou v důsledku toho standardizovanější a stabilnější a definovaná spíše ve smyslu úkolů než osobností.“ Gernot Grabher, Locating Economic Action: Projects, Networks, Localities, Institutions. *Environment and Planning A* 33, 2001, s. 1329–1331.

29) M. Feldman – R. Martin, c. d., s. 1235–1249.

30) Například v Ouarzazate v Maroku se v roce 1961 natáčely části filmu LAWRENCE Z ARÁBIE Davida Leana a poté zde natáčeli různí filmaři, ale studio zde bylo postaveno až při příležitosti natáčení HONBY ZA KLENOTEM NILU. Viz Aida Hozic, *Hollywood: Space, Power and Fantasy in the American Economy*. Ithaca NY: Cornell University Press 2001.

31) To je i případ Melbourne, kde s prvním návrhem na výstavbu studia přišla vládní operační skupina. Viz B. Goldsmith – T. O'Regan, *Locomotives and Strategies*.

tvořených na místech se zavedenou výrobou a historií s cílem zvýšit kapacitu a konkurenceschopnost (Central City Studios v Melbourne a Film Port v Torontu). Kromě toho jsou v současnosti běžně renovována stará studia výstavbou nových nebo vylepšených zvukových hal, účelově koncipovaných exteriérových pozemků pro stavby filmových dekorací a vodních nádrží, které neslouží jen potřebám určité produkce, ale vytvářejí také výhody ve vztahu ke konkurenci, což byl v nedávné době případ studií Pinewood (Velká Británie), Cinecittà (Itálie), Barrandov a Warner Roadshow Movie World (Austrálie). Tím nemíním snižovat význam způsobu, jakým nadnárodní mediální korporace rozhodují o produkčních lokacích, pro strukturu a organizaci určitých míst a pro jejich politiku. Těmi, kdo mají přijít, jsou sice filmaři, ti však už nezbytně nejsou hnací silou výstavby.³²⁾

Než se studio postaví, musí do příslušné lokality přijít – nebo tam již být – řada lidí, a ti se musí angažovat v plánované výstavbě. Návrh může přijít z různých zdrojů: od developera (jak tomu bylo ve Filadelfii),³³⁾ místního úspěšného podnikatele (Sándor Demján, maďarský stavební magnát a hlavní investor výstavby Korda Studios v jeho rodném městě Etyeku), významný hráč v mezinárodním filmovém byznysu (News Corporation v Sydney, Dino de Laurentiis v Římě, Wilmingtonu, Queenslandu a nejnověji i v Maroku)³⁴⁾ nebo vládní operační skupina (Melbourne). Po vyjednání nezbytných povolení příslušných úřadů, což přivede do oblasti státního zaměstnance, inspektory a daňové poradce, může developer jmenovat významného architekta, aby navrhnul zařízení, které bude zapadat, či naopak vynikat v kontextu celkové architektury města, nebo oznámit výstavbu technologicky vyspělého studia na méně významném místě. Britský architekt Will Alsop například navrhuje Film Port v centru Toronta, zatímco losangeleská firma Bastien and Associates byla najata pro návrh řady studií, mimo jiné Ciudad de la Luz ve Španělsku. Mezinárodní nebo nadregionální investoři (slibují, že) přinesou kromě peněz i znalosti filmové a televizní výroby a napojení na síťovou organizaci – filmový a televizní průmysl. Například v Bulharsku se o bývalé národní filmové studio úspěšně ucházel americký nezávislý producent Nu Image/Millennium Films, který vyrábí filmy po celém světě.³⁵⁾ V imaginárním stádiu, než je výstavba schválena a zahájena, bude studiové hřiště snů toužit po prestižních velkorozpočtových produkcích. Tyto ambice mohou být vyvolány novináři nebo aktéry lokálního zájmu, kteří se netají inklinacemi k Hollywoodu (viz názvy jako Aussiewood, Etyekwood, Hollywood North, Hollywood South). Asociace promí-

32) Susan C h r i s t o p h e r s o n, Behind the Scenes: How Transnational Firms are Constructing a New International Division of Labor in Media Work. In: J. W a s k o – M. E r i c k s o n (eds.), c. d., s. 47–84.

33) Tom I n f i e l d, Phillywood? *Philadelphia Inquirer*. 18. 8. 2007, bp.

34) V polovině prvního desetiletí 21. století byl De Laurentiis spojován s renovací filmového studia v Ouarzazate pro plánovaný film o Alexandru Velikém, který měl režírovat Australan Baz Luhrmann. Projekt nebyl realizován.

35) To samozřejmě není nic nového, jak ukazuje historie působení Dino De Laurentiise v Gold Coast a Wilmingtonu v Severní Karolíně v polovině 80. let 20. století. Ne každá spolupráce lokálních partnerů a mezinárodní společnosti nebo zábavního průmyslu končí šťastně. Na začátku roku 1993 oznámila společnost Jackson Communications reprezentující zájmy Michaela Jacksona a jeho rodiny záměr postavit filmové studio v Nairobi, kde by vyráběla čtyři celovečerní filmy ročně. Během roku byl projekt odložen, protože obvinění Jacksona a neúspěch televizního seriálu produkovaného rodinou přinutily majitele omezit obchodní aktivity.

nentních firem nebo postav mezinárodního filmového průmyslu s určitým projektem studia často vyvolává sny o blockbusterech, nakonec však přijede spíš směsice menších migrujících projektů, možná posílená místní výrobou. Rozsah práce bude záviset na výrobní atraktivitě místa, ale velké projekty – hodně medializované a vysokorozpočtové – budou ojedinělé, protože se o jejich pozornost vede tvrdý konkurenční boj. V případě mnoha studií budou pravděpodobně převládat jiné mezinárodní produkce, lépe řečeno projekty s mezinárodními partnery, jejichž počet značně převýší hollywoodskou produkci. To se týká zvláště Evropy, ale i jiných center, například Austrálie.³⁶⁾

V raném stádiu úvah o výstavbě studia na určitém místě se často zmiňuje počet pracovních míst, která díky němu vzniknou. Ve fázi výstavby musí být najati dělníci, což přinese dočasný nárůst pracovních příležitostí pro místní obyvatele. Když byl v Kapském městě zveřejněn projekt Dreamworld, developer Anant Singh tvrdil, že fáze výstavby vytvoří 8000 pracovních míst. I když je zaměstnání tak velkého počtu místních obyvatel v oblasti s tak vysokou nezaměstnaností vítané, kolik z nich se bude podílet na další kariéře studia?

Řada studií orientovaných na migrující producenty ve snaze zajistit dlouhodobou zaměstnanost vezme pod svá křídla filmové školy a výcvikové instituce nebo s nimi naváže těsné vztahy. Nedávná výstavba studií v marockém Ouarzazante a španělském Alicante poskytla zázemí různým výrobním společnostem, poskytovatelům služeb a jiným nájemníkům – mimo jiné i filmové škole. V Austrálii se pak národní Filmová, televizní a rozhlasová škola v polovině roku 2008 přestěhovala do nové budovy sousedící se studiem Fox v Sydney.

Mohou být provedena i další opatření, která zajistí, aby místní filmaři, filmaři z jiných částí dané země nebo mezinárodní migrující producenti přišli do studia a využívali jeho zařízení. Například v Melbourne si vláda v rámci smlouvy s developery studia vyhrazuje, že výroba musí být minimálně z 25 procent domácí. Australské filmy obvykle nevyužívají prostor studií, jsou natáčeny spíše v reálech, a to z důvodů finančních i kvůli potřebám vyprávění. Výzva, aby australští producenti využívali zařízení studia, vyžadovala změnu v myšlení, a proto nebylo v Melbourne daného cíle dosaženo snadno. Nedávno se objevily jisté známky toho, že město uspělo ve snaze přilákat filmaře ze Sydney, což může svědčit o nových metodách (a o migraci) místních výrobců, ale také to může být signálem důsledků jisté samolibé liknavosti lokálního zájmu města Sydney a státu New South Wales ve vztahu k filmové a televizní výrobě v minulých letech. I když totiž Sydney hostilo od zprovoznění Fox Studios v roce 1998 výrobu největších velkorozpočtových mezinárodních hraných filmů, po roce 2005 město a studia nepřilákala žádnou větší produkci.

Různí místní aktéři a instituce musí pracovat se studiem a pro ně a udržovat jeho energetický potenciál. Pro kariérní růst studia a reputaci místa jakožto prostředí příznivého

36) V letech 2005 a 2006 celkové útraty mezinárodních filmařů v Austrálii klesly meziročně z 248 milionů amerických dolarů na 49 milionů zejména proto, že se tam nevyrobila žádná velkorozpočtová produkce typu *HAPPY FEET*, která se zde točila v letech 2004 a 2005. Zatímco však byly celkové útraty nižší než v předchozích letech, oficiální statistiky ukazují, že zde na 19 projektech spolupracovali partneři z 11 zemí. Australian Film Commission, *National Survey of Feature Film and TV Drama Production 2005–06*. Sydney: Australian Film Commission 2006.

pro výrobu filmů jsou stejně důležití jako fyzické budovy studia. Rozsáhlejší studiové komplexy pojmu do podnájmu nejrozličnější poskytovatele služeb, aby vytvořili zisk, ale také aby zlepšili šance studia a místa získat a udržet si výrobu. Díky své práci a blízkosti studia reprezentují tito poskytovatelé služeb část lokálního zájmu. Aby konzistentně získávali práci na trhu filmové výroby, kde roste konkurence, musí být nositelé lokálního zájmu vysoce motivovaní a vytrvalí, ale také mít dobré styky v rámci sítě filmového průmyslu.

Akteři lokálního zájmu mohou jednat ve jménu (ku prospěchu) určitého místa z nejrozličnějších důvodů, ale všichni se snaží těžit ze strategického významu své lokality a dále ho upevňovat, aby získali práci pro sebe a další (což je principem koopetice), aby v místě vytvořili znalosti, schopnosti a kompetence, aby přetvořili obraz a vnímání místa a posílili jeho prosperitu. Každý film nebo produkce rozšiřuje bohatství obrazů a vzpomínek, které si publikum spojuje s určitým místem, a funguje tak jako „signál odborné způsobilosti“,³⁷ čímž naznačuje výrobcům, co je v dané lokalitě možné.

Proč přijdou? A co udělají, až přijdou?

Dnes se obecně má za to, že existuje řada různých důvodů, proč se nějaký projekt realizuje na určitém místě. Ve výzkumných zprávách vypracovaných ve Spojených státech v reakci na obavy z přesunu výroby do zahraničí se obvykle rozlišuje mezi „ekonomickými“ a „kreativními“ důvody.³⁸ Bez ohledu na otázky týkající se ústřední premisy, že produkce vlastně utíkají ze Spojených států, jde o jasné, byť široké kategorie, neboť každý producent musí pečlivě zvážit požadavky příběhu ve vztahu k rozpočtu. V jiné studii jsme s Tomem O'Reganem identifikovali sérii zřejmě jemnějších determinant určujících, kde budou situovány části produkce.³⁹ Je přitom důležité, že jde o části výroby, a nikoliv o celou výrobu, protože je nyní ve filmovém průmyslu běžné, že přípravné práce, natáčení a postprodukce určitého projektu mohou být segmentovány a distribuovány do geograficky roztroušených lokalit.

Mezi kreativními důvody pro rozhodnutí, kde situovat fyzickou výrobu, je nejdůležitější touha po určité autenticitě:

Když přijeli točit [DARJEELING S RUČENÍM OMEZENÝM], [režisér Wes] Anderson zhruba zopakoval cestu [Indií], kterou už projeli, přičemž vybavili skutečný vlak svět-

37) Candace J o n e s, Signaling Expertise: How Signals Shape Careers in Creative Industries. In: M. A. P e i p e r l – M. B. A r t h u r – N. A n a n d (eds.), *Career Creativity: Explorations in the Remaking of Work*. Oxford: Oxford University Press 2002, s. 209–28.

38) Toto rozlišení lze nalézt ve dvou klíčových amerických zprávách: Monitor Company, *US Runaway Film and Television Production Study Report*. Santa Monica: Monitor Company 1999; International Trade Administration (US), *The Migration of US Film and Television Production: Impact of Runaways on Workers and Small Business in the US Film Industry*. Washington, DC, January 2001.

39) Ben G o l d s m i t h and Tom O ' R e g a n, International Production: Interests and Motivations. In: Wasko and Erickson, c. d., s. 13–44.

ly, kamerovými kolejemi a kostymérnou, aby mohli natáčet během jízdy skutečnou krajinou [...] „Mohli jste to udělat na pozemku v ateliéru s green-screenem a pár chlapů mohlo houpat vlakovým kupé,“ říká [Adrien] Brody... „ale nebylo by to tak autentické.“⁴⁰⁾

Autenticita představuje samozřejmě kvalitu světa příběhu; akt převedení určitého místa do filmu, byť jde o záběr z vlaku přetvořeného v mobilní filmovou lokaci, který putuje Indií, je jako osoba, která pózuje pro fotografii: je to aktivní proměna.⁴¹⁾ A není jen možné, ale i běžné, že se taková transformační práce nebo její části – umělé navození či výroba dojmu autenticity⁴²⁾ – realizuje na mnoha místech. To je skutečně klíčový aspekt, který ve své propagaci zdůrazňují filmové komise a lokální zájmy, jak ukazuje Greg Elmer v pojednání o reklamních materiálech, které byly dostupné na výstavě Location Expo.⁴³⁾ Platí také, že atmosféra jednoho místa – vzhled postavených i přírodních prostředí, přítomná infrastruktura, jeho reputace a historie – může působit „autentičtější“ jako reprezentace jiného místa než originál. To se týká zejména historických a futuristických reprezentací určitých konkrétních míst. Při natáčení filmu PAŘÍŽ 36 (odehrávajícího se v Paříži třicátých let) v českém městě Běchovice blízko Prahy vysvětlil režisér Christophe Barratier, že „nejde o reprodukci skutečné pařížské čtvrti, ale spíše o koncentrovanou esenci severních předměstí Paříže typu Pantin nebo Aubervilliers“.⁴⁴⁾ Toho lze dosáhnout jen díky tomu, že jsou Běchovice (ve vztahu ke světu příběhu) autentičtější než Paříž samotná. Praha staví velkou část své reputace jakožto prvotřídní výrobní lokality na své schopnosti reprezentovat jiná evropská města v průběhu historie. Aktivní transformace míst k výrobě této umělé autenticity se pochopitelně neomezuje na výrobní fázi, i když filmové komise a další zástupci lokálních zájmů soutěží nejvíce právě o natáčení. Autenticita může být libovolně zesilována nebo uměle vytvářena při postprodukci a jejím zdrojem může být samozřejmě libovolný počet míst.⁴⁵⁾

Filmová a televizní místa – ta, která aktivně bojují o příležitost objevit se ve filmu a v televizi – musí být schopna přijmout celou sérii „rolových identit“ (*role identity*), jak to

40) Stephanie B u n b u r y, Emotional Baggage. *Sydney Morning Herald*, 29.–30. 12. 2007, s. 8–9 (Spectrum).

41) Roland B a r t h e s, *Světlá komora: poznámky k fotografii*. Praha: Agite/Fra 2005, s. 18.

42) K tomuto fenoménu v širším kontextu ve vztahu ke „kreativním průmyslům“ viz zvláštní vydání *Journal of Management Studies* 42, July 2005, č. 5, jehož editoři byli Candace Jones, N. Anand a Josè Luis Alvarez.

43) G. E l m e r, c. d.

44) Adam P r e s t o n, Paris Match. *Sight and Sound* 17, 2007, č. 12, s. 11.

45) Jiným příkladem mohou být vizuální efekty futuristického zombie filmu situovaného v Londýně 28 DNÍ POTÉ, které vytvořila australská společnost Rising Sun Pictures. Záběry Londýna natáčené přímo na místě byly digitálně upravené do realističtější či „autentičtější“ podoby postapokalyptického města australskými umělci v Adelaide a Sydney: „Veškerá počítačová animace byla vytvořena v XSI a renderována v Mental Ray. Na všech počítačích byl využit program Shake a tracking v systémech Boujou a PFTrack. Londýn po bombardování napalmem byl vytvořen kombinací digitální dokreslovačky, trojrozměrného volumetrické kouře a předrenderovaných textur na pohybujících se a deformujících se kartách. V některých záběrech ve scéně pronásledování jsou Volvo a vrtulník Apache vytvořené počítačově, kulky na silnici byly zpracovány v systému CG Debris. Pro jeden záběr desítky zmasakrovaných zombie byli vyfotografováni zaměstnanci RSP na parkovišti a digitálně „infikováni“ a vloženi do fotografického obrazu.“ Online: <<http://www.rsp.com.au/portfolio/weeks.htm>>, [cit. 5. 5. 2009].

označují teoretici identity,⁴⁶⁾ a hrát jako herci, jako obecně použitelná prostředí a (ne)místa,⁴⁷⁾ jako fantastická nebo hyperreálná místa a přesvědčiví dvojníci jiných, skutečných míst. Studia mohou výrazně přispět ke hraní určitých rolových identit, a tím zvýšit produkční atraktivitu místa, protože umožňují, jak to označil Marcel Carné, „vyšší realitu“.⁴⁸⁾ To znamená, že ve studiu jsou filmaři schopni vytvořit přesvědčivější obraz místa ve světě příběhu, než jak by to umožnilo jakékoliv skutečné místo. Carného filmy *HÔTEL DU NORD* (1938) a *DÉTI RÁJE* (1945) jsou toho pěkným dokladem; oba se odehrávají v Paříži, ale oba se natáčely celé v ateliérech, první v Billancourtu v Paříži a druhý ve Victorine v Nice. V *HÔTEL DU NORD* se poprvé objevuje „Traunerova Paříž“, „vyšší“, filmová verze města stvořená výtvarníkem dekorací Alexandrem Traunerem, která měla podle Keitha Readera větší účinek na způsob, jímž ostatní filmaři zobrazují na plátně Paříž než město samotné.⁴⁹⁾

Co po nich zůstane?

Klíčová otázka pro místa, která spolu bojují o pozornost migrujících médií, je, jaké budou trvalé důsledky filmové a televizní výroby. Co po sobě filmaři zanechají? Badatelé v oblasti nové ekologie audiovizuální výroby mají to štěstí, že roste počet zpráv vládních agentur, které podrobně popisují a vyhodnocují podporu filmové a televizní výroby na různých místech a poskytují na tuto otázku odpovědi. Podobné zprávy často zdůrazňují informace o důsledcích výroby, zejména v podobě kalkulací vytvořených pracovních míst a přímých i nepřímých ekonomických přínosů. Méně často však takové zprávy poskytují srovnání ekonomických přínosů nebo přínosů v oblasti zaměstnanosti s náklady na stimuly pro producenty, přímými náklady ve formě daňových kreditů, pobídek nebo dotací, nepřímými náklady ve formě veřejného financování filmových komisí, obchodních delegací nebo zajištění infrastruktury.

V roce 2002 novozélandský Institute of Economic Research publikoval zprávu, která vyhodnocovala dopad výroby tří dílů *PÁNA PRSTENŮ* na novozélandský filmový průmysl a ekonomiku.⁵⁰⁾ Zpráva vyjmenovává sedm hlavních kategorií trvalých důsledků. Jde o:

46) Peggy A. Thoits, Personal Agency in the Accumulation of Multiple Role-Identities. In: Peter J. Burke, Timothy J. Owens – Richard Serpe – Peggy A. Thoits (eds.), *Advances in Identity Theory and Research*. New York: Kluwer Academic/Plenum Publishers 2003, s. 179–194.

47) Marc Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil 1992. Autor nezmiňuje kinematografický charakter letištních hal, hotelových pokojů a restaurací, které označuje jako nemísta (*non-lieux*) a které jsou často vytvářené ve filmových studiích.

48) „Schopnost nafilmovat město a jeho obyvatele se chápá jako měřítko filmu coby populárního umění a dekorace jsou chápány jako prostředek, jímž si film tuto schopnost udržel po nástupu zvuku. V tomto smyslu dekorace neslouží jen jako náhražka autentických lokací, ale jako forma vyšší reality a prostředek objevování.“ Citováno in Jill Forsyth, *Les Enfants du Paradis*. London: BFI 1997, s. 38–39.

49) Keith Reader, Subtext: Paris of Alexandre Trauner. In: Myrto Konstantarakos (ed.), *Spaces in European Cinema*. Exeter: Intellect 2000, s. 36; Margaret Flinn, *Architectures of Social Being: Monuments in 1930s French Cinema*. Dizertace. Harvard University 2005. Flinnová popisuje podobný vliv na filmaře u vize Paříže stvořené René Clairem a výtvarníkem Lazare Meersonem. Claire a Meerson byli současníci Carného a Traunera.

50) New Zealand Institute of Economic Research (NZIER), *Scoping the Lasting Effects of The Lord of the Rings*. Wellington: NZIER 2002.

lepší mezinárodní reputaci Nového Zélandu jakožto filmové lokace a lepší reputaci tamních filmařů; přenos dovedností a znalostí; nové základy pro kreativní podnikání; zvýšení očekávání a ambicí v oblasti filmové výroby na Novém Zélandu; rozšíření základní infrastruktury a přátelštější regulační prostředí; atraktivnost pro turisty a vedlejší přidružené aktivity spojené s výrobou a prodejem upomínkových předmětů a figurek. Role vládních agentur je v celé zprávě bagatelizována a vůbec nejsou zohledněny náklady vlády a daňových poplatníků na stále se zvyšující pobídky. Aktivní vyhledávání migrujících produkcí vyžaduje stále větší armádu aktérů lokálního zájmu, z nichž mnozí budou pracovat ve vládních rezortech. Mnozí z těchto aktérů se budou snažit zvýšit reputaci místa, a jakmile dostanou příležitost uplatnit své lokálně specifické znalosti v nějakém filmu, budou se snažit ukázat nejen své filmařské schopnosti, ale také schopnost lokace samotné hostit nebo podporovat výrobu.

Všechny projekty mají potenciál usnadnit přenos dovedností, přičemž tato forma učení nemusí být pouze jednosměrná, od příchozích produkcí a filmařů k místním. Stejně tak je možné, že se příchozí filmaři něco přiučí od svých protějšků z míst, kam přijdou. Nemusí-li konkrétní dovednosti, tak alespoň způsoby práce nebo řízení projektu, což můžou využít ve své budoucí práci. A místní filmaři se mohou učit od sebe navzájem i od příchozích produkcí přinejmenším metody spolupráce a „koopetice“, což jim v budoucnu pomůže získat další práci. Tento typ lokalizovaného učení byl předmětem zájmu mnoha analýz a teoretických prací o klastrování (*clustering*). Anders Malmberg a Peter Maskell například nacházejí významné souvislosti mezi procesy lokalizovaného učení, posilováním tvorby znalostí a „přínosy plynoucími z prostorové blízkosti vzájemně interagujících stran“ neboli klastrováním.⁵¹⁾ Práce ve vzájemné blízkosti může vytvářet „šum“⁵²⁾ nebo „lokální buzz“, což znamená „informační a komunikační ekologii tvořenou početnými kontakty tvář v tvář tím, jak se lidé a firmy v rámci jednoho odvětví setkávají ve stejném městě, městské čtvrti nebo regionu“.⁵³⁾ Ateliérový komplex může být významnou součástí této ekologie, protože může spojit jednotlivce, firmy a instituce při práci na určitých projektech nebo jako nájemníky kancelářského prostoru v prostorech studia. Jak ale výše uvedený citát naznačuje, k lokalizovanému učení nemusí docházet jen díky umístění na stejném místě nebo díky vzájemné blízkosti. Může tu být i jurisdikční učení v tom smyslu, že jednotlivci, firmy a instituce v určitém regionu a ti, kteří jsou seskupeni (*clustered*) okolo studia nebo ve městě, mohou získávat implicitní (*tacit knowledge*) i kodifikované znalosti díky zkušenostem z určitého projektu, a ty v budoucnu prakticky využít. Tyto znalosti, vyjádřené uvedením v titulcích filmů, slouží jako základ dalšího důležitého aktiva: reputace.

Budování reputace představuje rozhodující prvek v práci aktérů lokálního zájmu, protože reputace je v konkurenci filmového obchodu drahocenná věc. Pozitivní reputace se

51) Anders M a l m b e r g – Peter M a s k e l l, *Localized Learning Revisited*. DRUID Working Paper, č. 05–19, Danish Research Unit for Industrial Dynamics 2005, s. 4.

52) Gernot G r a b h e r, Cool Projects, Boring Institutions: Temporary Collaboration in Social Context. *Regional Studies* 36, 2002, č. 3, s. 205.

53) Harald B a t h e l t – Anders a n d M a l m b e r g – Peter M a s k e l l, Clusters and Knowledge: Local Buzz, Global Pipelines and the Process of Knowledge Creation. *Progress in Human Geography* 28, 2004, č. 1, s. 38.

přímo promítá do schopnosti získat v budoucnu další práci. Stejně jako u jednotlivců a firem pracujících ve filmovém průmyslu se reputace studia nebo místa přelévá do budoucí práce. Jak jednou obecněji poznamenal Gernot Grabher, „projektový byznys je byznys reputace“.⁵⁴⁾ Reputace místa závisí ve velké míře na schopnosti filmové i nefilmové infrastruktury vyrovnat se s požadavky velkých migrujících projektů. Špatná reputace může být pro vyhlídky určitého místa na přilákání projektů zničující a může zůstat v mysli producentů déle než výkyvy měny, pracovní spory a nedostatek pobídek pro migrující filmaře. Reputace Prahy byla v polovině 90. let poškozena negativními historkami z výroby filmu *MISSION: IMPOSSIBLE* v České republice. Gold Coast ztratilo na hostování několika velkých mezinárodních koprodukcí, protože hvězdám spojeným s těmito projekty se zdálo, že město není dostatečně atraktivní. Candace Jonesová a Robert J. DeFillippi soudí, že reputace jednotlivců v průmyslu „je definována několika atributy: komerčním úspěchem jejich filmů, schopností kontrolovat náklady, technickými či uměleckými dovednostmi a interpersonálními dovednostmi“.⁵⁵⁾ Totéž se týká i samotných míst, jejichž aktéři lokálního zájmu musí rovněž disponovat interpersonálními dovednostmi. V těch případech, kdy místo vstoupilo do konkurenčního boje o migrující produkce nedávno, nebo v místech s krátkou výrobní historií, jsou interpersonální dovednosti (a reputace) těch, kdo reprezentují lokální zájmy, zásadně důležité. To je také důvod, proč se stal předsedou správní rady Korda Studios bývalý maďarský velvyslanec ve Spojených státech.⁵⁶⁾

Jedním z trvalých výsledků migrující výroby – a bývá to skutečně jeden z hlavních důvodů pro plánování výstavby studií – je schopnost vytvořit nový soubor obrazů určitého místa a s ním spojených vzpomínek, nový soubor dojmů, které je třeba správně řídit, a novou schopnost heautoskopie, tedy vidění dvojníka sebe sama.⁵⁷⁾ Developeři Korda Studios v Maďarsku nejenže revitalizovali bývalý vojenský prostor, ale také si představovali nový trend ve filmové tvorbě otevírající nové způsoby reprezentace Etyeku (a Maďarska). K podobné transformaci došlo ve východoněmeckém městě Jüterbog během natáčení *PIANISTY* Romana Polanského. Architekt Allan Starski a jeho tým tvůrčím způsobem zničili kasárna, která v době Studené války obývaly desítky tisíc sovětských vojáků, aby zrekonstruovali obraz vybombardované Varšavy v době 2. světové války. V jiné své práci jsem na toto téma napsal:

V této sekvenci *PIANISTY*, která se odehrává v ruinách, byl výsledný obraz vytvořen kombinací či navrstvením řady různých časových a prostorových vrstev, avšak ještě další vrstvy poskytuje kontext výroby. Je tu čas, v němž se film odehrává, a místo – Varšava. Je tu čas, kdy se na film díváme, naše tady a teď. Je tu čas a místo, v nichž se film natáčel, rok 2001, Jüterbog v Německu. Protože byly ruiny vytvořeny speciálně pro film z dlouho nepoužívaných sovětských kasáren v bývalém vý-

54) G. G r a b h e r, *Locating Economic Action*, c. d., s. 1329.

55) Candace Jones – Robert DeFillippi, *Back to the Future in Film: Combining Industry and Self-Knowledge to Meet the Career Challenges of the 21st Century*. *Academy of Management Executive* 10, 1996, č. 4, s. 92.

56) András Simonyi (pozn. red.).

57) R. B a r t h e s, c. d., s. 19–22.

chodoněmeckém městě, evokují také dobu sovětské okupace a kontroly Polska a části Německa od konce 2. světové války po konec 80. let. Vědomí, že se sekvence natáčela v Německu, může připomenout zničení Berlína na konci 2. světové války, které známe z týdeníků a dobových filmů, jako je například NĚMECKO V ROCE NULA [Roberta] Rosselliniho nebo BERLIN EXPRESS Jacquese Tourneura. Berlín a Varšava spolu v obraze a příběhu koexistují, stejně jako sdílejí dějiny útlu, teroru, okupace a destrukce. Film jako celek může být chápán jako reprezentace prostoru nové Evropy a nových vazeb mezi Německem a Polskem. Svým námětem a výrobou reprezentuje film rovnováhu, kterou si Německo – „das Land der Mitte“, země (ve) středu (Evropy) – musí najít v sobě a ve vztahu k sousedům.⁵⁸⁾

Lokální i regionální úřady uvítaly transformace způsobené natáčením jako prostředek současné revitalizace části města, symbolického zničení pozůstatků vojenské minulosti a potenciálního růstu a diverzifikace městské populace tím, že nahradí kasárna rozsáhlou bytovou výstavbou.

Transformace tedy mohou být významné a dlouhodobé v místech, kam migrující výroba zavítá jen jednou, což je případ Jüterbogu a Dyersville (kde se točilo HŘÍŠTĚ SNŮ), i v místech, která dávají výstavbou studia najevo, že chtějí hostit výrobu pravidelně. V druhém případě jsou takové transformace rozšířenější a citelnější, protože tato místa musí být kromě změny fyzické krajiny schopná sehrát řadu rolí a dostát různým povinnostem. Stávají se součástí kultury celebrit, musí zvládnout řízení velkých projektů a berou na sebe zodpovědnost za školení pracovníků a budoucí rozvoj infrastruktury. Vlády – a šířeji i místní komunity – musí také monitorovat a upravovat nabídku stimulů filmařům, aby dané místo nepřišlo o svou výhodu ve vztahu ke konkurenci. Migrující výroba přináší řadu nejistot, které je třeba zvládnout, mají-li do postaveného studia i nadále přicházet výrobci.⁵⁹⁾

Závěr

Nová topografie mezinárodní filmové výroby zahrnuje místa, která byla dříve v tomto oboru na okraji. V mnoha z nich byla postavena studia s cílem profitovat na neustálém pohybu filmové výroby. Tato studia pomáhala utvářet nové výrobní prostředí. Jsou významným příspěvkem k expandujícímu světu mezinárodní kinematografie a novému porozumění a uchopení míst jakožto prostorů, kde dochází k pohybu a transformaci, nikoli jakožto pevně dané věci.⁶⁰⁾ Dina Iordanova tvrdí, že

58) Ben Goldsmith, THE PIANIST and the Ruins of Berlin. In: Tiziana Ferrero - Regis - Albert Moran (eds.), *Placing the Moving Image: Griffith University Working Papers in Communications* 2004, s. 3.

59) S. Ward - T. O'Regan, *Managing Uncertainty*, c. d.

60) Dina Iordanova, *Displaced? Shifting Politics of Place and Itinerary in International Cinema. Senses of Cinema*. Online: <<http://www.sensesofcinema.com/contents/01/14/displaced.html>>, [cit. 28. 3. 2008].

„Rozpínající se vesmír“ nachází svůj výraz ve filmové výrobě, která vykazuje zřetelný zájem objevovat vzdálená místa, přicházet do kontaktu s málo známými národy a, obecně, činit nové lokality konkrétně představitelnými. Oproti staršímu modelu výroby nejsou v současnosti Evropa a Severní Amerika nejdůležitější arénou, kde spolu zápasí protikladné síly a dějí se události a kde si filmaři a jejich protagonisté sami sebe představují a zobrazují. Objevily se nové světy. Dříve marginalizovaná místa jsou nyní legitimním dějištěm filmové akce.⁶¹⁾

I když Iordanova mluví konkrétně o způsobech, jimiž se současný film vyrovnává s „rostoucí komunitou globálních kočovníků“, s jejich mnohonásobným a komplexním chápáním místa a sounáležitosti s ním, tento rozšiřující se vesmír zahrnuje i místa, která vstoupila do konkurenčního prostředí mezinárodní výroby.

Znalost způsobů, jimiž může být peripatetická filmová výroba přilákána do konkrétní lokality, je nyní velmi rozšířená. Diskursy o kreativitě, kreativních průmyslech a kreativních městech, společně s novou oblastí studií turismu inspirovaného filmem,⁶²⁾ napomohly k novému chápání propojení a ekonomických a sociálních přínosů migrující výroby. Převaha velkorozpočtových filmových sérií typu Jamese Bonda nebo televizních pořadů typu reality show SURVIVOR, které vyžadují nová místa a nové podívané pro každou další část, stimuluje trh migrující výroby. Každý měsíc někdo ohlásí výstavbu nového studia. Vize „postav ho a přijdou“ působí globálně, ale, jak se tento text pokusil ukázat, nejde o jednoduchý sled příčiny a následku. Musí být vybudováno mnohé – instituce, výrobní prostory, sítě kontaktů – a je třeba vytvořit finanční a symbolické závazky, řídit se jimi a řídit je. O filmovou kariéru studia a regionu musí projevit zájem organizovaná skupina, která jedná v lokálním zájmu. A především je třeba pochopit a přijmout transformace, k nimž při hledání filmového hřiště snů nevyhnutelně dochází.

Přeložil Jan Hanzlík

Přeloženo z anglického originálu: Ben Goldsmith, *If You Build it... Film Studios and the Transformative Effects of Migrating Media Productions*. In: Greg Elmer – Charles H. Davis – Janine Marchessault – John McCullough (eds.), *Locating Migrating Media*. Lanham, MD.: Lexington Books 2010 (přeloženo z rukopisu).

Citované filmy:

28 dní poté (28 Days Later...; Danny Boyle, 2002), *Berlin Express* (Jacques Tourneur, 1948), *Darjeeling s ručením omezeným* (The Darjeeling Limited; Wes Anderson, 2007), *Děti ráje* (Les enfants du paradis; Marcel Carné, 1945), *Happy Feet* (George Miller, 2006), *Herkules* (seriál; Hercules: The Legendary Journeys; různí tvůrci, 1995), *Honba za klenotem Nilu* (The Jewel of the Nile; Lewis Teague, 1985), *Hôtel du Nord* (Marcel Carné, 1938) *Hřiště snů* (Field of Dreams; Phil Alden Robinson, 1989), *Hvězdná brána* (seriál; Stargate SG-1; různí tvůrci, 1997), *Lawrence z Arábie* (Lawrence of Arabia; David Lean, 1962), *Mission: Impossible* (Brian De Palma, 1996), *Most do Terabithia* (Bridge to Terabithia; Gabor Csupo, 2007), *Německo v roce nula* (Germania anno zero; Roberto Rossellini, 1948), *Paříž 36* (Faubourg 36; Christophe Barratier, 2008), *Pán*

61) Tamtéž.

62) Viz například Sue Beeton, *Film Induced Tourism*. Clevedon: Channel View Publications 2005.

prstenů: Dvě věže (Lord of the Rings: The Two Towers; Peter Jackson, 2002), *Pán prstenů: Návrat krále* (Lord of the Rings: The Return of the King; Peter Jackson, 2003), *Pán prstenů: Společenstvo Prstenu* (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring; Peter Jackson, 2001), *Pianista* (The Pianist, 2002), *Pošťák* (Il postino; Michael Radford, 1994), *Titanic* (James Cameron, 1997), *Xena* (seriál; Xena: Warrior Princess; různí tvůrci, 1995).

Poznámka o autorovi

Ben Goldsmith působí jako postdoktorový výzkumný pracovník v Centre for Critical and Cultural Studies a zároveň ve School of English, Media Studies and Art History při University of Queensland v Austrálii. Do roku 2010 pracoval šest let jako přednášející a badatel na Australian Film, Television and Radio School v Sydney, kde také řídil Centre for Screen Studies and Research. Zabývá se mj. globální a australskou mediální produkcí. Napsal knihy *The Film Studio* (2005, s Tomem O'Reganem) a *Local Hollywood* (2010, se Susan Wardovou and Tomem O'Reganem); je koeditorem publikace *Intellect Directory of Australian and New Zealand Cinema*, která vyjde letos.

NÁSTUP NORMALIZACE VE FILMOVÉM STUDIU BARRANDOV

Štěpán Hulík

Období takzvané normalizace v československé kultuře zůstává dnes, dvacet let po pádu totality, stále do značné míry nezměřované. V oblasti kinematografie, nepočítáme-li pojednání publikovaná v odborných periodikách¹⁾ či sbornících,²⁾ schází hlubší komplexní studie zcela.

Následující text se zabývá první etapou normalizace, léty 1968–1973, v někdejšímu centru domácí filmové výroby, Filmovém studiu Barrandov.³⁾ Volba právě tohoto časového ohraničení není náhodná. První letopočet můžeme považovat za rok, kdy byl rozdrčením Pražského jara okupačními vojsky Varšavské smlouvy položen základ pro pozvolný nástup „zdravých sil“ k moci. Tím byl v domácí společnosti fakticky zahájen normalizační proces. Rok 1973 je pak rokem, kdy normalizátoři ve Filmovém studiu Barrandov definitivně a beze zbytku přebrali kontrolu nad tamní filmovou produkcí. Respektive rokem, kdy poprvé od svého nástupu již nedovolili vzniknout dílu, které by po všech stránkách nebylo podřízeno jimi vyhlášené koncepci.

Zdrojem archivních pramenů, z nichž text vychází, jsou jednak Národní archiv, dále Archiv hlavního města Prahy, Národní filmový archiv a především pak Archiv Barrandov Studio a.s. Další neopomenutelné informace a postřehy byly získány metodou orální historie. Tam, kde je to možné a přínosné, necháváme zaznít hlas pamětníků. I s vědomým rizikem toho, že lidská paměť je vrtkává a vždy nutně subjektivní. Domníváme se však, že nechceme-li toto téma zpracovat jako odlidštěný pohled na něco, co proběhlo dávno, jakoby na zaniklé vzdálené planetě, ale jako zprávu o tom, co se dosud více či méně dotýká nás všech, nelze kategorii osobních svědectví pominout.

-
- 1) Mezi nejdůležitějšími je nutno uvést zejména tematické číslo časopisu *Iluminace* věnované normalizaci v československé kinematografii (*Iluminace* 9, 1997, č. 1) a studii Jaromíra Blažejovského „Normalizační film“ v časopise *Cinepur* (*Cinepur* 11, 2002, č. 21).
 - 2) Ivan K l i m e š, *Modely filmové dramaturgie*. In: *Život je jinde...?*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2002.
 - 3) Tato studie zahrnuje tři kapitoly, které jsou součástí autorovy magisterské diplomové práce: Štěpán H u l í k, *Nástup normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Diplomová práce. Praha: Katedra filmových studií FF UK 2009.

Výměna vedení

Atmosféra, která panovala v průběhu roku 1969 ve Filmovém studiu Barrandov, připomínala ono známé „král je mrtev, ať žije král!“

Devětašedesátý rok, to byl ráj na zemi. To mezidobí, kdy přišli Rusáci a než tady u nás na Barrandově spadla klec. Protože my jsme věděli, že všechno je v háji, že teď je poslední šance něco udělat. To byl nejlepší rok po stránce svobody práce.

Tak popisuje zmiňované období scenárista Lubor Dohnal.⁴⁾ Zelenou dostávaly projekty, které by vedení studia za normálních okolností do výroby sotva pustilo, byly by zřejmě neakceptovatelné i v rámci kursu nastoleného lednem 1968. To se týkalo zejména drtivé většiny takzvaných trezorových filmů.

Ve vedoucích orgánech strany a státu mezitím probíhala rozsáhlá personální očista. Na jednání předsednictva ÚV KSČ 17. dubna abdikoval Alexander Dubček na funkci prvního tajemníka, v níž ho vystřídal Gustáv Husák. Přestože Dubček zůstal ještě do září téhož roku v čele užšího předsednictva strany, byla tato změna jednoznačným signálem nástupu prosovětských konzervativců k moci. První Husákův projev po zvolení nesl název „Vývést stranu a stát z krizové situace“ a byla v něm už bez jakýchkoli zástěrek jasně deklarována nutnost „normalizovat“ poměry v jednotlivých složkách československé společnosti.⁵⁾

V oblasti kinematografie představovalo první krok ke konsolidaci odvolání Aloise Poledňáka z funkce ústředního ředitele Čs. filmu a dosazení dr. Jiřího Purše na jeho místo. Došlo k tomu 23. září 1969. Už Puršův projev při nástupu do funkce jasně signalizoval, že jestliže vývoj v kinematografii po lednu 1968 směřoval k jejímu sebeuvědomění a autonomii, cílem nového vedení je vrátit film do lokajského postavení vůči „pracujícímu lidu“ a především jeho předvoji, komunistické straně. Purš se v tomto projevu výslovně zavázal, že „bude vycházet z kulturní politiky, kterou určuje nové vedení Komunistické strany Československa v čele se soudruhem Gustávem Husákem“.⁶⁾ V prohlášení Purš zároveň vytyčil základní linii, již měla filmová tvorba pro příště sledovat. Zejména se měla zaměřit na ztvárňování hlavních problémů i závažných událostí našeho a mezinárodního dělnického a komunistického hnutí a plné obnovení spolupráce se sovětskou kinematografií i kinematografiemi ostatních socialistických zemí. V závěru vyslovil Purš svůj předpoklad (sic!), že při plnění tohoto závažného úkolu najde podporu u všech pozitivních filmových pracovníků.

Na výměnu v čele Čs. filmu logicky navázala výměna ve vedoucích funkcích barrandovského studia. K 30. listopadu byli odvoláni Vlastimil Harnach z postu ředitele Filmového studia Barrandov (FSB)⁷⁾ a František Bedřich Kunc z funkce ústředního dramaturga.

4) Rozhovor s Luborem Dohnalem vedl Štěpán Hulík (dále jen ŠH), duben 2009.

5) 18. 4. 1969, den po Husákově zvolení prvním tajemníkem ÚV KSČ, otiskly tento projev deníky *Rudé právo* a *Práce*.

6) Jiří P u r š, Prohlášení při nástupu do funkce ústředního ředitele Čs. filmu. In: J. Purš, *Poslání socialistického filmu. Projevy a stati z let 1969–1979*. Praha: Čs. filmový ústav 1981, s. 10.

7) Jak bylo v podobných případech obvyklé, také Harnachovo odvolání proběhlo metodou prvotního přeřazení na nižší funkci, ještě v dubnu 1971 byl ředitelem Zakázkové skupiny televizních filmů, teprve nedlouho na to byl z Čs. filmu definitivně odstraněn.

Kunc přitom od 1. prosince přešel do vedení tvůrčí skupiny Šmída – Daniel, kde nahradil Františka Daniela, jenž byl v té době již v emigraci v USA. Studio pak krátce řídil Jan Klement, vedoucí zahraniční zakázkové skupiny. Poté byl prozatímním vedením FSB do jmenování nového ředitele oficiálně pověřen dr. Bohumil Steiner, dosavadní náměstek ústředního ředitele Čs. filmu.

K 1. lednu 1970 se pak ředitelem studia stal Jaroslav Šťastný, který do té doby působil jako ředitel divadla v Ústí nad Labem. Šťastný se ještě neprojevoval jako jednoznačně destruktivní živel. Podle všeho pouze sehrál roli typické nastrčené figurky, která měla v první normalizační fázi vyvolat dojem, že nastávající změny nebudou nijak tragické a není třeba se jich obávat. Stejně tak je ale možné, že na něj volba padla jednoduše proto, že nikdo vhodnější nebyl okamžitě po ruce. Scenárista a dramaturg Václav Šašek jej charakterizuje příznačně:

Šťastný byl zoufalý. Protože on filmu vůbec nerozuměl, pořád čekal, odkud a kdy na něj vyrazí nějaký ideový nepřítel a podstrčí mu něco, co on nerozpozná jako protistátní... Já se s ním viděl asi dvakrát a bylo mně ho vlastně líto. Bylo na něm totiž vidět, jak strašně ztracený v té funkci je. Myslím si, že normalizátoři volili tyhle figury z bezradnosti, protože neměli nikoho jiného, koho by na takové místo mohli instalovat. Protože řada lidí v téhle době ještě podobné nabídky odmítla, lidi ještě měli odvahu a čest.⁸⁾

Již 26. října téhož roku byl Šťastný odsunut do gottwaldovského studia, které v obdobných případech sloužilo jako osvědčené „odkladiště“. Na ředitelském místě jej vystřídal spisovatel a scenárista dr. Miloslav Fábera:

To byl takový dvojitvárný člověk. On vás potkal na chodbě a hned: „Paní kolegyně... To jsou věci... No, musíme to nějak přežít...“ A přitom podepisoval věci, že se tohle nesmí a támhle toho vyhodit. On to tak bruslil. Nechtěl si to s nikým rozházet, chtěl zůstat ředitelem, protože byl taky sám scenárista a toužil uplatnit své scénáře,

vzpomíná na Fáberu dramaturgyně Marcela Pittermannová.⁹⁾ A Václav Šašek dodává:

Fábera byl naprostý cynik, který se ovšem, když ho člověk někde náhodou potkal, vždycky tvářil velmi účastně... On třeba režisérům nikdy neřekl, že jim zakázal točit film, který měli připravený. Používal formulku „snímám z vás břemeno tohoto scénáře“. On si prostě z lidí tímhle způsobem dělal srandu. Hodně energie ho stály souboje s ústředním dramaturgem Tomanem, protože Fábera byl kandidátem ÚV KSČ a Toman měl zase napojení na sovětskou ambasádu, říkalo se o něm, že se „opírá loktem o sovětský tank“.¹⁰⁾

8) Rozhovor s Václavem Šaškem vedl ŠH, srpen 2009.

9) Rozhovor s Marcelou Pittermannovou vedl ŠH, prosinec 2008.

10) Rozhovor s Václavem Šaškem, c. d., pozn. 5.

Snad i zásluhou uvedených povahových vlastností se Fábera v čele studia udržel o poznání déle než jeho předchůdce. Ředitelem Barrandova byl až do roku 1977, kdy jej ve funkci vystřídal z Československé televize povoláný dr. František Marvan.

Vlastně jediným z vedoucích činitelů studia, který byl po čistkách ponechán na svém místě, byl ekonomický náměstek ředitele FSB Václav Kovář. Komise Obvodního výboru KSČ v Praze 5, která situaci ve studiu šetřila od podzimu 1969, ve své zprávě konstatovala, že

[...] soudruh Kovář byl v roce 1968 jedním z mála, který v Čs. filmu bránil tomu, aby do ekonomiky filmu byla zaváděna živelnost a anarchie. [...] V srpnových dnech se nezúčastnil žádných akcí, které tehdejší vedení studia i tehdejší vedení celozávodního výboru KSČ na Barrandově organizovalo. Nepodlehli tehdejšími tlakům a z titulu své funkce nevypověděl ani jedinou smlouvu o spolupráci s kinematografiemi lid. demokratických států.¹¹⁾

Z hlediska dalšího vývoje se nejvýznamnější změnou ve vedoucích funkcích barrandovského studia ukázala být ta na postu ústředního dramaturga. Tím byl k 1. prosinci 1969 jmenován Ludvík Toman. Právě Toman se stal, jak záhy uvidíme, jednou z rozhodujících postav normalizace ve FSB.

Stranický dohled

A. Vliv ÚV KSČ

Všechny tyto změny samozřejmě probíhaly pod dohledem ÚV KSČ. Jednoznačně to dokládá „Zpráva o situaci v československé kinematografii“,¹²⁾ vypracovaná vedením Čs. Filmu. Na jednání předsednictva ÚV KSČ 12. ledna 1970 ji předložil hlavní stranický ideolog Jan Fojtík. Tento dokument byl předsednictvu ÚV předložen spolu s vyjádřením Oddělení školství, vědy a kultury ÚV KSČ, které k předložené zprávě nemělo žádné námítky a přijalo ji jako „první celostátní krok ke konsolidaci v oblasti filmu“.¹³⁾

Při čtení Zprávy se v plné síle ukazuje, jak drtivý byl nástup normalizace do československé kinematografie. Hned v úvodu uvádí seznam šestnácti osob až dosud odvolaných z vedoucích či jinak významných funkcí v Čs. filmu. Kromě už zmiňovaných výměn ve FSB došlo ke změnám ve vedoucích funkcích v Ústřední půjčovně filmů, Zpravodajském, Dokumentárním, Výukovém a Propagačním filmu, ve Studiu animovaného filmu,

11) AHMP, POV KSČ Praha 5, fond 010/2-5, sv. 32, a.j. 345, strojopis A4, počet stran 8.

12) Zpráva o situaci v čs. kinematografii. NA, Předsednictvo ÚV KSČ, f. 02/1, sv. 114, a.j. 187, 12. ledna 1970. Strojopis A4, 14 stran. (Dále jen Zpráva II.).

13) Tamtéž. Zjevně na základě „Zpráv o situaci v čs. kinematografii“ vznikla o dva měsíce později pro potřeby byra ÚV KSČ „Zpráva o situaci v oblasti českého filmu“. Tato oproti lednovému dokumentu obsahuje zejména podrobnější charakteristiky pozastavených filmových titulů, podstatně rozsáhlejší prostor je také věnován popisu aktuální situace v Krátkém filmu Praha a zde chystaných filmech. In: Zpráva o situaci v oblasti českého filmu. NA, Předsednictvo ÚV KSČ, fond 02/7, sv. 22, a.j. 47, březen 1970. (Dále jen Zpráva I.).

ve Filmových laboratořích a v Krátkém filmu, v jehož čele se ocitl známý pracovník kontrarozvědky Kamil Pixa.

V rámci domácí kinematografie v podstatě nezůstala jediná oblast nezasažená čistkami. Těžko si přitom lze představit, že při takovém objemu odvolaných a rychlosti, s níž byla „očista“ prováděna, mohla být u nově jmenovaných zajištěna dostatečná odborná způsobilost pro výkon takto zodpovědných funkcí. Spíše se ukazuje, že v řadě případů šlo o jmenování osob ze značně vzdálených oborů a bez příslušné kvalifikace. Určujícím kritériem pro jejich dosazení se stalo politické hledisko. Ideologická spolehlivost tak byla nadřazena vzdělání, praxi a odborným a často i lidským předpokladům pro výkon určité funkce. Tato praxe se pod „krycím“ názvem „systém nomenklaturních funkcí“ stala oficiálně posvěceným standardem celých sedmdesátých a osmdesátých let.

Samotná Zpráva je členěna do šesti částí, v nichž podává obraz aktuální situace v jednotlivých oblastech československého filmu. Zevrubně se věnuje filmové tvorbě posledních let a připravovaným projektům. Zde podaný obraz domácí kinematografie šedesátých let, především jejich druhé půle s důrazem na tvorbu „nové vlny“, se pro následující léta stal jediným oficiálně přijatelným hodnocením tohoto období. Konstatuje se zde, že:

[...] čs. filmová tvorba v posledních letech dosáhla některých uměleckých úspěchů. Současně však byla stále zřetelněji ovlivňována západními ideovými a filozofickými vzory a módními uměleckými směry, které jsou v rozporu s marxisticko-leninskými názory na tuto oblast, což vyplývalo rovněž z nedůsledného uplatňování vedoucí úlohy strany i neprincipiálního přístupu k této oblasti.¹⁴⁾

Podle Zprávy se část našich filmových tvůrců, hlavně z mladší generace, ve své tvorbě začala orientovat na dosahování úspěchů především na západních festivalech a soutěžích. Organizátoři těchto soutěží toho dovedli chytře využít – dotovali ceny značnými částkami, zvali tvůrce k různým pobytům, tak lákali tvůrce na svou stranu a konali „antisocialistickou ideologickou diverzi“.

Odhalení Svazu filmových a televizních pracovníků jako jednoho ze strůjců této situace už dávalo základ pro štvavou kampaň vůči FITESu. Ta vyvrcholila v průběhu roku 1970 po předložení „Zprávy o prověrce vybraných úseků hospodářské činnosti Svazu filmových a televizních umělců v Praze“.¹⁵⁾ Jejimi mediálně nejviditelnějšími projevy byla trojice dehonestujících článků Jana Klimenta, jež pod společným názvem „Kapitoly z přírodopisu samozvané elity“ vycházely na stránkách *Rudého práva* od 13. června 1970.¹⁶⁾ Zpráva zároveň výstražně upozorňovala na to, že „řada předních ‚duchovních otců‘ tohoto proudu je dosud v Čs. filmu zaměstnána“.¹⁷⁾

14) Tamtéž, s. 3.

15) Zpráva o prověrce vybraných úseků hospodářské činnosti Svazu filmových a televizních umělců v Praze. NA, Předsednictvo ÚV KSČ, f. 02/1, sv. 130, a.j. 206/5, 9. června 1970. Strojopis A4, 41 stran. Předložil Drahomír Kolder.

16) Jan Kliment Dokoordinováno jest. První kapitola z přírodopisu samozvané elity. *Rudé právo*, 13. 6. 1970, s. 3.

17) Zpráva II., s. 6.

Zde se také již hovoří o chystané reorganizaci v dramaturgii studia. Právě ve vedení dosavadních šesti tvůrčích skupin totiž podle Zprávy byli soustředěni „přední ideoví představitelé militantního pravicově oportunistického a antisovětského směru naší tvůrčí inteligence“.¹⁸⁾ Po reorganizaci v nových tvůrčích skupinách už tito lidé neměli mít místo.

Zpráva se samozřejmě zabývala situací v aktuální filmové tvorbě a distribuci. Zmiňuje tituly, které byly z důvodů ideologické nevhodnosti již staženy z distribuce. Z celovečerních hraných filmů to v té době byli VŠICHNI DOBRÍ RODÁCI Vojtěcha Jasného a OHLÉDNUTÍ Antonína Máši. Uvedení dalších celkem devíti celovečerních snímků bylo pozastaveno.¹⁹⁾ Filmová produkce roku 1969 je ve Zprávě dělena do tří částí: první tvoří filmy, „[...] v nichž převažuje rozhodným způsobem záporný pohled na uplynulých 25 let našeho vývoje, na naši současnost, na práci a postavení strany ve společnosti, apod. Tyto filmy není možné ani po úpravách dát do distribuce“.²⁰⁾ Byly to např. tituly VŠICHNI DOBRÍ RODÁCI, SMUTEČNÍ SLAVNOST, UCHO či SKŘIVÁNCI NA NITI. Druhou skupinou byly snímky, „[...] v nichž jsou některé záporné pohledy, případně invektivy, které však nejsou takového charakteru, že by film jako celek vyzníval záporně a musel být vyřazen z distribuce“.²¹⁾ Předpokládalo se, že zde zasáhne filmová kritika, která ideové nedostatky těchto snímků odhalí a rozbije. Těchto filmů bylo celkem devět, z toho osm domácích výroby. Je zajímavé, že předběžně se mezi nimi počítalo např. i s ŽERTEM Jaromila Jireše, PŘÍPADEM PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA Pavla Juráčka a dokonce i SMĚŠNÝM PÁNEM Jana Procházky a Karla Kachyni. Jan Procházka už byl přitom v té době označen za jednoho z hlavních organizátorů antisocialistické pravicové diverze, a již v září předcházejícího roku se vzdal vedení barrandovské tvůrčí skupiny a odešel tak de facto i z Čs. filmu. O tom, že normalizátoři neměli zcela jasno v tom, které filmy jsou ještě akceptovatelné a které již nikoli, svědčí i to, že mezi těmito devíti snímky, jež bylo možné za výše uvedených podmínek dále uvádět, figurovalo i Mášovo OHLÉDNUTÍ. Tento titul přitom samotná Zpráva řadila mezi filmy, jež byly kvůli ideologické nevhodnosti „okamžitě staženy z distribuce“.²²⁾ Tohoto rozporu si však zřejmě nikdo z těch, jimž byla Zpráva adresována, nepovšiml. Do třetí skupiny pak spadaly filmy bez závažnějších ideových či politických nedostatků, kterých byla v barrandovské produkci 1968–1969 většina.

Přílohou Zprávy byl seznam šesti barrandovských tvůrčích skupin i s jejich personálním obsazením a se složením jejich ideově-uměleckých rad. Je to znovu dokladem, že právě oblast dramaturgie byla od prvních počátků konsolidace v kinematografii předmětem zvláštní pozornosti ideologů.

Na „Zprávu o situaci v československé kinematografii“ navázala „Zpráva o situaci a návrh dalšího postupu konsolidace v čs. kinematografii“, předložená na jednání předsed-

18) Tamtéž, s. 7.

19) Šlo o domácí filmy SKŘIVÁNCI NA NITI, UCHO, SMUTEČNÍ SLAVNOST, EZOP A DEN SEDMÝ, OSMÁ NOC (všechny z produkce FSB), DEVĚT KAPITOL ZE STARÉHO DĚJEPISU (vyrobený v Československém armádním filmu), jugoslávská RANÁ DÍLA (mimochodem oceněná Zlatým medvědem na Berlinale 1969), taktéž jugoslávský snímek NOC PLNÁ LŽÍ a maďarský SVĚŽÍ VÍTR. In: Zpráva I., s. 9.

20) Tamtéž, s. 9.

21) Tamtéž, s. 9.

22) Tamtéž, s. 7.

nictva ÚV KSČ v březnu 1971.²³⁾ Spolu s Janem Fojtíkem je pod ní podepsán Lubomír Štrougal, který byl v té době předsedou byra ÚV KSČ pro řízení stranické práce v českých zemích. Před předložením předsednictvu ÚV byla Zpráva projednána s ministry kultury ČSR a SSR a vládou ČSSR a jejich připomínky byly do Zprávy zapracovány. Všechny tyto kroky dokládají, jakou váhu vedení strany zvládnutí situace v domácí kinematografii přikládalo.

Součástí Zprávy je mimo jiné přehled nevydaných a pozastavených filmů, seznam uvolněných pracovníků, výsledky stranických pohovorů v jednotlivých složkách čs. filmu a dramaturgické plány pro nadcházející období, které měly nabídnout konkrétní představu dalšího směřování tvorby ve FSB.

V analýze období 1968–1969 v Čs. filmu jde tato Zpráva dále než předchozí z ledna 1970, počátky „krize“ spatřuje již v banskobystrické konferenci 1959,²⁴⁾ po níž měla kritika některých filmů a tvůrců přivést řadu autorů na opoziční „obranářské“ pozice, což nahrávalo FITESu. „V široké míře pak nástup krize signalizovala filmová produkce od roku 1964, kdy je možné stanovit počátek „nové vlny“.“²⁵⁾

Pragmatismus, který zavádění normalizačních opatření v kinematografii (stejně jako v ostatních sférách československé společnosti) provázal, se Zpráva ani nepokouší zakrývat. Zcela cynicky se zde konstatuje, že

[...] u stále většího počtu filmových pracovníků (na rozdíl např. od spisovatelů) sílí vědomí – motivované především pracovní a sociální závislostí na filmu jako na zaměstnavateli – že jedinou cestou jejich seberealizace je pozitivní a aktivní účast na tvorbě, která by odpovídala současným politickým kritériím.²⁶⁾

K tomu zpráva dodává, že

[...] poměrně nejpočetnější skupinou tvůrčích pracovníků jsou lidé, kteří díky svým povrchním představám o politice byli zmateni a ovlivněni bývalým vedením filmu i skupinou exponovaných pravicových oportunistů z vedení FITESu. Ti si uvědomují, že je třeba situaci posuzovat reálně a vytvářet díla, na kterých máme zájem.²⁷⁾

23) Zpráva o situaci a návrh dalšího postupu konsolidace v čs. kinematografii, NA, Předsednictvo ÚV KSČ, f.02/1, sv. 161, a.j. 243, 23. března 1971. Strojopis A4, 32 stran. (Dále jen Zpráva III.)

24) Na konferenci o čs. filmu, která proběhla v rámci I. festivalu československého filmu v Banské Bystrici (22. 2.–28. 2. 1959), se snesla tvrdá stranická kritika zejména na filmy ZÁŘÍJOVÉ NOCI (Vojtěch Jasný, 1956), ŠKOLA OTCŮ (Ladislav Helge, 1957), ŠTĚŇATA (Ivo Novák, 1957), ZDE JSOU LVI (Václav Krška, 1958) a TŘI PŘÁNÍ (Ján Kadár – Elmar Klos, 1958). Ve všech byl patrný zřetelný odklon od schematismu, který ovládal domácí kinematografii po větší část padesátých let. Zároveň se tyto filmy kriticky obracely k tehdejší současnosti. Jejich tvrdé odsouzení a exemplární potrestání tvůrců (např. Kadár s Klosem měli vynucenou tvůrčí pauzu až do roku 1963) měly působit také jako varování pro další autory, kteří by se snad chtěli vydat podobným směrem. Ledy znovu začaly pukat až s nástupem nové vlny v první třetině šedesátých let. Viz Banská Bystrica 1959. Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu. *Iluminace* 16, 2004, č. 4, s. 139–222.

25) Zpráva III, s. 6.

26) Tamtéž, s. 12.

27) Tamtéž, s. 12.

Zpráva zmiňuje jako možné opatření do budoucna návrh, aby hlavní filmoví tvůrci byli uvolněni ze stálého pracovního poměru. Na natáčení konkrétních filmů se s nimi měla uzavírat smlouva o dílo. Lehce zde mezi řádky čteme, jakému účelu by takové opatření sloužilo – tvůrci, připraveni o stálý základní plat nezávislý na tom, zda zrovna natáčejí či ne, by se tak stali existenčně zcela závislí na libovůli vedení studia a jim nadřízených stranických orgánů. Toto opatření však naštěstí přijato nebylo. Zřejmě i proto, že by se nejspíše nesetkalo s kladnou odezvou ani u režimu loajálních umělců.

B. Role nižších stranických orgánů při konsolidaci ve FSB

Jako v každém jiném tehdejší podniku i ve Filmovém studiu Barrandov rozvíjely svou činnost tzv. základní organizace KSČ (ZO KSČ). Ty měly zaručit správné uplatňování stranické politiky v rámci podniku, případně ji obhajovat před možnými útoky – což se prakticky ukázalo zejména v „krizových“ letech 1968–1969. Jednotlivé ZO ve FSB podléhaly obvodnímu výboru KSČ (OV KSČ) Praha 5, stejně jako ZO ve Filmových laboratořích a Filmovém průmyslu. Naopak Ústřední ředitelství Čs. filmu, Krátký film, Ústřední půjčovna filmů a Čs. filmexport spadaly pod obvodní výbor KSČ Praha 1.

Jak se však ukázalo, část ZO v jednotlivých složkách čs. filmu včetně FSB přešla v průběhu roku 1968 na pozici „pravicového oportunismu“, na což upozorňovala i citovaná Zpráva o situaci v čs. kinematografii.²⁸⁾

Obvodní výbor KSČ Praha 5 se situací ve FSB zabíral již krátce po výměně vedení Čs. filmu. Na schůzi předsednictva OV 10. prosince 1969 byl do funkce instruktora OV pro práci v celozávodním výboru (CZV) a základních organizacích strany ve FSB schválen Vojtěch Leiter. Jak stojí v zápisu ze schůze, volba padla právě na Leitera, protože „situace ve FSB vyžaduje řadu principiálních řešení a s. Leiter osvědčoval v uplynulém období pevný stranický postoj a patří k těm komunistům ve FSB, o které je možno se s jistotou opírat“.²⁹⁾

Na Leiterovo jmenování navázalo ustavení zvláštní komise, která měla prověřit stranicko-politickou situaci v CZV a ZO KSČ ve FSB a provést rozbor jejich činnosti v letech 1968–1969. Členy komise byli zástupci obvodního a městského výboru strany (MV KSČ), byra ÚV KSČ a samotného FSB, jež zde zastupoval Ludvík Toman. Přítomnost zástupců ústředního výboru strany znovu dokumentuje, jakou důležitost vedení KSČ zvládnutí situace v barrandovském studiu přikládalo. Výsledky šetření, takzvaná „Informační zpráva o situaci v CZV KSČ Filmového studia v Praze na Barrandově“,³⁰⁾ byly předloženy na schůzi sekretariátu městského výboru již 6. února 1970. Komise dospěla k závěru, že v uplynulém období byl CZV KSČ ve FSB „pod silným vlivem pravicově

28) Zpráva upozorňuje mj. na špatnou situaci v ZO KSČ na ústředním ředitelství Čs. filmu, kde měla ZO být do značné míry „typickou úřednickou organizací“, která v období působení bývalého vedení Čs. filmu tomtoto vedení sloužila a zaujímal také podle toho příslušné závěry. Nepříznivá byla podle Zprávy také situace v ZO KSČ Krátkého filmu, kde především pracovníci Zpravodajského a Dokumentárního filmu setrvali na stanoviscích pravicového oportunismu.

29) AHMP, POV KSČ, f. 010/2-5, sv. 29, a.j. 307.

30) AHMP, MV KSČ Praha, f. 02/2, sv. 42, a. j. 795, strojopis A4, počet stran 5.

oportunistických tendencí“. Ty sem měl vnášet zejména FITES prostřednictvím člena svého předsednictva režiséra Štěpána Skalského, jež byl zároveň členem CZV. Kromě toho, upozorňovala komise, se v letech 1968 a 1969 „[...] velmi často zúčastňovala zasedání CZV i ZO řada soudruhů, jejichž pravicová orientace byla již prokázána (zejména Pavlíček, Helge ad.).“³¹⁾

Protože komise dospěla k závěru, že dosavadní činnost CZV neodpovídá potřebám postupné konsolidace, rozhodla na základě pohovorů s jednotlivými členy o rozsáhlé rekonstrukci jeho složení. Z tvůrčích profesí po této obměně zůstali v CZV jen architekt Oldřich Bosák a režisér Antonín Kachlík. Následně byli kooptováni noví členové, kteří v uplynulém období „prokázali své pevné marxleninské a internacionální postoje“ – z tvůrčích profesí to byli Miloslav Fábera, vedoucí tvůrčí skupiny Miloš Brož a sám Toman. Jedním z charakteristických rysů normalizace bylo, že vedla lidi k tomu, aby říkali, co si ve skutečnosti nemysleli, čemu nevěřili. Veřejně vyhlašované závazky nahradily opravdové vnitřní přesvědčení o něčem a snahu toho dosáhnout, a vládnoucí moc tuto přetvářku oficiálně posvětila. Komise ve zmiňované Zprávě konstatovala, že i po obměně zůstávají v CZV

[...] někteří soudruzi, kteří sice v uplynulém období ne zcela podlehli pravicově oportunistickým tendencím, ale v současné době ještě nemají dost sil otevřeně hájit současnou politickou linii strany. Jde zejména o soudruhy z tvůrčích organizací, kteří před komisí prohlásili, že jakýkoliv způsob jejich příliš otevřeného vystupování ve vlastních organizacích by je izoloval od ostatních členů a prakticky znemožnil jejich působení mezi nimi.³²⁾

Tato skutečnost platila podle závěrů Zprávy hlavně pro 5. a 6. základní organizaci, kde byli soustředěni zejména režiséři a scenáristé. Právě v těchto dvou organizacích se stále ještě i na počátku roku 1970 měly vyskytovat „snahy obhajovat nesprávné postoje v uplynulých letech, nechuť k odvolání některých nesprávných usnesení“.³³⁾

Celkově docházelo po srpnové okupaci 1968 a dále v průběhu roku 1969 po dubnovém odvolání Alexandra Dubčeka z funkce prvního tajemníka k masivnímu úbytku členů v ZO sdružených ve FSB, což kopírovalo celorepublikový trend. Kritická byla situace zejména v ZO Filmových laboratořích Barrandov (FLB), kde z původního počtu 86 vystoupila ze strany do konce roku 1969 bezmála polovina členů.

Na odchod lidí ze strany měly vliv kromě změn celospolečenských (např. těch ve vedení KSČ) také změny, jež lidé pozorovali ve svém bezprostředním okolí a které si dávali do přímé souvislosti s nastupující normalizací. Tím spíše, když se zdálo, že k nim chybějí jakékoliv relevantní důvody. Jak ukazují archivní prameny, řada důležitých rozhodnutí, která měla spadat do kompetence obvodních výborů, byla totiž činěna na jiných místech, na což počátkem roku 1970 např. předsednictvo OV KSČ Praha 5 ještě mělo odvahu upozornit:

31) Tamtéž.

32) Tamtéž.

33) Tamtéž.

Ke dni 15. 12. 69 byl odvolán ředitel FLB s. Mara, bez jakéhokoli odůvodnění, čímž byla porušena nomenklatura našeho OV. Na toto místo byl jmenován ústředním ředitelem Čs. filmu s. Puršem nový podnikový ředitel s. Rybín. Našemu orgánu tato skutečnost nebyla dána na vědomí. V důsledku toho jsme odeslali dopis byru ÚV. Dosud čekáme na odpověď.³⁴⁾

V této době se obvodní výbor KSČ Praha 5 opakovaně zabýval též situací v Lidových milicích organizovaných ve FSB. Také ty byly zasaženy „pravicovou destrukcí“, z původního počtu 120 zůstalo na jaře 1970 jen 68 členů. Situace byla o to horší, že, jak konstatovala zpráva vyhotovená pro zasedání předsednictva OV,

v letošním roce nutno počítat s dalšími úbytky, neboť na některých závodech ještě stále probíhají prověrky příslušníků, kterým ještě není jasno, a ve větším měřítku možno počítat s úbytkem ve FSB, kde v současné době probíhá hodnocení činnosti jak v řadách LM, tak i KSČ.³⁵⁾

Autoři zprávy si také stěžovali, že barrandovští milicionáři sabotují povinný výcvik, kde ani zdaleka nedosahují v obvodu Praha 5 průměrné výcvikové účasti 55 %. Zpráva však uzavírala v optimistickém duchu: „Dobrou prověrkou byl 21. srpen 1969, kdy si většina příslušníků uvědomila, kam patří, a v praxi prokázala kladný postoj pro provádění politiky dnešního vedení strany.“³⁶⁾

29. dubna 1970 doporučil sekretariát MV KSČ byru ÚV KSČ schválit Vojtěcha Leitera do funkce uvolněného předsedy CZV KSČ ve FSB. Leiter zde záhy jako nejvyšší představitel strany ve studiu získal velice silné postavení. Jak velikou moc mělo jeho případné dobrozdání, dokumentuje i vzpomínka Hynka Bočana:

Po pěti letech distance mi v roce 1974 zavolal Jirka Menzel a řekl mi: „Zavolej Leitera a objednej se u něj.“ „Proč bych to dělal?“ „Nekecej a zavolej.“ Tak jsem se k němu objednal, řekli mi, ať přijdu za tři neděle. Když jsem se dostavil, nebyl tam. Tak znova za tři neděle, nebyl tam. Znova za čtrnáct dní, v devět ráno, zase tam nebyl. Sedl jsem si u sekretářky na židli, že na něj počkám: „Ale on má schůzi... A ví vůbec, že jste měl přijít?“ „Vy to taky víte, vždyť jsem byl objednaný.“ Když ve dvě hodiny přišel, podivil se, co že tam dělám a proč jako nečlen strany chodím za jejím předsedou. Pak mi ale řekl: „Podívejte se, ze čtyřiapadesáti lidí jen čtyři za mnou nepřišli. Proč jste nepřišel dřív?“ [...] Asi za čtvrt roku po té návštěvě mi povolili dělat v dabingu.³⁷⁾

34) Informativní zpráva o situaci v činnosti ZO v období listopad a prosinec 1969. AHMP, Předsednictvo OV KSČ, f.010/2-5, sv. 30, a.j. 311, 14. ledna 1970. Strojopis A4, stran 26, s. 4.

35) Zpráva o plnění úkolů v jednotkách LM v Praze 5 za rok 1969. AHMP, Předsednictvo OV KSČ, f. 010/2-5, sv. 30, a.j. 314, strojopis A4, stran 6.

36) Tamtéž.

37) Jan L u k e š, S nenávisť dělat nemůžu. Rozhovor s Hynkem Bočanem. *Iluminace* 9, 1997, č. 1, s. 117–118.

Na jaře 1971 byla pro potřeby Předsednictva OV KSČ Praha 5 vyhotovena „Informace o stavu dramaturgie ve FSB“³⁸⁾ vypracovaná Miloslavem Fáberou (v té době ředitelem FSB) a opět Vojtěchem Leiterem. Zevrubně se zabývá popisem práce, kterou od svého nástupu na konci roku 1969 do současnosti vykonalo ve FSB nové vedení. Hned v úvodu se konstatuje, že stejně jako v jiných oblastech čs. politického i kulturního života, tak i ve FSB, a zejména na úseku dramaturgie, se projeví „neblahé důsledky pravičácké, elitářské politiky“. „Hlavní podkop byl veden tam, kde mohl napáchat nejvíce zla, největší škody, a to do oblasti tvorby.“³⁹⁾ Na celkem sedmi stranách pak tato zpráva podává výčet změn proběhnuvších v dramaturgické koncepci studia i s plánem na rok 1971 a 1972. Na závěr autoři Informace ujistili členy předsednictva OV, že

veškerou svoji práci a činnost dělala dramaturgie FSB v úzké spolupráci se stranou ve FSB a CZV KSČ a tak bude pracovat i nadále. Usnesení celozávodní konference k tomu komunisty z oblasti dramaturgie zavazuje. Dramaturgie FSB chce a bude dělat filmy, které lidem dávají optimismus do života, které je pobaví a potěší.⁴⁰⁾

Po zbytek roku 1971 a v průběhu roku 1972 se pak obvodní a městský výbor situací ve FSB zabývaly jen nárazově, v případech jednotlivých pracovníků či dílčích otázek, nevýznamných z hlediska celkového vývoje Studia.

Období konsolidace ve FSB bylo pak pro OV KSČ Praha 5 a MV KSČ Praha zakončeno v roce 1973. „Zprávu o plnění předsednictva ÚV KSČ ke kádrové a personální práci“⁴¹⁾ vypracoval v lednu 1973 barrandovský CZV KSČ, projednána byla na schůzi předsednictva MV KSČ strany 18. února téhož roku. Zpráva podávala celkové zhodnocení vývoje ve FSB od nástupu nového vedení. Vyjádření IV. oddělení MV KSČ Praha, které samotný dokument uvozuje, bezděky odhaluje jeden z vedlejších efektů normalizačních čistek v domácí kinematografii: československý film po nich prudce zestárl. Pokud jde o tvůrčí pracovníky, kteří byli alespoň v první normalizační vlně umlčeni, většina z nich byla mladšího či středního věku, tento stav z části kopírovala i situace u propuštěných či na nižší posty přeřazených pracovníků ve výrobních a řídicích funkcích. Prověření soudruzi, kteří přišli na jejich místa, byli v drtivé většině výrazně starší, řada z nich v těsně předdůchodovém věku. Zhusta se rekrutovali z řad těch, kteří nesli zodpovědnost za neblahou úroveň československého filmu v 50. letech. Členové IV. oddělení ve Zprávě konstatují: „Vezmeme-li v úvahu jenom stav nomenklaturních kádrů MV KSČ z FSB, lze konstatovat následující: řediteli je 61 roků, ekonomickému náměstkovi 52 roků, vedoucímu dabingového studia 59 roků a vedoucími ateliéru v Hostivaři 54 roků.“⁴²⁾ Autoři Zprávy proto považovali za jeden z nejdůležitějších úkolů do budoucna zajistit odbornou a politickou přípravu jednotlivců, kteří by vytipované vedoucí funkce mohli v dohledné době obsadit.

38) AHMP, Předsednictvo OV KSČ Praha 5, fond 010/2-5, sv. 33, a. j. 366, strojopis A4, stran 7.

39) Tamtéž.

40) Tamtéž.

41) AHMP, Městský výbor KSČ Praha, f. 02/1, sv. 128, a. j. 871, strojopis A4, stran 19.

42) Tamtéž.

Celkově Zpráva hodnotila konsolidační proces ve FSB kladně. Ocenila nové směřování barrandovské filmové tvorby i personální obsazení jednotlivých funkcí ve studiu. Jako u většiny citovaných dokumentů vypracovaných pro potřeby KSČ pak to podstatné, z čeho dnes můžeme nahlédnout skutečný stav věcí, vyčteme mezi řádky:

Studio má celkem stabilizovaný řídicí aparát. Je třeba ovšem říci, že výsledky práce řídicího aparátu, zvláště u některých soudruhů a soudružek, byly dosaženy neúměrným pracovním vypětím, protože pro funkce, které zastávají, neměli a ani dnes mnohdy nemají odpovídající odborné i politické vzdělání.⁴³⁾

Bezděky se tak odkrývá jedna z příčin neoddiskutovatelného kvalitativního poklesu řemeslné i obsahové úrovně československých filmů počátku 70. let. Právě tyto „řídicí pracovníci“ bez odpovídajících profesních znalostí totiž rozhodovali o jednotlivých filmech od prvního tvaru námětu až po finální střih, včetně např. personálního obsazení štábů, kde při obsazování jednotlivých profesí zhusta nehrály roli odborné schopnosti pracovníka, ale ty správné známosti a konexe. Libovůle často bezejmenných a v podstatě nikomu a ničemu neodpovědných normalizátorů tak uvrhla československý film o řadu let zpět. Čas, který domácí tvorba vůči okolnímu světu v normalizačním dvacetiletí ztratila – a to nejen vůči Západu, ale i socialistickým zemím jako např. Polsku či Maďarsku – do jisté míry nedohnala dodnes.

Prověrky

Na první pohled posláním stranických prověrek vystihoval známý Husákův výrok: „Nech odpadne, čo je kolísavé, nech odpadne, čo je oportunistické, ale nech v tej strane zostane, čo je pevné, čo je charakterné...“ Tak byl alespoň smysl prověrek prezentován před veřejností: jako akt očisty, kterým strana po krizi 1968–1969 nutně musí projít, aby se zbavila zbytků kontrarevolučních pravicových živlů a mohla pokračovat dál k světlým zítřkům silnější než kdykoli předtím. Ve skutečnosti se prověrky ukázaly být druhým největším aktem politické msty v domácích dějinách po druhé světové válce. Ale zatímco v únoru 1948 šlo o mstu komunistů na příslušnících jiných stran a „poražených tříd“, zde se jednalo o likvidaci spolustraníků. Na rozdíl od padesátých let nepadaly hrdelní tresty a mnohaleté žaláře, likvidace existenční byla však v mnoha případech cílem zcela nepochybně.

Širokou veřejnost na prověrky připravil už rozhovor s Gustávem Husákem v *Rudém právu* na počátku ledna 1970, ve kterém Husák kromě oznámení prověrek s cynismem sobě vlastním ujistil občany, že „budeme rozvíjet všechno pozitivní, co leden 1968 v nadějích lidí a objektivních potřebách naší společnosti přinesl“.⁴⁴⁾ Plenární zasedání ÚV KSČ následně přijalo „Dopis ÚV KSČ všem základním organizacím a členům strany k výměně členských legitimací KSČ“, jímž byly prověrky oficiálně zahájeny.

43) Tamtéž.

44) Proč byl leden nutný. *Rudé právo*, 5. 1. 1970, s. 1–3.

Podle zprávy,⁴⁵⁾ kterou pro potřeby předsednictva OV Praha 5 vypracoval v říjnu 1970 Vojtěch Leiter, byly pohovory ve FSB zahájeny za

[...] mimořádných podmínek. [...] Jenom na příklad tři ze dvanácti ZO KSČ podporovaly nový CZV. Jenom tyto tři ZO se plně postavily za politiku současného vedení strany. Ze 460 členů to bylo asi 80, tj. asi 18 % z celkové členské základny.⁴⁶⁾

Komise ustavená městským výborem strany již na konci roku 1969 k prošetření situace ve FSB, byla počátkem roku 1970 schválena byrem KSČ pro řízení stranické práce jako centrální pohovorová komise pro FSB. Měla celkem osm členů. Tři zástupce z městského a jednoho z obvodního výboru strany a čtyři zástupce studia: Vojtěcha Leitera, ústředního dramaturga Tomana, správce střížen Zábranského (toho, jehož udání v prosinci 1969 způsobilo zastavení a zničení filmu „Návštěvy“) a jistého Hejnu. Do únorového zahájení pohovorů připravila tato komise dalších dvaadvacet soudruhů, kteří spolu s komisí vytvořili třicetičlenný kolektiv „straně oddaných členů“, jenž dostal za úkol provést pohovory u 457 členů KSČ ve FSB.

V první etapě (do dubna 1970) probíhaly pohovory bez větších zádrhelů. Dokonce příliš hladce, brzy se začalo ukazovat, že se vlastně míjejí účinkem. Předsednictvo OV KSČ Praha 5 se touto situací, která byla obdobná v celé republice, zabývalo na svém dubnovém zasedání.⁴⁷⁾

Jak vycházelo najevo, řada členů prověřkových komisí byla ve svých verdiktech příliš benevolentní. Svou roli hrálo i to, že se v řadě případů prověřující s prověřovanými dobře znali a odmítali proto být v hodnoceních příkřejší či odmítali dokonce pohovory vůbec vést, což vedlo k oddalování zahájení prověrek zejména v základních organizacích. Občas se dokonce až posléze ukázalo, že samotní vytipovaní členové komisí nemají v politických otázkách zcela jasno a musejí proto být vyměněni. „V důsledku náročnosti a přísných kritérií, které je nutno při výběru dodržet, se značně snižuje počet těch, s kterými se počítalo. Jsou u nich nejrozumnější zábrany ať politického či osobního rázu,“⁴⁸⁾ konstatovala zpráva pro předsednictvo OV KSČ Praha 5.

Vzhledem k tomu, že tato první fáze prověrek nepřinesla požadované výsledky, rozhodlo předsednictvo ÚV KSČ v dubnu téhož roku pravidla pro pohovory značně zpřísnit.⁴⁹⁾ Tyto zpřísněné zásady byly v rámci FSB na doporučení centrální pohovorové skupiny uplatněny ve třech z jedenácti základních organizací strany. Byly to ty, které podle mínění komise byly považovány za „zcela pravičácké“: 9. ZO, v níž byli pracovníci Studia

45) Hodnocení práce ZO KSČ v kulturních zařízeních (FSB, Realistické divadlo Z. Nejedlého) po skončení pohovorů k výměně legitimací, AHMP, POV KSČ Praha 5, fond 010/2-5, sv. 32, a.j. 345, strojopis A4, stran 8.

46) Tamtéž.

47) Informace o průběhu výměny členských legitimací k 17. 4. 1970. AHMP, Předsednictvo OV KSČ, f. 010/2-5, sv. 30, a.j. 323, strojopis A4, stran 4.

48) Tamtéž.

49) Nové směrnice pro vedení pohovorů k výměně stranických legitimací rozeslalo Předsednictvo ÚV KSČ jednotlivým organizacím 14. 4. 1970.

pro úpravu zahraničních filmů, 6. ZO, která sdružovala členy strany z výrobních štábů – kameramany, architekty a vedoucí produkcí, a zejména 5. ZO, kde byli členové strany z tvůrčích oblastí – režiséři, scenáristé a dramaturgové. Právě v posledně jmenované ZO byly také nakonec čistky nejmasovější. Z 59 členů strany před pohovory bylo doporučeno vydat novou stranickou legitimaci jen 22 z nich.⁵⁰⁾

Pohovory se přitom značně vlekly, např. režiséři přišli na řadu až 24. a 25. června 1971, tedy bezmála rok a půl po zahájení prověrek. Vzhledem k tomu, že tyto proběhly po XIV. sjezdu KSČ,⁵¹⁾ který výměnu stranických legitimací oficiálně zhodnotil a uzavřel, měly spíše už jen formální charakter. Jejich podobu zachytil Pavel Juráček ve svém *Deníku*:

Zavolali mne. Kromě Tomana tam byl pidlooký Mareš (míněn dramaturg Jiří Mareš, pozn. Š. H.), jakýsi Vaculík (později jsem se dozvěděl, že je to nový dramaturg, původním povoláním malíř pokojů) a nějaká tlustá paní, jejíž jméno jsem ihned zapomněl. Možná, že je z osobního oddělení. Toto složení mě udivilo. Maskéři, rekvizitáři, ale i asistenti režie měli komise daleko závažnější. A navíc zde neseseděl ani Fábera, ani Leiter, ani žádný režisér.⁵²⁾

Podle dokumentů, na které jsem narazil v barrandovském archivu, bylo však složení komise pro asistenty režie a pomocné režiséry odlišné jen částečně: kromě Juráčkem zmiňovaného Mareše, Vaculíka a oné „tlusté paní“, podle všeho jisté Jiřiny Kodedové, zde nalézáme dramaturga Jaroslava Kubáta z DS Vojtěcha Trapla a režiséra Jiřího Sequense, jenž komisi předsedal.⁵³⁾

Klíčovými otázkami v pohovorovém dotazníku byly zejména postoj k polednovému vývoji 1968, událostem 21. srpna (které se v té době samozřejmě nenazývaly okupací, ale internacionální pomocí), podpis prověřovaného pod některou z „kontrarevolučních rezolucí“ („2000 slov“ apod.) či účast na akcích podobného charakteru, vztah k SSSR a názor na vývoj ve straně a státě po dubnu 1969. Není si třeba činit iluze o tom, že by normalizátoři očekávali, že bude každý v dotazníku či při samotném pohovoru odpovídat podle svého skutečného přesvědčení. Naopak – předpokládalo se jaksí samo sebou, že prověřovaní odpovědí tak, aby si co nejméně ublížili. Byla to jakási zvláštní hra, kterou státní moc občanům nabízela: prověřovaní projeví svou loajalitu a moc jim za to na oplátku poskytne možnost vést v povolených a přesně kontrolovaných mantinelech „svobodný“ život. Důsledkem tohoto faustovského obchodu bylo, že se ve většinové společnosti vytvořil hluboký příkop mezi tím, co si lze potichu sám pro sebe myslet, a tím, co lze říkat na

50) Hodnocení práce ZO KSČ v kulturních zařízeních /FSB, Realistické divadlo Z. Nejedlého/ po skončení pohovorů k výměně legitimací. AHMP, POV KSČ Praha 5, f. 010/2-5, sv. 32, a. j. 345, strojopis A4, počet stran 8.

51) Uskutečnil se v květnu 1971 a potvrdil úspěšné zakončení první etapy normalizace v celé čs. společnosti. Jeho předzvěstí bylo březnové publikování „Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ“, zcela v jeho duchu se nesly také následné volby do zastupitelských orgánů v listopadu 1971, které definitivně stvrdily vítězství „zdravých sil“.

52) Pavel Juráček, *Deník (1959–1974)*. Praha: NFA 2003, s. 757. Stejně složení prověřkové komise uvádí i režisér Zdeněk Sirový. (Zdeněk Sirový, ...není zač, řekl Bůh. Praha: Český spisovatel 1996, s. 109).

53) Archiv Barrandov studio a. s., sbírka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1971, k. 2, složka „Různé“.

veřejnosti, mezi existencí soukromou a oficiální. Převážná většina národa tuto hru přijala, konec konců dalo se v ní existovat. Otázku, jaký vliv to mohlo mít na všeobecnou morálku a zda takový přístup nutně nevede k vnitřnímu rozkladu jednotlivce jako autentické a sebe-vědomé osobnosti, nechávám otevřenou.

Aby pohovor nebyl jen uzavřením jedné kapitoly, ale získal i symbolický rozměr nakročení k novému začátku, přijímali na jeho konci zdárně prověření závazek do budoucna. V něm přislíbili, že chtějí aktivně pracovat pro dobro strany a státu. Jak však už v říjnu 1970 konstatovala zpráva o výsledcích prověrek ve FSB, „již první zkušenosti ovšem ukázaly, že tuto aktivitu je nutno organizačně zajistit, sledovat a vyžadovat ji, jinak se stane skutečně jen určitým závazkem na pohovorovém listě“.⁵⁴⁾

Konkrétní výsledky prověrek ve FSB byly následující: po ukončení pohovorů zůstalo ve studiu 330 členů strany, tedy necelá polovina počtu ze začátku roku 1968 (příčemž mezi 1. lednem 1968 a 1. lednem 1970 odevzdalo legitimaci 187 členů strany). Na základě pohovorů bylo ze strany vyloučeno třicet lidí, devadesáti bylo zrušeno členství. Sedmáct zaměstnanců studia bylo propuštěno. Kromě již vzpomenutých členů vedení FSB to byli dva vedoucí bývalých TS Bedřich Kubala a Pavel Juráček a dramaturgové Ludvík Pacovský, Jaroslav Opavský, František Pavlíček, Sergej Machonin, Leoš Suchařípa, dr. Alena Urbanová, Jaroslav Perutka, Miloš Fiala a Zdeněk Bláha.⁵⁵⁾

Z řad režisérů se pak propuštění týkalo Jana Němce a Ladislava Helgeho. Václav Gajer a Štěpán Skalský byli přeřazeni do nižších funkcí, stejně jako 31 dalších pracovníků Studia.⁵⁶⁾ Celkově z řad režisérů zůstalo po pohovorech ve straně jen devět.⁵⁷⁾

Malé procento členů strany v uměleckých funkcích FSB po ukončení prověrek vnímaly nadřízené orgány jako velký problém:

Přímý vliv na některé profese je tak nyní značně omezen. Např. mezi pracovníky filmových profesí film. střihač a film. maskér není ani jeden člen strany. Některá opatření byla již provedena, např. do funkce kameramana byli převedeni dva mladí II. kameramani, členové strany.⁵⁸⁾

Jak pracovníci obvodního výboru, tak zástupci KSČ ve studiu se zavázali, že tuto situaci budou do budoucna zodpovědně řešit. Celkově však normalizátoři hodnotili situaci ve studiu po prověrkách kladně:

[...] jak je vidět jen z těchto několika příkladů, došlo ve Studiu po roce 1969 k výměně téměř celého řídicího aparátu. Výsledky výrobní i hospodářské činnosti Studia za poslední dva roky svědčí o tom, že kádrová opatření byla dělana zodpověd-

54) Hodnocení práce ZO KSČ v kulturních zařízeních, c. d., pozn. 48.

55) Zpráva III.

56) Zpráva o plnění usnesení předsednictva ÚV KSČ ke kádrové a personální práci ve FSB. AHMP, Městský výbor KSČ Praha, f. 02/1, sv. 128, a.j. 871, strojopis A4, stran 19.

57) Byli to Oldřich Lipský, Václav Vorlíček, Jindřich Polák, Vladimír Sís, Petr Schulhoff, Ladislav Rychman, Zdeněk Podskalský, Václav Matějka a Zbyněk Brynych.

58) Tamtéž.

ně a že se absolutní většina nově jmenovaných soudruhů a soudružek ve funkcích osvědčila a že Studio má celkem stabilizovaný řídicí aparát.⁵⁹⁾

V rámci celého Čs. filmu byla situace o něco příznivější než v barrandovském studiu: před pohovory měla KSČ v Čs. filmu 966 členů, po pohovorech 639, přičemž vyloučených ze strany bylo 91.⁶⁰⁾

V celém Československu bylo na základě pohovorů ze strany vyloučeno 67 147 členů (4,5 % z celkového počtu), ke zrušení členství došlo u 259 670 členů (17,2 %). Vezme-li v úvahu úbytek členstva v letech 1968–1969, pak z KSČ odešlo po prověrkách celkem 473 731 členů, tj. 28 % z celkového počtu.⁶¹⁾

Zbývá zodpovědět otázku, jaký vliv měly pohovory na další tvůrčí působení prověřených. V tomto směru však jakékoliv zobecnění nemůžeme použít. Byl malý okruh těch, jejichž provinění bylo pro představitele nové moci natolik zjevné, že o možnosti jejich dalšího působení ve filmu nemohlo být řeči. Mezi takové tvůrce patřili například kameraman Stanislav Milota, potrestaný především za filmovou dokumentaci srpnové okupace a Palachova pohřbu, a režiséři Ladislav Helge a Elmar Klos. Ti si zákaz tvůrčí činnosti vysloužili zejména za svou aktivitu v čele FITESu, resp. Koordinačního výboru tvůrčích svazů. Ladislav Helge k tomu říká:

Ještě rok nebo dva po nástupu nového vedení mě nechali dělat v dabingu. Ale pak přišel rok 1972, což byl rozhodující zvrat situace na Barrandově. Tehdy totiž nastoupil Miroslav Müller jako vedoucí kulturního oddělení ÚV KSČ, a tím nastal absolutní konec. Stejně jako například Standa Milota jsem byl vyloučen z jakékoli spolupráce s filmem. Hledal jsem pak mezi čtyřiceti nejrozumnějšími zaměstnáními, ale nic jsem nenašel. A tak jsem nastoupil na poštu...⁶²⁾

Na poště strávil Helge pět let. Teprve v roce 1977 mu bylo umožněno opatrné a víceméně neoficiální působení v Laterně magice.

Přibližně platilo, že „vyloučenec“ ze strany byl – alespoň do doby, než dostal možnost k pokání, a tu někteří nedostali již nikdy – horší než ten, kdo ve straně nikdy nebyl. Neboť se v tu chvíli stal v očích normalizátorů v podstatě pátou kolonou, zrádcem, který zaútočil na stranu zevnitř, z jejích vlastních pozic. Takový osud stihl například Jana Procházku či Pavla Juráčka. Tomu paradoxně přitížil i jeho proletářský původ chlapce z neúplné rodiny, kvůli němuž ho strana v počátcích jeho studií i aktivní kariéry tlačila dopředu jako exemplární případ talentu, který by v jiných než socialistických podmínkách zůstal nepovšimnut a nerozvinut. Ale vyloučeným členem strany, posléze navíc i propuštěným z Barrandova, byl také Juráčkův kolega a blízký přítel Antonín Máša. Ten

59) Tamtéž.

60) Zpráva III.

61) Jaroslav B e l d a, Konečná fáze obrodného procesu. In: *Československo roku 1968, 2. díl: počátky normalizace*. Praha, s. 99

62) Rozhovor s Ladislavem Helgem vedl ŠH, srpen 2009.

přítom ještě v roce 1972 mohl v gottwaldovském studiu režírovat celovečerní film podle vlastního scénáře *RODEO* a k filmové práci se dostával, byť sporadicky, i v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let.⁶³⁾

Kde tedy hledat příčiny toho, proč někdo „mohl“ a jiný „nemohl“? Záleželo možná také na tom, co všechno byl člověk pro to, aby „mohl“, ochoten udělat. Otakar Fuka a Vladimír Drha se podíleli jako režiséři na již vzpomenutém, nedokončeném a posléze Státní bezpečností zničeném filmu „Návštěvy“. V době jeho příprav a natáčení (1969–1970) byli oba debutanty na poli samostatné režie a nelišili se ani co se týče „kádrového profilu“. A přesto měla účast na tomto projektu pro každého z nich zcela odlišné důsledky. Fukova povídka „Hippokratova přísaha“ ze zmiňovaného filmu byla normalizátory označena jako „protistátní a antisocialistická“. Nedosti na tom, Fuka v červenci 1970 požádal o zrušení členství ve straně. Ve své žádosti uvedl, že „do strany vstoupil v dubnu 1968, neboť se mu zamlouvala politika socialismu „s lidskou tváří“, dubčekovská politika, v současné politice strany se nedokáže orientovat a nemohl by proto být jejím obhájcem“.⁶⁴⁾ Podle logiky věcí by výsledkem nemělo být nic jiného než režisérovo vykázání z Barrandova, či alespoň značná komplikace jeho příštího filmařského působení. Avšak Fuka již na počátku roku 1971 začal natáčet svůj první celovečerní film, detektivku *SVĚDECTVÍ MRTVÝCH OČÍ*. Celkem v sedmdesátých letech režíroval šest celovečerních filmů. Oproti tomu Vladimír Drha čekal na další příležitost až do roku 1979. Teprve tehdy, na samém konci dekády, mu bylo umožněno natočit jednu z povídek filmu *JAK RODÍ CHLAP*. Na první skutečně celovečerní film, komedii *DNESKA PŘIŠEL NOVÝ KLUK*, si pak musel počkat ještě další dva roky.

Co způsobilo, že měli oba režiséři tak rozdílný osud? Otakar Fuka nabízí možnou odpověď:

Zamýšlel jsem se nad tím vlastně až nedávno. Vedoucím komise, která vedla pohovory s pomocnými režiséry, mezi které jsem v té době ještě patřil, byl Jiří Sequens. Znali jsme se přes deset let, dělal jsem mu asáka a pomocnou režii na čtyřech filmech. Myslím, že mě měl rád. Už při prověrkách, když přišla řeč na „Návštěvy“, to zahrál do autu, řekl něco v tom smyslu, že jsem byl „pomýlený“. To se tak tenkrát říkalo. A myslím, že se mě zastal i po tom, když se řešilo, co se mnou dál bude.⁶⁵⁾

Možná to tak skutečně bylo. Pravdou však také je, že Fukovo jméno můžeme dnes nalézt v seznamech spolupracovníků někdejší Státní bezpečnosti. Je zde veden jako agent pod

63) Dramaturgyně Marcela Pittermannová k tomu dodává: „Snažila jsem se, aby mohl u nás ve skupině dělat Antonín Máša, kterého Toman nenáviděl. A tak Máša, který mimochodem mohl točit v Gottwaldově, ale ne u nás, napsal scénář *PRÁZDNINY PRO PSA*, dětskou komedii s Tomášem Holým, s tím, že to bude točit. Ale ne, nesměl. Musela to točit Vošmiková. Pak napsal další scénář pro Šafránkovou a Abraháma, kteří měli hrát strejčka a tetu takových nezdárných dětí. To už ale neschválili ani scénář a nedělalo se to vůbec.“ V Gottwaldově Máša jako režisér realizoval podle vlastního scénáře snímek *PROČ NEVĚŘIT NA ZÁZRAKY* (1977).

64) Návrhy skupin OV KSČ na zrušení členství a vyloučení, srpen 1970. AHMP, POV KSČ Praha 5, f. 010/2-5, strojopis A4, s. 10.

65) Rozhovor s Otakarem Fukou vedl ŠH, duben 2009.

krycím jménem Karel. Vladimíra Drhu v týchž seznamech neobjevíme. Mohlo být navázání spolupráce Fukovým vstřícným krokem vůči režimu, jímž si chtěl získat možnost, aby „mohl“? Mohlo být navázání této spolupráce důvodem, proč se filmařské kariéry obou režisérů vyvíjely po nástupu normalizace tak odlišně?

Avšak ani připomínku o Sequensově „ochraně“ nad Fukou (ať už se zakládá na pravdě či ne) nesmíme opomenout. Taková „ochrana“ sehrála často rozhodující roli. Jak připomíná barrandovský historik a tehdejší pracovník tiskového oddělení FSB Pavel Jiras:

Já sám osobně například vím, že třeba Ota Hofman nebo režisér Brynych spoustu lidí zachránili tím, že je vzali pod svou klenbu vlivu. I když třeba Brynychovi dnes spousta lidí nemůže přijít na jméno. Ale uměl v tom manévrovat a o to tenkrát šlo. Například i takový Hladký, který byl šéfem dramaturgicko-výrobní skupiny, kovaný komunista, spoustě lidí pomohl, poněvadž tihle skupináři měli taky velký vliv. Oni často takříkajíc ředili sílu těch zákazů. Tím, že oni byli ti, kteří mohli jít za kompetentními lidmi a říct: „Hele, já vím, že on tohle a tohle... Jenže on je šikovnej a já bych ho potřeboval, aby mi napsal tadyhle ten scénář...“⁶⁶⁾

A za zaznamenání stojí i slova dramaturgyně Marcely Pittermannové:

Důležité bylo, že Barrandov byl pod dohledem ÚV KSČ, a tam se ta situace všelijak měnila. Foukal různě vítr, občas šel někdo nahoru, a to měl pak větší vliv než jiní ve stejné funkci, občas šel někdo dolů a jeho slovo vážilo méně...⁶⁷⁾

V okamžiku, kdy začneme brát v potaz i tento rozměr věcí, počne nám zdánlivě mrtvá historie ožívat. Musíme si v tu chvíli chtít nechtít připustit, že dějiny zdaleka nejsou jen to, co lze dohledat v archivech, přesně zmapovat, zhodnotit, podložit dokumenty. Že vedle dějin „oficiálních“ běží paralelně ještě dějiny jiné. Mnohem obvyklejší, takříkajíc lidské. Nejsou nikde zaznamenány, nesou si je zpravidla v paměti jen ti, kdo je sami prožili. Ale význam tyto osobní dějiny měly a mají.

A nikdo už také zřejmě nerozsoudí, čím byly vedeny pohnutky, jež ty konkrétní lidi vedly k tomu, že dokázali ve správnou chvíli za toho či onoho ztratit slovo, a tak jej často vlastně zachránit. Vladimír Bystrov, někdejší tiskový mluvčí FSB, vzpomíná, že když ho ze studia v rámci čistek vyhodili, bylo mnoho bývalých spolupracovníků, kteří když jej zahlédli na ulici, předstírali, že ho nevidí, a přešli raději na druhý chodník. Byl však také jeden, který naopak vždy až téměř demonstrativně zamířil z opačného chodníku k němu, vždy mu podal pravici a bez servítků referoval, jak se to na Barrandově potácí od desítky k pěti – Otakar Vávra...⁶⁸⁾

Nejsem schopen tuto studii zakončit jinak než třemi tečkami. Snad právě ty nejlépe vystihují obtížnost (nemožnost?) dobrat se dnes absolutních soudů. Nikdy už nezjistíme,

66) Rozhovor s Pavlem Jirase vedl ŠH, prosinec 2008.

67) Rozhovor s Marcelou Pittermannovou, c. d., pozn. 6.

68) Rozhovor s Vladimírem Bystrovem vedl ŠH, duben 2009.

jaké bylo pozadí v případech odstavených tvůrců či naopak těch, kteří byli normalizátoři vzati na milost. A je také zřejmé, že bychom v našich úvahách na toto téma museli dříve či později nutně zohlednit také morální rozměr věcí. V takové chvíli, s chybějícími „stoprocentními“ důkazy, kdy jsme vydáni na milost a nemilost domněnkám a informacím z druhé ruky, se naše pátrání zamlžuje ještě více.

Možná nakonec, že relativitu podobných úvah odráží i ve své jadrnosti nejvýstižněji dialog dvou pamětníků těch časů, režisérů Antonína Kachlíka a Jiřího Hanibala. Proběhl jednoho odpoledne na filmovém festivalu v Písku v roce 2009, kde jsme se s oběma pány sešli k docela neformálnímu rozhovoru.

Kachlík: Za Kachyňou přišel Karel Cop a řekl mu, že když dá Ludvíkovi padesát tisíc, tak to všechno smažou a Kachyňa bude moct točit dál...

Hanibal: Karel ti to říkal?

Kachlík: Jo.

Hanibal: Tondo, sakra.

Kachlík: No jistě! Padesát tisíc mu dá a bude moct točit. Ale to nebylo všechno. Ludvík si ho zavolal a řekl: „Pane Kachyňa, já to samozřejmě zařídím, že budete moct dělat, ale já to musím mít podepřený nějakou akcí vaší. Bylo by dobré, kdybyste napsal takový článek malý do *Mladý fronty*, kde byste řekl, že jste byl jenom režisér, zatímco skutečný autor látek byl Jan Procházka. Čímž se od něj oddělíte.“

Hanibal: Tondo, ty mi připomínáš toho Stanislava Pence. Ty seš taky plnej konspiračních teorií, ale krajně nesmyslných teda. Moje teorie, jak začal točit Kachyňa, je úplně jiná. Jeho žena zemřelá, Ajka, nevím, jak se jmenovala příjmením, byla dcerou Husákovy tajemnice, no. To je celý. V tom to tkví. Tím pádem to Karel měl v malíčku, že se tam prodal.

Kachlík: Ale těch padesát tisíc dal. Dyk mi to řekl.

Hanibal: Tondo, já i kdybych je dal, tak bych se ti k tomu rozhodně nepřiznal.

Mgr. Štěpán Hulík (1984)

Autor vystudoval Filmovou vědu na FF UK v Praze. Studium absolvoval diplomovou prací o období tzv. normalizace ve Filmovém studiu Barrandov. V současnosti studuje scenáristiku a dramaturgii na FAMU.
(Adresa: s.hulik@seznam.cz)

Citované filmy:

Den sedmý, osmá noc (Evald Schorm, 1969), *Devět kapitol ze starého dějepisu* (Pavel Háša, 1969), *Dneska přišel nový kluk* (Vladimír Drha, 1981), *Ezop* (Rangel Valčanov, 1969), *Jak rodí chlap* (Zdeněk Troška, Jan Ekl, Vladimír Drha, 1979), *Noc plná lží* (Vojislav Rakonjac, 1969), *Ohlédnutí* (Antonín Máša, 1968), *Případ pro začínajícího kata* (Pavel Juráček, 1969), *Raná díla* (Želimir Žilnik, 1969), *Skřivánci na niti* (Jiří Menzel, 1969), *Směšný pán* (Karel Kachyňa, 1969), *Smuteční slavnost* (Zdeněk Sirový, 1969), *Svědectví mrtvých očí* (Otakar Fuka, 1971), *Svěží vítr* (Miklós Jancsó, 1969), *Škola otců* (Ladislav Helge, 1957), *Štěňata* (Ivo Novák, 1957), *Tři přání* (Ján Kadár-Elmar Klos, 1958), *Ucho* (Karel Kachyňa, 1970), *Všichni dobří rodáci* (Vojtěch Jasný, 1968), *Zářijové noci* (Vojtěch Jasný, 1957), *Zde jsou lvi* (Václav Krška, 1958).

SUMMARY

THE ONSET OF NORMALIZATION
IN BARRANDOV FILM STUDIOS

Štěpán Hulík

The presented text comprises of three chapters from the author's thesis focusing on the period of the so-called normalization (i.e. approximately two decades 1968–1989) in Barrandov Film Studios. The three chapters sketch out the circumstances under which both its key managers and individual creative artists were replaced by new ones. They also chronicle the degree to which the Communist Party and its sections participated in the replacements and the way in which it did so. The concluding part of the text focuses on the so-called party purges in the studio that followed the replacement of the studio management, thus mirroring the general development in the Czechoslovak Republic. The article is based upon authentic documents deposited in archives, as well as on testimonies of those involved in the process and their private "personal" histories.

Translated by Jan Hanzlík

„MIMO PLÁN“: ČESKOSLOVENSKÝ ARMÁDNÍ FILM A PRAŽSKÉ JARO

Alice Lovejoy

Dne 21. června 1969 se skupina filmařů Československého armádního filmu (ČAF) vypravila s kamerami v ruce do centra Prahy a připojila se k tisícům účastníků pohřebního průvodu Jan Palacha. Jasný černobílý materiál vykresluje obraz města, jehož charakter určují davy: zachmuřené tváře a sepjaté ruce zaplňují plátno a důvod srovnání lze vyčíst jen z letmých pohledů studentské čestné stráže.

Režisér Ivan Balada sestavil krátce nato z natočeného materiálu elegický portrét metropole zmítané žalem s názvem LES. Jde však o elegii i v jiném smyslu, je to poslední film ze série avantgardních dokumentů vyrobených ČAF v 60. letech 20. století.

Právě těmito dokumenty se bude přítomná studie zabývat. Na základě zhodnocení jejich historie a způsobu výroby si kladu otázku, proč se experimentální filmová kultura – v té době daleko radikálnější po formální i politické stránce než filmy vzniklé mimo vojenské organizace – objevila v prostředí, kde bychom ji nejméně očekávali, v ČAF. Tvrdím, že důvody lze hledat v prolínání institucionální struktury, ekonomiky a filmové formy. ČAF měl v první řadě unikátní pozici v rámci československé filmové kultury a již od roku 1945 byl vyloučený ze struktur znárodněné kinematografie. Odklon tvorby a diskurzu od centrálně řízené ekonomiky v šedesátých letech pak vedl ke specifické filmové temporalitě a estetice. Experimentální kořeny těchto filmů můžeme hledat v institucích a ekonomice, a v tomto smyslu zvýrazňují složitý vztah mezi státem a filmovou výrobou v komunistickém Československu. Kromě toho nabízejí nový pohled na zařazení a genezi filmových avantgard.

ČAF v poválečném období

ČAF měl v poválečném Československu od roku 1945 zvláštní postavení. „Dekret prezidenta republiky o opatřeních v oblasti filmu“ tehdy převedl moc nad filmovou výrobou, distribucí a předváděním do rukou státu, ale ministerstvo obrany (které vyrábělo filmy

od roku 1919) bylo z této podřízenosti vyloučeno.¹⁾ Zatímco v raných poválečných letech armádní studio (tehdy Vojenský filmový a fotografický ústav) do kulturního prostředí příliš nezasahovalo, s nástupem Alexeje Čepičky do funkce ministra obrany dne 25. dubna 1950 se situace začala měnit. Znamý megaloman Čepička viděl ve filmu prostředek ke zvýšení prestiže armády u veřejnosti, ale také ke zvýšení prestiže vlastní. Věnoval studiu rozsáhlé zdroje, najal nový personál (režiséry, kameramany, vedoucí výroby atd.) a zavedl také zvláštní program základní vojenské služby: filmaři – mezi nimi někteří nedávni absolventi FAMU – prošli povinnou dvouletou vojenskou službou v ČAF.²⁾

I když chtěl Čepička využít ČAF pro zvýšení prestiže u veřejnosti, vedení studia bylo čistě vojenské. ČAF spadalo pod vedení Hlavní politické správy (HPS), což byl orgán Československé armády zodpovědný za propagandu a politickou výchovu. Studio však vyrábělo filmy jak pro HPS – která zadávala výrobu propagandistických, vzdělávacích nebo uměleckých filmů pro civilisty i členy armády –, tak pro Správu bojové přípravy (SPB), která pověřovala studio výrobou instruktážních filmů pro různé složky armády. Od roku 1962 vyráběl ČAF také filmy pro externí organizace, přičemž největší z nich byly ministerstvo vnitra, které zadávalo studiu výrobu instruktážních filmů pro policisty, Československá televize a Vládní výbor pro cestovní ruch.³⁾

Podle historika Václava Šmidrkala se sice struktura ČAF často měnila, ale stabilně byla rozdělená na čtyři oddělení: úsek výrobní, provozní a technický; úsek vojenský; úsek umělecké tvorby (dramaturgie); a úsek ekonomický. Působily zde dva poradní výbory, které se zaměřovaly na „ideologicko-umělecké“ záležitosti (Ideologicko-umělecká rada) a na záležitosti týkající se uměleckých a technických aspektů filmu (Umělecko-technicko-ekonomická rada).⁴⁾ Vedení studia tvořily tři klíčové postavy. „Náčelník“, volený HPS, „rozhoduje o všech otázkách vojenských, hospodářských, kádrových a organizačně provozních s výjimkou otázek uměleckých“.⁵⁾ Jeho zástupcem a uměleckým ředitelem byl „vedoucí dramaturg“ (někdy též označovaný jako „umělecký vedoucí“), který „odpovídá za ČAF ve všech otázkách ideově uměleckých“ a který byl také jmenován vedením HPS.⁶⁾ Vedoucí dramaturg řídil dramaturgickou skupinu, která zahrnovala tři oblasti: dokumentární filmy pro HPS, instruktážní filmy pro SPB a týdeníky.⁷⁾ Poslední, a pro naši analýzu nejvýznamnější úlohu, měl ekonomický náměstek (někdy označovaný jako ekonomický a výrobní náměstek).

1) Dekret presidenta republiky o opatřeních v oblasti filmu, č. 50/1945 Sb. Dostupné online: <<http://www.lexdata.cz/web/lexdata.nsf>>, [rev. 30. 5. 2010].

2) VÚA Praha, fond MNO 1955, k. 41, sign. 24/19/1-6, i.č. 204. V ČAF vykonali vojenskou službu například Vojtěch Jasný, Zbyněk Brynych, Karel Kachyňa, Ladislav Helge, Jiří Menzel, Pavel Juráček a další.

3) Václav Š m i d r k a l, *Armáda a stříbrné plátno: Československý armádní film 1951–1999*. Praha: Naše vojsko 2009, s. 19.

4) Tamtéž, s. 9.

5) Statut Československého armádního filmu – předložení ke schválení, 23. duben 1955. SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. 1, sv. 38/5 (Tajné spisy 1955), č.j. 0176-9.

6) Tamtéž.

7) V. Š m i d r k a l, c. d., s. 9.

Statut ČAF z roku 1955 vytyčuje hlavní úkol studia následovně: „Úkolem ČAF je vyrábět výcvikové, dokumentární, populárně-vědecké a zpravodajské filmy a spolupracovat na výrobě uměleckých hraných filmů s Československým státním filmem.“⁸⁾ Podle citovaného dokumentu je cílem těchto filmů:

zvyšovat bojeschopnost a politickou připravenost armády a civilního obyvatelstva; pomáhat šířit myšlenky proletářského internacionalismu a socialistického vlastnictví, vychovávat k národní hrdosti a bezmezné oddanosti lidu, straně a vládě, vychovávat k lásce k Sovětskému svazu; pomáhat velitelům a politickým pracovníkům v jejich práci, zvyšovat vojenské umění příslušníků armády, vést je k dokonalému ovládnutí vojenské techniky, k mistrovskému ovládnutí zbraní; vést vojáky ke kázni, k věrnosti k vojenské přísaze, statečnosti a osobní odpovědnosti za obranu své vlasti.⁹⁾

Vojenská Ústřední distribuce filmů distribuovala filmy v souladu se zaměřením na vzdělávání armády zejména do kin ve vojenských kasárnách, v učebnách, do politicko-vzdělávacích center, akademií a univerzit. Šmidrkal píše, že v roce 1970 měla Československá armáda 500 stálých vojenských kin a 672 putovních kin.¹⁰⁾ Produkce ČAF byly občas promítány i v „nevojenských“ kinech a na „nevojenských“ filmových festivalech, ale i na specializovaných vojenských filmových festivalech, a to mezinárodních (např. festival vojenského filmu ve francouzských Versailles) i v rámci zemí Varšavské smlouvy, která od svého založení podporovala úzkou spolupráci mezi vojenskými studii členských zemí, podněcovala koprodukce, výměny technických a propagandistických filmů a zvláštní setkání a shromáždění.

Na vojenských základnách se promítaly většinou instruktážní a propagandistické filmy. Co však bylo na československé armádní filmové kultuře unikátní a v 60. letech zvláště živé, byla síť vojenských filmových klubů. Armádní filmové kluby byly vytvořeny podle modelu civilních filmových klubů, který zahrnoval přednášky a diskuze po filmech, přičemž cílem bylo „seriózně a soustavně vést diváky k chápání filmového umění“.¹¹⁾ Program těchto klubů nabízel například „Dějiny československého filmu“ a cyklus Chaplinových filmů, individuální projekce zahrnovaly Bergmanovy *LESNÍ JAHODY* a *SEDMOU PEČETÍ*, Resnaisův film *HIROŠIMA, MÁ LÁSKA*, Antonioniho *NOC a ZATMĚNÍ*, Tarkovského *IVANOV* a řadu filmů československé nové vlny. Novinář Luděk Čermák odhadl, že počet vojenských filmových klubů převyšoval v roce 1968 počet běžných filmových klubů.¹²⁾

8) Statut Československého armádního filmu – předložení ke schválení, 23. duben 1955. SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. č. 1, sv. 38/5 (Tajné spisy 1955), čj. 0176-9.

9) Tamtéž.

10) V. Š m i d r k a l, c. d., s. 17.

11) Luděk Č e r m á k, Filmové kluby v armádě. *Záběr* 1, 1968, č. 21, s. 6.

12) Tamtéž.

Rok 1968 a armáda

Všechny tyto faktory – vyloučení ČAF ze znárodnovacího dekretu (a tedy z přímého dohledu Ústředního výboru), prostředky, které Čepička vyhradil studiu, sofistikovaná filmová kultura na vojenských základnách a přítomnost filmařů – absolventů FAMU – připravily půdu pro zrod experimentální dokumentární kultury v armádě na konci 60. let. V průběhu dekády se „propagandistická“ (tedy nonfikční) výroba skutečně proměnila z převážně výkladových nebo didaktických filmů – které byly veskrze vojenské – na filmy zcela propojené s československou dokumentární a uměleckou filmovou kulturou. Patří sem například satirický, téměř brechtovský týdeník Karla Vachka ARMÁDNÍ FILMOVÝ MĚSÍČNÍK 3/65, který měl dle zadání oslavovat dvacetileté výročí osvobození Československa, ale místo toho útočil na samotnou myšlenku války.

Vývoj od filmů typu TANKOVÁ BRIGÁDA k ARMÁDNÍMU FILMOVÉMU MĚSÍČNÍKU 3/65 dosáhl vrcholu mezi lety 1967 a 1970, když se Československá armáda – a zejména HPS, pod jejíž záštitou byl ČAF provozován – intenzivně zapojila do reforem v rámci Pražského jara. Reforma se v případě ozbrojených sil zaměřovala na několik oblastí. Zaprvé šlo o národnostní otázky, zejména týkající se nerovného postavení Slováků v armádě.¹³⁾ Zadruhé šlo o sblížování se Západem, které se projevilo ve dvou květnových událostech roku 1968: rehabilitace generála Karla Kutlvašra a vydání memoranda strategických expertů Vojenské akademie Klementa Gottwalda“, které nastínilo novou vizi československé vojenské politiky, v níž byla nejvýznamnějším prvkem normalizace vztahů se Západním Německem. Memorandum také zdůraznilo třetí zásadní téma: roli komunistické strany v ozbrojených složkách, která podle autorů brzdila růst armády.¹⁴⁾

Radikální reformní politika Československé armády vyvrcholila v červenci roku 1968. V tomto měsíci byly na československém území prováděny manévry vojsk zemí Varšavské smlouvy, ale sovětské jednotky neopustily zemi, jak bylo původně plánováno.

Bývalý šéf HPS a člen Ústředního výboru generál Václav Prchlík na tiskové konferenci konané 15. července připustil, že Československá armáda nevěděla, kdy jednotky odejdou, čímž naznačil, že došlo k přerušení komunikace mezi sovětskou a československou armádou: „Zítra,“ řekl Prchlík mnohoznačně, „budeme moudřejší než dnes.“¹⁵⁾ Sarkastický tón přítomný v tomto prohlášení měl politické důsledky, které vyústily v sovětskou intervenci v HPS, v níž Prchlík pomáhal budovat liberální kulturu: 17. července byl její šéf Egyd Pepich nahrazen konzervativně smýšlejícím Františkem Bedřichem.¹⁶⁾ Na začátku srpna, méně než dva týdny před invazí, byl i sám Prchlík odvolán z Ústředního výboru. Veřejnost proti tomuto kroku protestovala, což dokládalo Prchlíkovo popularitu, ale také rozsah, v jakém veřejnost chápala armádu jako spojence v reformním procesu.¹⁷⁾

13) Zdeněk Hejzlár – Vladimír Kusín, *Czechoslovakia 1968–1969: Chronology, Bibliography, Annotation*. New York: Garland 1975, s. 19; Condoleezza Rice, *Sovětský svaz a československá armáda, 1948–1983: Nejisté spojení*. Praha: XYZ 2005, s. 132.

14) C. Rice, c. d., s. 127–130.

15) Citováno v C. Rice, c. d., s. 140.

16) C. Rice, c. d., s. 154.

17) Z. Hejzlár – V. Kusín, c. d., s. 70–71.

Rozruch v armádě v létě roku 1968 zřejmě neměl velké důsledky pro produkci ČAF a studio nadále odráželo – jako již od roku 1967 – liberální institucionální kulturu HPS. Filmaři si mohli svobodně volit témata a styly pro svou práci a cenzura prakticky neexistovala. V té době se většina filmů tohoto oddělení tak či onak dotýkala reformního procesu, invaze nebo jejích následků. Některé zdůrazňovaly klíčová témata procesu liberalizace (např. národní suverenitu), jiné invazi samotnou. Další, například LES, zachycovaly události roku 1968 způsobem produkce typickým pro toto období, během něhož se výroba některých filmů děla „mimo plán“. Tento pojem označoval filmy, které nebyly předem zaznamenané v rozpočtu studia a které vznikaly, když filmaři naráželi na dobové události. V tomto ohledu pravděpodobně nejlépe demonstrují zapojení ČAF do společenského a politického klimatu roku 1968, během něž se svět rychle měnil.

„Plán“ a dokumentární film v komunistickém Československu

Termín „mimo plán“ se poprvé objevuje zřejmě ve „Zprávě o plnění plánu“ šéfa ČAF Bedřicha Bendy pro první kvartál roku 1968, napsané 26. dubna stejného roku. Benda zde zmiňuje, že jeden film, PANYCHIDA 36 (později pojmenovaný METRUM), byl vyroben „mimo plán“.¹⁸⁾

Podobné zprávy byly archivovány už od vzniku ČAF a odrážely dva organizační dokumenty, které vymezovaly práci studia v daném roce: tematický plán a výrobní plán. První se zabýval dramaturgickým přehledem daného roku, druhý fungoval jako rozpočet. V ČAF, stejně jako kdekoli jinde v komunistickém Československu, byl pojem „plánování“ spojen s určitým typem diskurzu, který zahrnoval pojmy jako „plnění plánu“, „překročení plánu“, „nedostatky“ a dokonce adjektiva: například v sekci pojmenované „Zásady řízení a hospodaření ČAFS“ říká statut studia, že ČAF „je nutno řídit a organizovat plánovitě“.¹⁹⁾ Tento diskurz byl nejen ekonomický, ale také temporální, obsahoval termíny jako „předvídavý“ a „budoucí roky“, které zdůrazňovaly temporalitu implicitní ve víceletých plánech zaměřených v zásadě na předpovídání (ekonomické) budoucnosti.

Filmaři a kritici začali používat v diskuzích o nových možnostech zejména dokumentární filmové výroby jazyk ekonomické reformy, čímž navázali na zmíněné propojování diskurzu filmové výroby a širší ekonomické a politické sféry. Antonín Navrátil například v dubnu roku 1965 podrobně popsal v článku „Prokleté měsíce“ v časopisu *Film a doba* způsoby, jimiž plánované hospodářství ovlivnilo výrobu v Krátkém filmu, a nedostatky plánování jakožto modelu filmové výroby. Sarkasticky píše:

18) Zpráva o plnění plánu HOZS za I. čtvrtletí 1968, 26. dubna 1968. SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. 2, sv. 59/1-N, č.j. 166.

19) Návrh statutu ČAFS, 7 července 1958. SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. 2, sv. 10/11, č.j. 407.

Že v oblasti tak specifické, jako je dokumentární tvorba, nemusí vždy všechno vyjít podle plánu, je nasnadě. Jsou tisíce směšně malicherných příčin, které [...] ohrožují úmysly a plány režiséra, kameramana, vedoucího výroby. Čtvrtletní plán studia však nesmí ohrozit žádná z nich.²⁰⁾

Navrátil zde myšlenku plánování přesouvá z ekonomického významu do abstraktnější meditace o dokumentární tvorbě. Tvrdí, že dokumentární filmy mají svou vlastní temporalitu, v níž do výroby vstupují „malicherné příčiny“ a, jak lze dále odvodit, jejíž součástí jsou spontaneita a nahodilost. Nemohou být plánovány na čtyři roky dopředu ani načasovány, aby korespondovaly s čtvrtletním rozpočtovým systémem vytyčeným státem. Přesně tyto problémy s plánováním v dokumentární tvorbě nastaly při výrobě snímku *METRUM*. Na začátku byl plán: pověření Svazu československo-sovětského přátelství z roku 1967 k výrobě dokumentárního filmu o moskevské dopravě. Balada a Šajmovič se měli vydat na cestu. Jak ale vzpomíná Šajmovič v rozhovoru z roku 2003, když filmaři dorazili do Moskvy, byli zklamaní:

Štáb odjel do Moskvy, kde jsme obhlíželi depa všech veřejných dopravních prostředků. Samotné nás překvapilo, jak ta doprava může vůbec fungovat. [...] Pro filmování prostředí nudné, žádná inspirace. Lidi uzavření, mluvící do kamery v agitačních heslech.²¹⁾

Šajmovič ovšem dodává:

Až jednoho dne jsme nastoupili do metra. Strnuli jsme. Oněměli a byli šokováni. To byl zážitek! To bylo o něčem. Mělo to sílu. Rytmus. Přesně to fungovalo! [...] Okamžitě a jednoznačně jsme se shodli, že to je naše parketa. Rozhodli jsme se, že film prostě musíme natočit tady. Je to doprava? Je!²²⁾

Filmaři tedy upustili od výkladového dokumentu, který původně plánovali, a vytvořili film, jehož charakter definovalo setkání s *lokací* metra – davy proudící nahoru a dolu po obrovských eskalátorech a halami a šerosvitem obličejů a těl, architekturou podobnou katedrále. Hlavním partnerem při budování atmosféry filmu byla Šajmovičova ruční kamera, která sama vytváří efekty v závislosti na lokaci: Šajmovič například využívá eskalátory jako náhražku kamerové jízdy a na konci filmu cestuje vlakem z temnoty do venkovního světla, přičemž kombinací přirozeného osvětlení a fixované clony se obraz vyšisuje do běla.

Tyto techniky založené na podmínkách v konkrétní lokaci vytvářejí efekt, který je v jistém smyslu přesně tím, co Svaz československo-sovětského přátelství zamýšlel: čistý dokument o dopravě v Moskvě v tom smyslu, že metro bylo integrováno do vzhledu filmu. Na jiné rovině však tato reportáž přesahuje každodennost: díky kombinaci architektury

20) Antonín N a v r á t i l, Prokleté měsíce. *Film a doba* 11, 1965, č. 3, s. 163.

21) Juraj Š a j m o v i č, *Duch času: Mezi fotografií a filmem*. Praha: Národní filmový archiv 2003, s. 8.

22) Tamtéž.

a Šajmovičovy práce se světlem působí metro téměř posvátně. Linearita, pohyb eskalátorů a pohyb v posledním záběru sugeruje mesiášskou dimenzi prostoru, která je zdůrazněná liturgickou hudbou (panychida) propojenou s bzukotem, cvakáním a duněním metra.

Formální dualitu ztělesněnou METREM odráží také historie recepce tohoto filmu. „Po schvalovací projekci,“ vzpomíná Šajmovič, „si vojenští papaláši v Praze trhali vlasy a ihned vyslali jiný štáb, aby pro objednávku SČSP natočil o moskevské dopravě ten správný film.“²³⁾ Po této projekci však dramaturgové ČAF vzali METRUM pod svá křídla a v roce 1969 vyhrál (společně se snímkem V SRDCI EVROPY Drahoslava Holuba) první cenu pro dokumentární film na filmovém festivalu Dny krátkého filmu v Karlových Varech.²⁴⁾ Porota psala o filmu jako o „objevném autorském činu, který dává obrazu velkoměstské podzemní dráhy vyrůst v sugestivní podobenství osudu moderního člověka, poznamenaného odcizením a bezmocí“.²⁵⁾

V jistém smyslu se METRUM rozdělilo na dva různé projekty. Prvním bylo původní zadání, které sloužilo k upevnění kulturních styků mezi Československem a Sovětským svazem: film nazvaný MOSKVA a zřejmě doručený SČSP bez zmínky o tajném dvojčeti. Druhý projekt, METRUM, byl v české dokumentární komunitě, byť jen dočasně, oslavován jako výjimečné dílo. Na tomto příkladu vidíme, že termín „mimo plán“ fungoval na rovině taxonomické i institucionální. Na té první označoval způsob natáčení založený na setkání filmaře se světem. Na druhé rovině potom vytvářel rétorický prostor pro filmy typu METRUM v rámci ČAF, čímž odrážel dualitu zprostředkovanou příběhem tohoto filmu.

„Mimo plán“ po invazi

Po filmu METRUM se snímky vyráběné „mimo plán“ začaly objevovat v záznamech ČAF častěji. V Bendově druhé čtvrtletní zprávě z roku 1968 vydané 26. července 1968 – deset dní po Prchlíkově tiskové konferenci – rozebíral ředitel studia myšlenku „plánu“ podrobněji:

Ještě před vlastním komentováním jednotlivých ukazatelů chceme připomenout zvláštnost průběhu jejich plnění v 1. pololetí 1968, která spočívá v tom, že se oproti minulým létům daleko více rozešly naše představy zapsané v plánu od jeho skutečného plnění.

Ve filmové tvorbě tomu bylo vždy tak, že plán nemůže vystihnout realizaci, jako je tomu u běžné společenské výroby, už proto, že v době jeho sestavování je kromě tematického plánu známo málo perfektních podkladů.

Obrodný proces zasáhl i do filmového podnikání – filmová tvorba se snaží být jeho pevnou součástí – což se projevilo jak na titulové skladbě, tak zejména na rozpra-

23) J. Š a j m o v i č, c. d., s. 9.

24) Zpráva o plnění plánu u HOZS za II. čtvrtletí 1968, 26. července 1968. SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. 2, sv. 59/1-N, č.j. 368; *Filmový přehled* 20 1969, č. 13, s. 2.

25) Tamtéž.

covanosti. Tyto skutečnosti dále ještě umocnily tradiční poznatek, že půl roku ve filmové tvorbě je doba, která neumožňuje přesvědčivě postihnout její skutečný vývoj tak, jak se odráží v ekonomických výsledcích.

Proto naše zpráva může postihnout pouze určité základní rysy průběhu plnění ukazatelů a klade si spíše za cíl pouze informovat a být východiskem pro rozhodnutí v řízení studia v souladu s poznatky dalších měsíců.²⁶⁾

Druhý odstavec Bendova textu odráží Navrátilovu kritiku „plánované“ výroby v dokumentárním filmu.²⁷⁾ Benda kritizuje, podobně jako Navrátil, způsoby, jimiž ekonomické plánování diktuje určitou temporalitu filmování a klade rovnítko mezi filmovou výrobou a průmyslovou nebo zemědělskou výrobou. Třetí a čtvrtý odstavec vyžadují podrobnější rozbor. Termín „rozpracovanost“ a doporučení vedoucím studia, aby činili rozhodnutí o dalším směřování ČAF ad hoc, si žádá zpomalení plánů a jejich přizpůsobení něčemu, co bychom mohli označit jako „dokumentární čas“. Autor usuzuje, že tento nový typ temporality nemůže být předvídan dopředu. Místo budoucnosti se soustřeďuje na současnost a každodennost.

„Dokumentární čas“ zmíněný Bendou může odrážet i temporalitu období mezi lednem 1968 a měsíci po invazi, během nichž se politická situace dramaticky ze dne na den změnila. Jak uvádějí některé dobové záznamy (například knihy *Czechoslovakia 1968–1969: Chronology, Bibliography, Annotation* a *The Czech Black Book*²⁸⁾), čas byl zhuštěný – a rozbitý – nejdramatičtěji v průběhu invaze, což odrážejí i Bendovy zprávy o plnění plánu po srpnu 1968. Například ve zprávě za třetí kvartál roku 1968 Benda nejzapáleněji a nejintenzivněji kritizuje centrální plánování ve filmové výrobě:

Dříve než se dostaneme k tomu, abychom komentovali formulář plnění plánu u HOZS za I.–III. čtvrtletí 1968, chceme obrátit znovu Vaši pozornost na obdobnou zprávu za 1. pololetí t.r., ve které jsme upozornili na mimořádnost roku 1968, pokud se týká filmové tvorby.

Zdůrazněný jev, že se představy zakotvené v plánu roku 1968 rozcházejí v 1. pololetí od jeho skutečného plnění, byl ve III. čtvrtletí t.r. ještě vnějšími vlivy v souvislosti s událostmi po 21. srpnu. Tyto události znemožnily po určitou dobu nejen pokračovat v plánované tvorbě, ale i ovlivnily její budoucí vývoj, který zatím co do obsahu není možno přesněji vyjádřit.

Formulář HOZS, jak je známo, nevyhovuje povaze činnosti I. ekonomickému modelu Studia ČAF a zmíněné okolnosti jej nadto za III. čtvrtletí ještě více vzdalují vyjádření skutečné činnosti.

Tento rozpor mezi skutečností a plánem vychází, již jako celou dobu předtím z konstrukce plánovaného zisku, která neuvažuje rozpracovanou výrobou, zatím

26) Zpráva o plnění plánu u HOZS za II. čtvrtletí 1968, 26. července 1968. SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. 2, sv. 59/1-N, č.j. 368.

27) Je možné, že Benda Navrátilův článek četl a použil jeho jazyk, i když to nelze ověřit a zdá se to nepravděpodobné, vezmeme-li v úvahu, že Bendova role byla převážně vojenská.

28) Robert Littlell (ed.), *The Czech Black Book*. New York, Praeger 1969.

co nerozdělený hospodářský výsledek podle účetní uzávěrky zůstatek rozpracované výroby zahrnuje.

Okolnost, že při sestavování plánu nemůžeme pracovat s pevnou kalkulací, i nadále znamená, že plánovaný zisk vyjadřuje spíše snahu splnit povinnost vůči státnímu rozpočtu, vnitropodnikově činit opatření ke snižování nákladů, než záměrnou tvorbu zisku z jednotlivých filmů.²⁹⁾

Benda zde soudí, že invaze měla na výrobu ještě větší vliv než reformy, a studio dokonce muselo kvůli ní na čas zastavit práci. Idea výroby „mimo plán“ se tedy zdá být pevně svázána s událostmi roku 1968, které přerušily plynutí času na obecnější rovině.

V této zprávě lze vysledovat rozhodující kritérium pro vyhodnocení účinku roku 1968 na dokumentární film: představa „skutečnosti“, která je, jak Benda tvrdí, v konfliktu „s plánem“. Benda rozpoznává „rozpor mezi skutečností a plánem“, což připomíná Navrátilovo volání po novém způsobu dokumentární filmové výroby, v němž mohou filmaři narážet na události tak, jak se odehrávají, a nejsou přitom závislí na tematickém nebo časovém plánu. Přesně to se stalo u série filmů produkovaných ČAF „mimo plán“ v letech 1968, 1969 a 1970. Některé z těchto filmů, např. *Balaďův LES*, se zaměřují na důsledky invaze pro civilní život. Jiné – *LEKCE*, *34 ŽENY*, *BARVOTISK*, a *VES Vladimíra Drhy* – zkoumají její důsledky pro armádu. Ve shodě s názory Navrátila a Bendy, že k zachycení měnící se „reality“ a temporality roku 1968 je nejvhodnější estetika vérité, vycházejí tyto filmy v některých aspektech ze cinéma vérité nebo reportáže, zejména co se týká výrobního procesu. V návaznosti na *METRUM* však charakteristická estetika těchto filmů těží z prolínání reportážních dimenzí s abstraktními či subjektivními prvky: prvky, které možná lépe než cinéma vérité zachycují míru, v níž byl svět převrácen na ruby invazí a jejími důsledky.

Balaďův LES (1969) ukazuje časové dimenze bytí „mimo plán“. Film dokumentuje, podobně jako *METRUM*, setkání s neplánovanou událostí (pohřební průvod Jana Palacha). Balaďa poznamenává, že během Palachova pohřebního průvodu byl „každý, kdo měl kameru – od Krátkého filmu až po zpravodajství“ venku a natáčel, „většinou ale točili reportážně“.³⁰⁾ *LES*, který točil kolektiv kameramanů podle instrukcí Baladi a Šajmoviče, byl jiným typem filmu. „Hledal jsem vyjadřovací prostředky, které by vytvořily metaforu,“ říká Balaďa. „Vzpomněl jsem si na Gorkého básnickou prózu *O Dankově planoucím srdci* [povídka „*Stařena Izergil*“, pozn. autorky]. Podle textu byla složena kantáta a předem jsme věděli, že ji chceme využít. Film tak nenabízí reportážní vylíčení pohřebního průvodu.“³¹⁾

V *LESE* skutečně není téměř žádný výklad; tento film, stejně jako *METRUM*, sestává převážně ze záběrů davu, což mu propůjčuje ohromující dojem z masy. Nedostatek vysvětlujících detailů koresponduje s prostorovou neurčitostí. *LES* začíná podobně jako *METRUM* sérií jízd. Některé zachycují sotva zřetelné postavy stojící v řadě ve tmě před

29) Zpráva o plnění plánu u HOZS za III. čtvrtletí 1968, 29. října 1968. SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. 2, sv. 59/1-N, č.j. 546.

30) Rozhovor s Ivanem Balaďou vedla Alice Lovejoy, 15. září 2008.

31) Tamtéž.

úsvitem; jiné záběry jsou vychýlené směrem nahoru a ukazují pouliční osvětlení a obrysy střech proti obloze. Stejně jako záběry davu neukazují divákovi, kde se nachází, i tyto „ustavující“ záběry zprostředkovávají lokace neurčitě, jako by snad ani nebyly důležité. Pocit nezakořeněnosti zintenzivňuje časté využívání frontálních záběrů tváří a těl, nebo záběrů z extrémního nadhledu, které zabírají postavy proti zemi, ale nikoliv v prostorovém – nebo historickém – kontextu.

Pro Baladu představuje tato nehybnost a dekontextualizace součást metaforického náboje filmu, a funguje ve spolupráci se zvukovou stopou. Gorkij vypráví příběh mladého muže, Danku, který vede zotročené lidi z temného, nebezpečného lesa a svítí svým vlastním hořícím srdcem. Když se dostanou z lesa, Danko umírá jako mučedník, aniž by mu lidé poděkovali. Tato metafora je v LESE složitě využita. Balada klade rovnítko mezi postavou Danku a Palacha, současně ovšem kritizuje československou společnost po invazi v roce 1968 a poznamenává, že záběry stáze a smutku zdůrazňují nepřítomnost akce nebo odporu. Tuto myšlenku dále podtrhuje konec filmu, v němž se shromážděný dav rozchází: „Smutek byl opravdový a velký,“ říká Balada, „když ale průvod skončil, lidé šli rychle domů, jako z fotbalového zápasu [...] Tak jsem to dal na konec, protože jsem cítil, co se nakonec opravdu stalo, že lidé rychle zapomenou [...] Zatímco METRUM končilo světlem, tady se lidé rozdělili, rozprchli.“³²⁾

I když LES využívá stejný styl jako METRUM, liší se od svého předchůdce nejen způsobem využití prostoru (lokace), ale také způsobem využití času. Na úrovni mizanscény je LES ovládnut nehybnou přítomností postav a akcí na plátně; není tu žádná kinetická logika, která by „posouvala“ vyprávění kupředu. Současně se rozpíná dopředu v čase, směrem do normalizace. Na rozdíl od METRA, jehož mesianistický čas může být interpretován jako záruka budoucího vykoupení, v LESE není podobné vykoupení čitelné. Dav se rozchází, ale kamera zůstává na stejném místě a ve stejném čase: v pohřebním průvodu, po roce 1968.

Tetralogie přesunu

Zaměřuje-li se LES na důsledky invaze pro civilní život v Československu v roce 1968, pak série armádních filmů z roku 1969 objasňuje něco méně srozumitelného: důsledky invaze pro řadového československého vojáka. Invaze a okupace skutečně zcela oslabil Československou armádu na vlastní půdě, přičemž vojáci dostali rozkaz zůstat v kasárnách, zatímco vojska Varšavské smlouvy vstoupila do země, a armáda byla během okupace neutralizovaná. Není tedy překvapivé, že se z „neplánovaných“ filmů ČAF z roku 1969 zhruba tři čtvrtiny zaměřovaly na vojenská témata.

Nejvýznamnější z nich byla „neplánovaná“ tetralogie režiséra Vladimíra Drhy a kameramana Karla Hložka, která – s charakteristickou kombinací prvků reportáže a abstrak-

32) Ibid. Vedle této jednoduché podobnosti mezi Dankem a Palachem se zde objevuje složitý vztah k Sovětskému svazu, k němuž odkazuje adaptovaný příběh Maxima Gorkého – jednoho z „nejoficiálnějších“ spisovatelů Sovětského svazu. Balada má však vášnivý vztah k ruské kultuře. Jeho celovečerní film vytvořený v Československém státním filmu ARCHA BLÁZNŮ z roku 1970 je adaptací Čechovova „Pavilonu číslo 6“.

ce – reaguje na přesun československých jednotek ze základen v Praze a okolí na východní Slovensko v září roku 1968.³³⁾ Cílem přesunů bylo zdánlivě uvolnit prostor pro okupační vojska, obecně se však vědělo, že mají zabránit odporu proti okupaci ze strany reformistické armády. „Tetralogie přesunu“ začíná LEKCI (chvillemi sarkastickým, chvílemi pochmurným dokumentem o tom, jak vojáci balí středočeskou základnu a „vítají“ nové obyvatele) a pokračuje 34 ŽENAMI a BARVOTISKEM (první sleduje 34 žen důstojníků z Prahy na víkendové návštěvě v potenciálním novém domově ve Slovenském městě Humenné; druhý dokumentuje první „vojenskou svatbu“ v únoru roku 1969 mezi přesunutým vojákem a místní dělnicí z textilního závodu).

LEKCE je ostře ironická už od prvních záběrů, v nichž se za tónů okázalého vojenského pochodu objeví dvě informace: „Ministr národní obrany vydal v září t. r. rozkaz k přesunu vojsk z několika posádek v okolí Prahy na východní Slovensko. Účelem bylo uvolnění vojenských objektů.“ Druhá říká: „Rozkaz byl splněn.“ Za zvuků stejného vojenského pochodu vidíme (z pohledu jedoucího tanku) obyvatele měst – důchodce, školáky, mladé ženy s květinami – jak mávají vojákům, kteří projíždějí ulicemi, a vojáky, kteří přesouvají základnu a její vybavení přes celou zemi.³⁴⁾ Pochod končí náhle a symbolicky, když tank zastaví s hlavní zakrytou československou vlajkou před betonovou zdí: už není kam jet.

Chmurná, místy strašidelná zvuková stopa střídá v následující části pochod, zatímco se kamera potuluje v kasárnách, které budou brzy opuštěné, a zachycuje napůl demontované prostory ve velmi dlouhých záběrech. Tato část je opět podkreslena zvukem a, zatímco se rozezná bubny dalšího pochodu, opakuje se v obraze tropus, který prochází celým filmem: velký socialisticko-realistický obraz přenášený z kasáren do skladu. Poslední záběr filmu rámuje obraz venkovaneček v rozbitém okně skladu, přičemž ženy jsou jakoby uvězněné za mřížemi. S utichnutím pochodu obraz vypadne z okna a zanechává rozbité tabulky černé a prázdné. *Filmový přehled* popisuje konec takto: „Čtyři vojáci vnášejí ‚kultovní‘ obrazy do malých dvířek [...]. Za zamřížované okénko je vnesen obraz s kolchoznicemi, klesne a zapadne. Za mříží zůstává jenom tma.“³⁵⁾ Je-li tato sekvence explicitně politická zachycením fatální deziluze z komunistické strany, prázdný rám okna také vnucuje myšlenku, že zde zůstává prostor pro novou formu reprezentace. Mimo jiné i pro tu, kterou představuje LEKCE a další „neplánované“ filmy.

Následující filmy autorů Drhy a Hložka, 34 ŽENY a BARVOTISK, vycházejí z této estetiky a zachycují důsledky událostí zobrazených v LEKCI. 34 ŽENY sleduje třicet čtyři manželek důstojníků na víkendovém zájezdu do Humenného, přičemž cestou vlakem se je vojensští velitelé snaží přesvědčit – nekonečnými proslovy i velkou dávkou alkoholu – aby se přestěhovaly za přesunutými manžely. Tematizací osobních životů vojáků tento film předznamenává BARVOTISK, který se zaměřuje na „vojenskou svatbu“. Zatímco film 34 ŽENY kritizoval přesun kvůli extrémní vzdálenosti mezi Prahou a Humenným a kvůli oficiálnímu optimismu, pod nímž se ve skutečnosti skrývala bezútěšná budoucnost, BARVOTISK vyjadřuje kritiku metaforicky a dramatičtěji. Na začátku filmu (pojmenovaného

33) Jiný film pojednávající o tomto tématu byl ROZKAZ Milana Růžičky.

34) Květiny představují ve filmu důležitý tropus, objevují se v rukou velitelů, v tancích a rozdrčené na zemi.

35) *Filmový přehled* 12, 1969, č. 4, s. 16.

podle světlé až křiklavé palety barev), vidíme kohouta, který má být zabit, a na konci vidíme mrtvé zvíře a čerstvou krev na bílém sněhu.

Tento styl vrcholí v závěrečném filmu Drhovy a Hložkovy tetralogie, VES, který se odehrává v Milovicích a z dětské perspektivy zachycuje důsledky přesunu pro vesnici. Dětská perspektiva vysvětluje asociativní strukturu i obsah filmu. Běžné objekty – strašák, traktor – jsou ve VSI interpretovány jako abstraktní předměty, a podobně se i hlídkující sovětští vojáci stávají opakovaným pohybem, který vstupuje do záběru a zase z něj vystupuje. Díky této zcizovací strategii se běžné každodenní předměty a příhody jeví jako neznámé, a divák je veden k tomu, aby chápal přesun a okupaci, které způsobily opuštění vesnice, jako nepřirozené. VES je tak současně reportáží a zcizením této reportáže. Odráží se tu znovu forma, kterou razil film METRUM, ale míří přímo do vojenské říše, kterou rámuje jako svět vymknutý z kloubů.

LEKCE, 34 ŽENY a VES byly promítány na Dnech krátkého filmu v Karlových Varech v roce 1969.³⁶⁾ I když tento festival zakončil krátké období, po které se „neplánované“ filmy promítaly pro veřejnost, byly zde zároveň veřejně oceněny. Klub filmových novinářů udělil Armádnímu filmu cenu za práci v době invaze a ocenil především, „že tvůrci tohoto studia vyjádřili problematiku doby s výraznou společenskou angažovaností a uměleckou odpovědností“.³⁷⁾

Závěr

Na konci roku 1969 se ČAF dostalo pod rostoucí tlak vlády. Memorandum ekonomického náměstka Stanislava Čerovského „Výroční zpráva o činnosti ČAF za rok 1969“ z roku 1970 shrnuje napětí ve studiu, které se snažilo udržet si zaměstnance a započatý směr práce navzdory vládnímu dohledu. Z memoranda je znát až přehnané přesvědčení, že studio je na správné cestě a odvádí významnou práci pro zachycení poslání armády ve společnosti.

Čerovský v celém textu zdůrazňuje dva body: za prvé, že se práce ČAF v roce 1969 zaměřila na vojenská témata („Tvorba filmů v uplynulém roce [...] se zabývala převážně bezprostředně vojenskou a brannou tematikou, v jejím širokém záběru.“³⁸⁾). Za druhé, že tato témata nelze oddělit od otázek týkajících se širší, nevojenské, veřejnosti. Na poslední straně zprávy Čerovský prohlašuje, že stávající přístup studia k filmové výrobě bude důležitý i v budoucnu, což byl argument, který měl ochránit ČAF od počínajících čistek, jichž si byl Čerovský vědom:

Odborné znalosti tvůrců a ostatních pracovníků Studia ČAF umožňují bez jakýchkoliv strukturálních či kádrových změn zvýšit ideově politickou angažovanost tvorby Studia ČAF, ať už přes vojenskou-politickou tematiku [...] nebo vědecko-populární a technické filmy [...] nebo přes hrané episodické filmy třeba o bojových tradicích či konečně přes filmy s tematikou vojensko-sociální.³⁹⁾

36) Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství 1966–1970*. Praha: Československý filmový ústav 1975, s. 75.

37) *Filmový přehled* 12, 1969, č. 13, s. 2.

38) Zpráva o činnosti ČAF, 16. února 1970. SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. 2, sv. 59/3-N 1970, č.j. 63/32.

39) Tamtéž.

Tento argument byl nakonec ignorován. HPS s novým vedením nařídila v říjnu 1970 stranické prověrky ve studiu, když k nim však došlo, byl Benda „nemocný“, a nemohl tedy provést vše, co potřeboval.⁴⁰⁾ Ať už byla Bendova nemoc aktem pasivní rezistence vůči normalizaci studia, či nebyla, uspěl v odložení výsledků na listopad 1970.⁴¹⁾ V roce 1980 vydalo studio interní dokument, který detailně popisoval výsledky čistky, „Kádrové řešení související s výsledky stranické prověrky a stav ČAF“.⁴²⁾ Dokument říká, že ze zhruba sto padesáti zaměstnanců (včetně ekonomických, technických a uměleckých oddělení) bylo v roce 1969 čtyřicet šest členů strany. Z nich bylo čtrnáct schváleno a všichni zůstali ve studiu. Deset bylo vyhozeno ze strany. Z nich čtyři zůstali ve studiu (včetně Bendy, který byl převeden do zálohy) a šest dalších bylo propuštěno. Dvacet dva dalších odešlo ze strany před čistkami. Z dvanácti nečlenů strany bylo pět propuštěno z „politických nebo pracovních“ důvodů; ostatní odešli sami, jiní zůstali ve studiu, ale byli brzy vyhozeni.

Nový dramaturg studia František Říčka popsal některé „závěry“ čistky v „Protokolu o předání funkce“. V části nazvané „Zpráva o stavu dramaturgické a umělecké sekce z 1. ledna 1971“ píše:

Řízení dramaturgie a tím i umělecké tvorby bylo od roku 1968 prakticky až do III. čtvrtletí 1970 pouze suplováno. [...] Samotná skupina dramaturgů byla pravicovými vlivy zasažena nejvíce. Proto jsou dnes tři místa neobsazena. [...] Pracovní náplň tvorby byla na začátku roku 1970 revidována. Přesto bylo nutno uskutečnit řadu censurních zásahů i dodatečných opatření, aby mohl být splněn plán výroby a dosaženo výsledků, odpovídajících úkolům HPS–ČSLA. Umělecký a pracovní styk s filmovými studii armád Varšavské smlouvy byl obnoven. [...] Úsek nemá pevný systém a strukturu, pracoval v mnoha případech spíše setrvačností. Je v něm zakotvena řada benevolencí a vztahů, které řídící práci neprospívají. Ideově umělecká rada prakticky neexistuje, schvalovací proces má citelné mezery. Jednoznačnou cílevědomost tvorby ve prospěch vojenské politiky KSČ, brannosti státu, proletářského internacionalismu a socialistického vlastenectví je nutno obnovit v plné míře.

Je možno konstatovat, že podstatná část tvůrců se s takovým programem ztotožňuje. Zůstává však ještě řada nedorozumění ideově tvůrčích a s tím souvisejících personálních otázek.⁴³⁾

Říčkův dokument charakterizuje jak cíle čistek, tak směry, které studio nabralo v následujících letech: vyloučení reformistických („pravicových“) elementů z ČAF; návrat cílů, které se podobaly těm z 50. let, v nichž byly „obrana státu, proletářský internacio-

40) SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. 1, sv. 10/20-U (Tajné spisy 1970), č.j. 1970/078/11/Průběžná zpráva.

41) SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. 1, sv. 12/1-U (Tajné spisy 1971), č.j. 1971/04/25/Protokol o předání funkce.

42) SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. 8 (Tajné spisy 1980), č.j. 0412/1980.

43) SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. č. 1, sv. 12/1-U (Tajné spisy 1971), č.j. 1971/04/25/Protokol o předání funkce.

nalismus a socialistický patriotismus“ ústředním posláním studia; a návrat k „plánu“ skrze cenzuru a další intervence. Reformy 70. let znamenaly, stručně řečeno, konsolidaci a představovaly návrat ke straně, Varšavské smlouvě a plánu. Návrat k ortodoxnímu komunismu nevyústil jen v znovuzavedení striktní cenzury a požadavku věrnosti straně, ale také vyloučení „neplánovaných“ filmů z oběhu. Tak zmiňuje roku 1990 Petr Zvoníček v článku týkajícím se produkce ČAF v tomto období, většina těchto filmů byla okamžitě odeslána do trezoru.⁴⁴⁾

Po opětovném vyzvednutí z trezorů a promítnutí jsou však tyto filmy – i dokumentaristické hnutí vzkvétající v ČAF od konce roku 1967 do ledna 1971 – v mnoha ohledech přínosné pro porozumění filmové kultuře v komunistickém Československu. Nejenže tyto filmy přidávají nový materiál k filmovému a společenskému kontextu československé nové vlny, tedy hnutí, v jehož historiografii nonfikční a experimentální filmy většinou chybí. Přibližují také důsledky roku 1968 pro československý dokumentární film. Ukazují, že „mimořádný“ rok poskytl dokumentaristům tematický materiál, a současně že společenské změny – například v temporálním a ekonomickém diskurzu – povzbuzují filmaře k jedinečnému způsobu práce s dokumentární formou.

Toto hnutí však také ukazuje, že avantgardní film nesestává jen z okruhu autorů, vzdělaných diváků, filmových festivalů a časopisů, ale že se ho dotýkají také každodenní pojmy jako rozpočet, výrobní plán a instituce. Dokumentaristické hnutí ČAF vzniklo a vzkvétalo díky podmínkám v armádě, například díky oddělení studia od Ústředního výboru, díky institucionálnímu jazyku, který popisoval různé formy filmování („plánované“ a „neplánované“), a v letech 1969–1970 díky skutečnosti, že armáda nabídla v Československu dočasný prostor pro experimentální film. V historii tohoto studia bychom vskutku neměli opomíjet duální resonance pojmu „avantgarda“, bez jehož vojenské definice („předvoj“) by idea umělců jako „průkopníků“ a „inovátorů“ neexistovala.

Citované filmy:

34 ženy (Vladimír Drha, 1969), *Archa bláznů* (Ivan Balada, 1970), *Armádní filmový měsíčník 3/65* (Karel Vachek, 1965), *Barvotisk* (Vladimír Drha, 1969), *Hirošima má lásku* (Hiroshima mon amour; Alain Resnais, 1959), *Ivanovo dětství* (Ivanovo dětství: Andrej Tarkovský, 1962), *Metrum* (Ivan Balada, 1968), *Noc* (La Notte; Michelangelo Antonioni, 1961), *Les* (Ivan Balada, 1969), *Lekce* (Vladimír Drha, 1969), *Lesní jahody* (Smultronstället; Ingmar Bergman, 1957), *Rozkaz* (Milan Růžička, 1968), *Sedmá pečeť* (Det Sjunde ineglet; Ingmar Bergman, 1957), *Tanková brigáda* (Ivo Toman, 1955), *V srdci Evropy* (Drahošlav Holub, 1968), *Ves* (Vladimír Drha, 1969), *Zatmění* (L'Eclisse; Michelangelo Antonioni, 1962).

Alice Lovejoy, Ph.D. (1979)

Alice Lovejoy je odbornou asistentkou na Katedře kulturních studií a komparativní literatury na University of Minnesota a titul Ph.D. obhájila v oboru filmových studií a komparativní literatury na Yale University v roce 2009. Ve svém výzkumu se zaměřuje na vztah mezi filmem a státem.

Publikovaná esej je převzata z rukopisu knihy *The Army and the Avant-Garde*:

Art Cinema in the Czechoslovak Military.

(Adresa: alice.lovejoy@gmail.com)

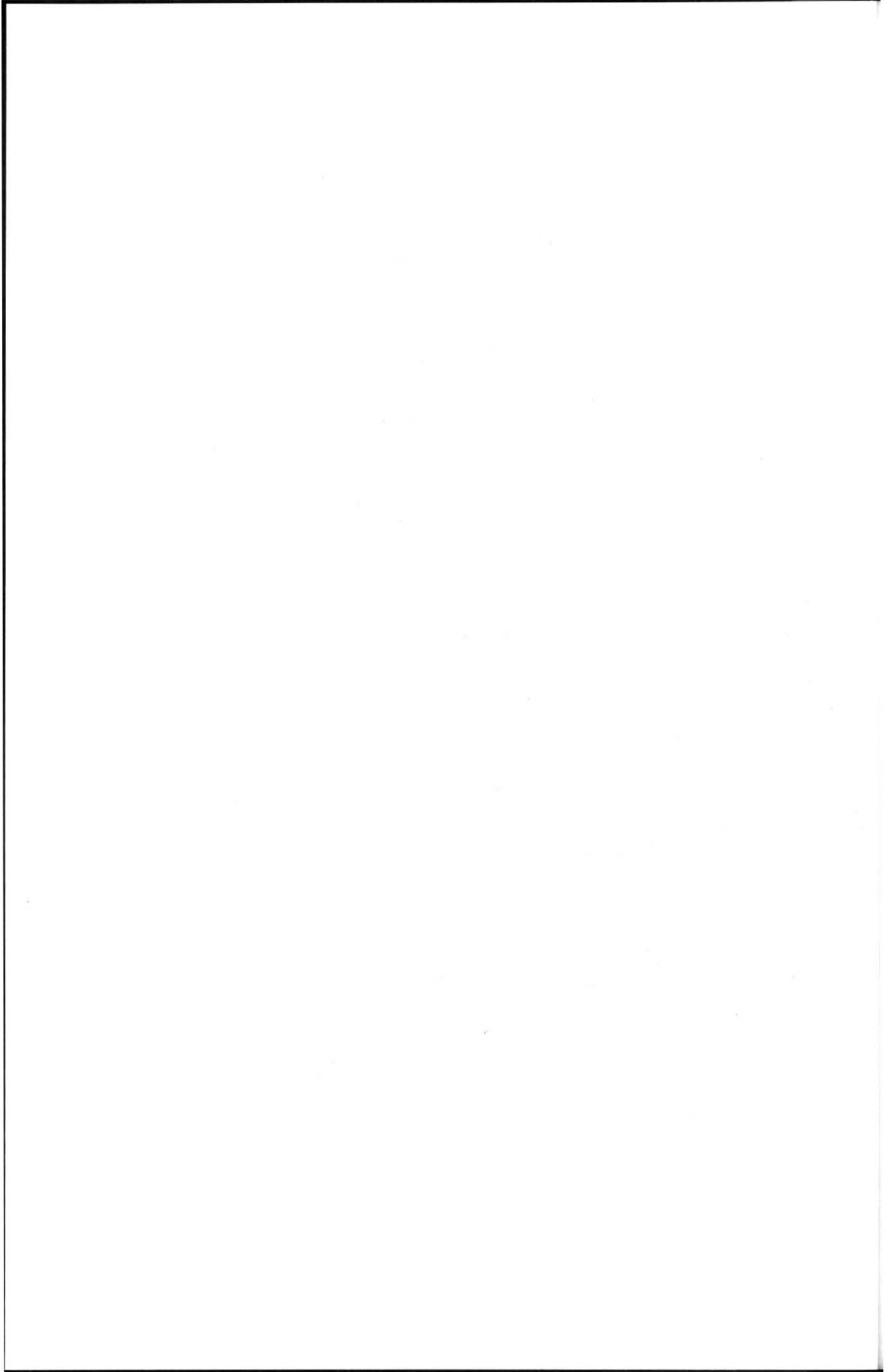
44) Petr Z v o n í č e k, *Dokumenty jako řemen*. Lidové noviny, 1990, (7. 8.).

SUMMARY

**CZECHOSLOVAK ARMY DOCUMENTARY
AND THE PRAGUE SPRING**

Alice Lovejoy

This essay examines the links between institutional culture and film form through the case study of a series of avant-garde documentaries made by the Czechoslovak Army Film studio during the Prague Spring. It argues that an experimental film culture emerged in this seemingly incongruous location due, on one hand, to Army Film's separation from Czechoslovakia's nationalized cinema; and, on the other hand, to the studio's divergence, ca. 1968, from the practice and discourse of centralized economic planning. These films, the roots of whose experimentation can be found in institutions and economics, thus ask us to reconsider our understanding both of the relationship between cinema and the state in communist Czechoslovakia, and of the genesis of cinematic avant-gardes.



Rozhovor

NEJLEPŠÍ SCÉNÁŘE
SE DO REALIZACE NEDOSTALY*Rozhovor s dramaturgyní Marcelou Pittermannovou*

Štěpán Hulík

Marcela Pittermannová nastoupila do Filmového studia Barrandov v roce 1961 jako dramaturgyně tvůrčí skupiny Erich Švábík – Jan Procházka. V této skupině zůstala i po reorganizaci v roce 1970, kdy bylo vyměněno vedení studia spojené s novou vlnou šedesátých let a kdy Jana Procházku vystřídal ve funkci Ota Hofman. V sedmdesátých letech tak Marcela Pittermannová stála u zrodu řady titulů, které v tomto období zapříčinily nebývalý rozkvět československého dětského filmu. Po dvouletém nepříliš úspěšném intermezzu spisovatele Stanislava Rudolfa, který byl v rámci jedné z dalších reorganizací v roce 1982 instalován do čela skupiny místo Oty Hofmana, byla Marcela Pittermannová v roce 1984 sama pověřena vedením skupiny. V této funkci působila až do roku 1990. O rok později pak byla z Barrandova spolu s většinou tvůrčích pracovníků propuštěna pro „nadbytečnost“. Mezi osm desítek titulů, na nichž se dramaturgicky podílela, patří například PĚT HOLEK NA KRKU (Evald Schorm, 1967), PAN TAU (Jindřich Polák, 1969), DÍVKA NA KOŠTĚTI (Václav Vorlíček, 1971), TŘI OŘÍŠKY PRO POPELKU (Václav Vorlíček, 1973), PÁNI KLUCI (Věra Plívová-Šimková, 1975), PANNA A NETVOR (Juraj Herz, 1979), S ČERTY NEJSOU ŽERTY (Hynek Bočan, 1985), PRINCEZNA ZE MLEJNA (Zdeněk Troška, 1994) nebo ZAPOMENUTÉ SVĚTLO (Vladimír Michálek, 1996). V současné době je dramaturgem pohádky podle předlohy Boženy Němcové „Čertova nevěsta“, kterou připravuje Zdeněk Troška, a s doyenem české filmové režie Jiřím Krejčíkem spolupracuje jako dramaturg v České televizi na filmu OSUDOVÉ PENÍZE, vznikajícím na motivy povídky „Peníze“ Karla Čapka. Rozhovor s Marcelou Pittermannovou vznikl v prosinci 2008 a únoru 2009.

* * *

Paní Pittermannová, než si začneme povídat o barrandovských normalizačních letech, mohla byste nejdřív zavzpomínat na ty roky, které jim předcházely? Na šedesátá léta?

Já jsem si včera v noci, protože jsem nemohla spát, procházela dokumenty z té doby, které připravuji k předání do Národního filmového archivu. Četla jsem si ty posudky na scénáře, připomínky, poznámky, dopisy... A to nejde číst jen tak. Člověk má přitom před očima lidi, kteří za tím stáli. A ti lidi už nejsou... To je jako procházet se po hřbitově.

Protože z celé barrandovské dramaturgie šedesátých let dnes už zůstáváme živí snad jen doktor Václav Šašek a já. Jsme na vymření... Ale abych odpověděla na vaši otázku. Já jsem nastoupila do skupiny Švabík – Procházka v roce 1961. A tahle skupina byla pověřená tím, aby částečně dělala filmy pro mládež a částečně pro dospělé. Chod skupin zvláště v 60. letech, to bylo období, kdy se maximálně vycházelo vstříc tvůrcům. Samozřejmě, že veškerá tvorba skupiny byla finančně dotována, takže se nemusely shánět peníze. Na druhé straně tady byl schvalovací aparát. Ovšem v 60. letech to bylo dosti volné. Neříkám, že úplně, film patřil nikoli pod ministerstvo kultury, nýbrž pod ideologické oddělení ÚV KSČ, takže ti se do toho neustále montovali.

Jak konkrétně vypadalo v té době schvalování scénářů?

Schvalování probíhalo tak, že scénář nejdříve projednala skupina, všichni dramaturgové skupiny ho přečetli a napsali své vyjádření. U nás byli například dramaturgové Ota Hofman, František Pavlíček, Milan Pavlík, to byl autor třeba trilogie z pravěku¹⁾ a dělal hodně scénáře pro animovaný film. Pak pan doktor Josef Träger, to byla mimořádná osobnost. Uznávaný divadelní kritik ještě z první republiky, který s Voskovcem a Werichem spoluzakládal Osvobozené divadlo, pozdější ředitel renomovaného nakladatelství Melantrich. Pak scenárista Ivan Urban, který napsal například Pojarovi jeho medvědy od Kolína. No a pak já. A abyste si nemyslel, že já tam přišla a tihle pánové mi podle hesla „Mládí vpřed!“ dávali ve všem přednost. Kdepak. Já byla třeba z něčeho nadšená a laskavý a přísný pan doktor Träger se na mě takhle podíval a říkal: „Milostpaní, ale to nemyslíte úplně vážně, že?“ On mi říkal po starosvětsku milostpaní... A já bych se bývala radši neviděla... A vedle této dramaturgie měla každá skupina svoji uměleckou radu, kterou si sama vybrala. A tato umělecká rada byla vlastně vrchní schvalovací orgán pro tu danou skupinu. V naší umělecké radě byly znamenité osobnosti jako Ludvík Aškenazy, Jana Štroblová, kameraman Josef Vaniš, režiséři Karel Kachyňa a Břetislav Pojar i Radovan Lukavský, který psal perfektní analýzy scénářů. Pak tam byla jistá paní Pietropaolová ze Svazu mládeže, ale velice rozumná žena.²⁾ Fungovalo to tak, že když skupina schválila scénář, tak se dal přečíst radě, a pokud ta svou většinou usnesla, že to je dobré, tak to šlo do výroby. Žádné vrchní schvalování nebylo. Ohlásilo se to jen vedení studia, kde si to zřejmě někdo formálně přečetl, ale nikdy se nestalo, že by něco nepustili.

To bylo omezení ideologické. Co omezení finanční?

Každá skupina měla v té době svůj rozpočet a z něj měla natočit určitý počet titulů. Jistěže nemohla vrhnout všechny peníze na jeden film, ale mohla s nimi dost svobodně hospodařit. Když se připravovala MARKETA LAZAROVÁ, tak Švabík, produkční naší skupiny, šel za [Bohumilem] Šmídou ze skupiny Šmída-Fikar a řekl: „Bohouši, půjč mi, já ti to

1) Trilogie adaptací dětských románů Eduarda Štorcha, režírovaná Janem Schmidtem podle scénářů Milana Pavlíka: OSADA HAVRANŮ, NA VELIKÉ ŘECE a VOLÁNÍ RODU (1977).

2) Jde o Ilonu Pietropaolovou, až do prosince 1969, kdy byla v počínající normalizaci zbavena funkce, tajemnicí ústředního výboru Československého svazu mládeže.

příští rok vrátím.“ A Šmída půjčil, a za to se natočila MARKETA, která stála na tehdejší poměry neuvěřitelně peníze, osm milionů korun. A příští rok mu to Švabík z rozpočtu vrátil a bylo to v pořádku, nikdo to neřešil. Ale byl samozřejmě ideologický dozor – my vám dáváme peníze, takže můžeme rozhodovat, jak to bude vypadat.

Jaký vliv měl na fungování skupiny její vedoucí Jan Procházka?

Z hlediska chodu skupiny je především třeba říct, že Honza měl ohromné charisma. Kolem něj se úplně pudově shromažďovali lidé, chodili za ním, důvěřovali mu, obraceli se na něj. A on byl natolik tolerantní, že svoji poetiku nepovyšoval na kánon. V naší skupině dělal Jan Němec svoje DÉMANTY NOCI i O SLAVNOSTI A HOSTECH. Zejména ten druhý film se Procházkovi hrubě nelíbil, ale cítil, že v tom něco je, a proto že si Němec zaslouží, aby mu byla dána příležitost. Ucházel se u nás o práci Forman, což se pak bohužel nerealizovalo. Měla jsem to tenkrát dramaturgovat já. Šlo o příběh z konce druhé světové války o cirkusu, který se při bombardování rozprehne a najednou tou zničenou krajinou chodí tu velbloud, tu hyena, tu slon a vznikají neuvěřitelně kuriózní situace. Byl to příběh podle skutečné události. Scházeli jsme se nad tím, povídali si o tom, ale myslím, že to nakonec ani nedostalo literární podobu. Procházka o to ale měl velký zájem. Stejně tak chodil do skupiny i Václav Havel a přinášel svoje věci, ale nikdy z toho nic nebylo.

Dnes už se Procházka proměnil v takovou bezmála legendární postavu. Trochu se za tím mýtem, který se kolem něj vytvořil, ztrácí jako člověk. Jaký vlastně byl?

Víte, on už v té době, tedy počátkem šedesátých let, byl naprostá hvězda, a snad ani ne hvězda, ale spíš jakýsi obrovský zářivý hvězdný výbuch, protože se strašně rychle prosadil jako autor i scenárista. Vyšly mu první knížky v edici Život kolem nás, což byla tehdy prestižní edice Svazu spisovatelů pro debutující autory. Vyšly *Zelené obzory*, které pak byly také natočeny, a další. V té době už měl také za sebou své první scénáře. Ty byly ovšem velmi nevalné. ZATOULANÉ DĚLO například nebo POUTA. To byly začátečnické pokusy, které nutně musel prodělat, protože scenáristiku nikdy nestudoval. Byl to sedlák z Ivančic, už snad ve dvaceti letech po hospodářské škole vedl na Moravě státní statek mládeže. I vizuálně tak vypadal – pohledný robustní chlap, když dostal skupinu, bylo mu 32 let a už tehdy byl prošedivělý. Rozhodně tedy žádný intelektuál, ale v žádném případě nebyl nevzdělaný. Byl rozený řečník a navíc velmi vtipný. A byl natur talent od Pánaboha, všechny zážitky, které měl, se mu okamžitě skládaly do obrazů a dramatických situací. A vedle toho byl nadán ohromnou pracovitostí. Vždyť on vlastně všechny ty své scénáře napsal během dvanácti let, mezi roky 1958 a 1970. A napsal jich asi čtyřicet! Žádné povídky, žádné synopse, rovnou celý scénář. Zpravidla ho měl hotový tak do měsíce. A většinou v takové kvalitě, že se s ním pak už nemuselo příliš pracovat, bylo to takříkajíc na první dobrou. Honzovou charakteristickou vlastností bylo, že se zpočátku snadno nechal nadchnout. Třeba kdosi mu řekl, že by bylo krásné natočit hraného Ferdu mravence a on se do toho nápadu zamiloval. To jsme mu museli dlouho zošklivovat. Ivan Urban, dramaturg, mu říkal: „Představ si, že tam bude dítě nacpaný v nějakém pytli, omotané motouzem, a to bude housenka.“ Čímž jsme ho nakonec od toho odradili.

Nebo se nadchnul pro hraný film o tom, jak Jakub Krčín z Jelčan zakládal jihočeské rybníky. Produkční Erich Švabík z toho byl na infarkt. Protože představa, jak se budou v exteriéru kopat základy Rožmberského rybníku nebo rybníku Svět... Od takových nápadů se nám ho tedy horko těžko podařilo odlákat, a mě pak většinou řekl: „Hele, tak ho odpal.“ Musela jsem zkrátka tomu autorovi vysvětlit, že jeho nápad, se kterým původně Procházka tak nadšeně souhlasil, se nebude realizovat. To byla samozřejmě nevďěčná práce. Po Praze pak chodili autoři a říkali, co to tam mají za novou šílenou ženskou, Procházka to tak chválil a ona to potopí... Ale časem nabyl zkušeností a vypracoval si dokonce čuch na látky.

Spolupracovala jste s ním jako dramaturg na některém jeho scénáři?

Protože jsem přišla do skupiny jako nejmladší a navíc jediná ženská, tak jsem nebyla poctěná tím, že by mi dal dramaturgovat své scénáře. Od toho tam byli poprávu pan doktor Pavlíček a pan doktor Träger. Procházkův scénář jsem dramaturgovala jediný, a to byly POVÍDKY O DĚTECH. To byla trojice povídek o malých dětech, každou z nich režíroval někdo jiný. Ale znovu musím zopakovat, že jeho scénáře žádnou dramaturgii v té obvyklé podobě nepotřebovaly. Což opravdu neříkám proto, že je to teď s odstupem let jaksi „vhodné“. Měla jsem jen zcela drobné připomínky, ale co se týče například stavby toho scénáře, na tu vůbec nebylo třeba sahat. Poslední povídka KAPR v režii Jiřího Hani-bala byla pak uvedena samostatně na mezinárodním setkání filmů pro mládež v Cannes, kde dostala jednu z cen.

Do jaké míry Procházkově při prosazování takových ideologicky či jinak problematických námětů pomáhaly jeho dobré kontakty s tehdejšími stranickými a vládními špičkami?

Ty nepochybně sehrály důležitou roli. Nevím, jestli víte, jak se Procházka vlastně k prezidentovi Novotnému dostal? Bylo to velmi kuriózní. V televizi působil jistý Jiří Procházka, který později, za normalizace, psal mimo jiné majora Zemana. A soudruha prezidenta v té době nějak zaujalo cosi, co ten Procházka v televizi udělal, a řekl: „Zavolejte mně Procházku.“ A oni to spletli a místo Jiřího Procházky pozvali Jana. A ten, protože byl muž činu, neřekl: „Soudruhu prezidente, pardon, já nejsem ten, kterého jste chtěl zavolat...“ Ne, začal naopak do Novotného okamžitě hustit. O problémech ve filmu, v kultuře... A mluvil a mluvil, až milého soudruha prezidenta svým způsobem umluvil. A získal k němu přístup, protože Novotný cítil, že se od něj může leccos dozvědět. Procházka mu pak chodil „vysvětlovat“ filmy – DÉMANTY NOCI, O SLAVNOSTI A HOSTECH a jiné. Víte, je jasné, že ti kluci, kteří tvořili novou vlnu, byli nesmírně originální a talentovaní, ale nemělo by se zapomínat na lidi, jako byli právě Procházka, František Pavlíček nebo tehdejší barrandovský ředitel Vlastimil Harnach, všichni stranicky vypevnění, kteří to jejich snažení dokázali podporovat i bránit vůči nejmocnějším. Bez jejich aktivit by spousta věcí do výroby nešla, a kdyby šla, byla by bývala podrobená obrovské kritice a zásahům. Navíc pozice tvůrců nové vlny se upevňovala tím, jak si jejich filmy získávaly renomé na Západě, na řadě významných mezinárodních festivalů dostávaly hlavní ceny a nadšení západní kritici začali psát o „československém filmovém zázraku“.

Ta kritika nakonec po roce 1968 pochopitelně přišla. Ale předtím proběhlo ještě slavné „jarní tání“. Procházka se v obrodném procesu silně angažoval...

Honza byl přesvědčený člen strany, šlo mu opravdu o myšlenku, nebyl konjunkturalista. Pocházel z venkovské chudé rodiny, všechno si musel vybojovat, takže jaksi přirozeně tendoval k levici a stal se posléze i členem KSČ. A jeho názory v tomto směru se stále v mantinelech strany pohybovaly. Ta představa, že socialismus je ze své podstaty správný, ale musí se zbavit všelijakých deformací a některých jedinců na vedoucích místech. Ovšem postupem doby, jak se setkával s těmi takzvanými negativními jevy, se dost radikalizoval. A to se projevilo i v jeho tvorbě, která byla čím dál kritičtější. Vyvrcholilo to tituly KOČÁR DO VÍDNĚ a NOC NEVĚSTY, což bylo v té době něco nevídaného, a samozřejmě UCHEM. Nedělal tyhle filmy, aby vzbudil senzaci, ale protože to tak cítil. S tímhle zápallem se pak na jaře šedesát osm zapojil do toho obrodného procesu. Z řečnické tribuny doslova ovládal davy, kdekoli se objevil. To mu samozřejmě soudruzi, kteří se později chopili moci, nemohli odpustit...

Jak proběhlo jeho odstranění z čela skupiny?

Celková reorganizace barrandovské dramaturgie proběhla v březnu 1970. Ještě rok šedesát osm a šedesát devět, než přišel k moci Husák, to tak ještě docházelo. Procházka byl ovšem odvolaný už na podzim roku 1969. Ale ještě stihnul takovou věc, takový geniální tah. Když už se schylovalo k jeho odchodu, když už bylo zřejmé, že se nemůže udržet, tak se domluvil s Otou Hofmanem, že mu předá vedení skupiny. Ota nechtěl, protože nebyl organizační typ, nicméně nakonec se nechal přesvědčit a přijal to. A říká se, že ředitel Harnach, který vlastně zaštiťoval novou vlnu, Otovo jmenování podepsal jako poslední věc, kterou stihl ve funkci udělat, než ho taky vyhodili. A ono to kupodivu prošlo.

V kontextu změn, které v dramaturgii studia s nástupem normalizace nastaly, se Hofmanovo jmenování na Procházkovu místo jeví jako malý zázrak...

To ano. Toho jsme si byli také všichni vědomi a chápali jsme to jako obrovské štěstí pro celou dětskou tvorbu. Ota měl stejně jako Procházka ohromnou autoritu, stejně jako u Procházky i u něj se přirozeně shromažďovali lidé, kteří mu důvěřovali a ucházeli se o možnost spolupráce. Dokonce ani lidé z vedení studia si s ním nikdy nedovolovali jednat jako s podřízeným. Ludvíka Tomana, obávaného normalizačního ústředního dramaturga, dokonce oslovoval „Ludvíče...“. Ota měl totiž ohromné renomé na Západě, hlavně v Německé spolkové republice, spousta lidí z vedení studia tam pak pochopitelně mohla vyjíždět na služební cesty, což se hodilo, že ano. A samozřejmě z toho plynuly strašné devizy. Takže oni si celkem toho Otu museli jaksi pěstovat.

Jak proběhla reorganizace v ostatních skupinách?

Bohužel, ostatní skupiny šly všechny do háje. Byly ustaveny skupiny nové. Byli vybráni lidé, oddaní a věrní novému režimu, kteří se odkudsi vynořili, a ti stanuli v jejich čele.

Měli neukojené ambice, a teď ucítili možnost... Jednu z nich dostal Vojtěch Trapl. Což byl opravdu režimní člověk do morku kostí a zároveň takový sentimentální Jihočech, což se v něm jaksi podivuhodně kloubilo. Další skupinu pak dostal Vojtěch Cach, dramatik, který psal budovatelská dramata, *Mosteckou stávku* například. On byl docela dobrý brach, trošku alkoholik, ale dobrý... Jenže zjevně neměl na to, aby vedl skupinu. Další skupiny vedli Zdeněk Dufek, scenárista, ten pak měl skupinu ještě i v dalších 70. letech, a scenárista Karel Cop, což byl původně v šedesátých letech veliký talent, ale pak se kamsi ztratil. Teď mu Toman hodil lano.

Původní vedoucí skupin museli ze studia odejít úplně, nebo byli jen suspendováni na řadové funkce?

To se lišilo případ od případu. Musel odejít Juráček, ale třeba Švabík, navzdory tomu, že udělal s Honzou Procházkou UCHO, mohl zůstat alespoň jako řadový účetní. V čele skupiny zůstal po reorganizaci taky dr. Miloš Brož, z původní skupiny Feix – Brož. Vyhazování lidí pochopitelně úzce souviselo s prověrkami. V čele těchhle prověrkových komisí seděli naprosto neznámí odkudsi přišedší lidi, kteří oboru naprosto nerozuměli. Hlavní otázka prověrek samozřejmě zněla, jestli souhlasíte se vstupem spřátelených vojsk, a kdo řekl, že ne, šel pryč. Kdo byl vyloučený ze strany, tak automaticky musel odejít. Kdo byl ze strany pouze vyškrtnut, tak mohl zůstat, ale musel být hodný. Já jsem řekla, že se vstupem vojsk nesouhlasím, ale oni mě nechali v dětském filmu. Právě tady, v dětském filmu, nacházela útočiště řůra lidí, kteří prověrkami neprošli, nebo kteří byli jinak nepřijatelní. A tady kupodivu mohli zůstat. Protože se vědělo, že Ota Hofman je absolutně slušný člověk. A zůstal tam pan doktor Träger, Ivan Urban, i tedy mě tam nechali. A lidé se k nám uchýlovali, protože cítili, že u nás nebudou podrobeni té partajní tortuře. V jiných skupinách taková situace zdaleka nebyla. V rámci reorganizace sedmdesátého roku přišli s tímhle novým vedením do skupin také noví lidé, takzvané kádrové posily.

To byli lidé mimo branži?

Někdy byli z branže, jindy vůbec ne. K nám například dosadili jistého Alberta Marečka, který předtím působil v rozhlase a byl téměř psychopat. Psal rukou posudky na scénáře, které vydaly třeba na čtyři strany. A dával to těm autorům, kteří z toho byli naprosto zoufalí, a prosili nás, ať s tím něco uděláme, že to nemůžou po něm přečíst, a když už to přečtou, že jsou to děsné blbosti bez hlavy a paty. Mimochodem, tento Mareček skončil tím, že ho Ota Hofman, který z těch nových poměrů byl úplně nervově rozložený a dostal žaludeční vředy, nachytil, jak mu prohrabuje stůl. On byl totiž, jak jsme později zjistili, agent nasazený na naši skupinu, donašeč. Ota dostal strašný záchvat, praskl mu žaludeční vřed, musel do nemocnice, a když se vrátil, ztropil skandál. Řekl, že jestli tam Mareček bude, tak odchází. A oni, protože ten dětský film potřebovali, aby se přece jen něco prodávalo do zahraničí a aby aspoň občas odněkud z festivalu se přivezla cena, tak tomu Otovi vyhověli a Marečka vyhodili.

Zdá se skoro neuvěřitelné, že takto nastavený systém mohl vůbec fungovat...

Ale on nefungoval! Vždyť všichni tihle hoši dosazení v rámci normalizační reorganizace do vedení skupin vydrželi ve funkcích jen asi dva nebo tři roky. Protože oni to jednak vůbec neuměli, a jednak tam okamžitě nabrali látky svých přátel, kterých ti jejich kamarádi měli plné šuplíky, protože jim to do té doby všechno vraceli jako naprosto nepřijatelné. A na tyhle látky oni otvírali smlouvy. Takže se za dva roky ukázalo, že ty skupiny prohospodařily neuvěřitelné částky, ale naprosto nic z toho nebylo. A ani nemohlo být, protože na první přečtení to nebylo vůbec možné točit!

Byli si toho lidé ve vedení studia vědomi? Nebo rozpoznat kvalitní látku od špatné už prostě sahalo za jejich rozlišovací schopnosti?

Klíčovou osobností, anebo přesněji spíše osobou, normalizačního období na Barrandově byl ústřední dramaturg Ludvík Toman. Objevil se na Barrandově právě s tou březnovou reorganizací sedmdesátého roku. Ten teda určitě hloupý nebyl, vůbec ne. Naopak, byl velmi, až překvapivě prozíravý. K tomu ale velmi toužil po moci, po penězích, to byl jeho hlavní hnací motor. A ti ostatní jeho kolegové, lidi z vedení studia... Ředitelem se v roce 1970 stal na krátko, snad jen na tři čtvrtě roku, jistý Jaroslav Šťastný, divadelník, silný alkoholik. To ještě nebylo tak zlé. Brzy ho ale odvolali a na jeho místo nastoupil spisovatel doktor Miloslav Fábera. Což byl takový dvojitvárný člověk. On vás potkal na chodbě a hned: „Paní kolegyně... To jsou věci... No, musíme to nějak přežít...“ A přitom podepisoval věci, že se tohle nesmí a támhle toho vyhodit. On to tak bruslil. Nechtěl si to s nikým rozházet, chtěl zůstat tím ředitelem, protože byl taky sám scenárista a chtěl uplatnit své scénáře. Vždyť on pak s Vávrou psal tu trilogii DNY ZRADY, SOKOLOVO a OSVOBOZENÍ PRAHY. Věděl samozřejmě, že z pozice ředitele to snáz protlačí do výroby. Vydržel v čele studia snad do roku sedmdesát sedm, kdy ho vystřídal František Marvan, který přišel z televize. Bodrý barrandovský lid mu říkal Franta Rámus, protože chodil po studiu a na setkání každého seřval.

Tihle lidé z vedení, Fábera, Toman a další, jak spolu navzájem vycházeli? Tvořili společně jakousi ideologickou hradbu proti případnému podvratnému úsilí tvůrců?

Osobně si myslím, že s Tomanem nevycházel nikdo. On byl totiž opravdu kreatura... pro to skoro nemám slov. Než nastoupil na Barrandov, dělal režiséra populárně-vědeckých a dokumentárních filmů, které dostaly i nějaké ceny, takže sice nebyl úplný diletant, věděl, že film má perforaci, na rozdíl od některých jiných, kteří podle všeho nevěděli ani tohle. Byl naprosto vypevňovaný politicky, říkalo se, že zastával i nějaké funkce v KGB. Okamžitě po svém nástupu zavedl na Barrandově naprostou hrůzovládu. Vyházel lidi, kteří byli například výrazně spojení s novou vlnou. A kdo se dal, kdo byl příliš slušný, toho vyhodili. Ale někteří se nedali tak lehce a soudili se s ním. Třeba Schorm, kterého Toman nenáviděl naprosto neuvěřitelně, až za hrob, nebo Chytilová... Protože on ten vyhazov byl v nesouladu s pracovním právem. A opravdu vysoudili, že několik let museli dostávat alespoň základní plat. Malý, protože hlavní byly samozřejmě ty samotné hono-

ráře za natočený film, ale aspoň něco to bylo. Antonína Mášu zmanipuloval do té míry, že odešel. A tuto špinavou práci dělal naprosto bez mrknutí oka. Přišel jako na dobyté území. Byl to děsný hulvát, a nijak to nezastíral. Cítil, že má takovou moc... Jako ve starověku chodili patricijové před otroky nazí, protože to nebyli lidi, tak on vůbec neskrýval nic před námi, protože jsme ho nebyli hodni. Zároveň je ale třeba říct, že Toman měl obrovský smysl pro humor. Pro velmi černý humor ovšem. Já ho dokonce podezírám, že řadu těch věcí, těch situací, on rozehrával prostě proto, že se tím nesmírně bavil. Že se něco rozběhlo a už z toho málem byla naprostá katastrofa a on to v poslední chvíli stopnul. Anebo taky nestopnul, že ano... A byl si dobře vědom, co se o něm povídá a co si o něm lidi myslí. A i to pro něj byla součást hry. Vzpomínám si, že jsme jednou jeli vlakem do Minsku na schvalovačku koprodukčního dětského filmu BORISEK, MALÝ SERŽANT, u kterého jsem byla dramaturg, a Toman jel za studio. Večer jsme se chystali spát a on povídá: „Pittermannová, protože jsem všeobecně známý jako hulvát, zabírám si postel dole a vy si vylezte nahoru.“

Jak vypadal v praxi jeho dohled nad filmy?

Jeho kontrola sahala tak daleko, že se chodil dívat na herecké zkoušky, podepisoval herecké obsazení filmu, složení štábu. Když byl nějaký režisér sehraný s kameramanem, a my jsme ho na to upozorňovali, tak on říkal: „No právě proto. Ať jdou od sebe.“ On chtěl rozbít všechny tyhle sehrané spolupráce. U nás, na to nikdy nezapomenu, byly herecké zkoušky na dětský film. A on na ně chodil! Jednou jsme chystali ÚDOLÍ KRÁSNÝCH ŽAB, Hanibal to dělal. A měli jsme tam krásnou šikovnou holčičku, která připadala v úvahu na hlavní roli. Ale on přišel na natočené herecké zkoušky a řekl: „Ta ne, ta vypadá moc židovsky.“ A chodil i na denní práce, na hrubý střih a před míchačkami zasahoval do dialogů. Tohle tam nesmí být, tohle vyhodit... A když se režisér zašprajcoval, tak ten film šel k ledu.

Vzpomínáte si na nějaký konkrétní případ?

Myslím, že u některého Kachyňova filmu se to stalo. A taky u Herzovy STRAKY V HRSTI, ale u toho už Toman nebyl. Každopádně ale nešlo jen o toho režiséra, protože celý štáb pak nedostal doplatek honoráře, když ten film nebyl schválen. A těmihle metodami on vypěstoval dokonalou atmosféru strachu.

Dalo se alespoň odhadnout, s čím člověk narazí a co ještě může projít?

Právě že nedalo, nejhorší bylo, že to bylo zcela bez pravidel, člověk nevěděl, z které strany co přijde. Jiří Krejčík měl film PODEZŘENÍ, ne u nás ve skupině, což byl příběh, jak se židovská žena, která přežila koncentrák, vrací do Prahy jako manželka diplomata a pozná tady vysoce postaveného člověka, který v tom koncentráku dělal kápa. A tohle Toman dostal a řekl: „Dobře, ať to Krejčík natočí. Ale nesmí to být o Židech.“ Čímž to samozřejmě ztratilo veškerý smysl! Kdo se na ten film pak díval, tak si říkal, jestli se ti tvůrci zbláznili, nebo co... Navíc tam hrála hlavní roli jedna slovenská hlasatelka, na

kterou pak vyšlo najevo, že kolem okupace četla nějaké prohlášení proti Rusům, takže se to nakonec skoro ani v kinech neuvádělo. A byly to neustálé nervy, člověk nikdy nevěděl, co mu Toman vrátí, co neprojde.

Takže o tom, co se na Barrandově natočí, rozhodoval v 70. letech de facto samojediný Toman?

Rozhodně se dá říct, že oproti šedesátým letům najednou fakt, že něco schválila skupina, naprosto nic neznamenalo. Scénáře schválené skupinou se dávaly na další posouzení „nahoru“. Tam to leželo, Bůh suď, kdo to četl. Vždyť oni tomu nerozuměli. Snad ještě právě Toman scénář přečíst uměl, ale ti ostatní... A rozhodující slovo měl nově jmenovaný generální ředitel Československého filmu dr. Jiří Purš. Což byl také alkoholik, který byl hodně ve vleku různých svých naštěptávačů a poradců. Ale často se dostával s Tomanem do konfliktu, protože ač byl jistě negativní figura, na řadu věcí se nedíval tak rigorózně jako Toman. Já jsem byla svědkem toho, že se občas při schvalovačkách proti některým radikálně odsuzujícím názorům toho kterého filmu zastal.

Někteří tvůrci našli před Tomanem útočiště v Krátkém filmu...

No ano, v několika případech se to stalo. Protože ředitelem Krátkého filmu byl Kamil Pixa, který se s Tomanem na smrt nenáviděl. Nejspíš i proto, že Toman byl agentem sovětské kontrarozvědky a Pixa československé. Dělali si naschvály. Takže například Pixa s ohromnou radostí, když Toman vyhodil Chytilovou, si ji vzal do Krátkého filmu a nechal ji natočit HRU O JABLKO. Na vztek Tomanovi. Takhle mohli hlavně počátkem sedmdesátých let dělat v Krátkém filmu někteří tvůrci, kteří měli na Barrandově utrum. Kromě Chytilové taky třeba František Vlácil. Tomanova a Pixova vzájemná řevnivost způsobila mimo jiné taky to, že se nemohl realizovat kombinovaný dětský film MOTÝLÍ ČAS. Náročný projekt, který dlouhé roky připravoval Břetislav Pojar. Třikrát se nám to podařilo protlačit do příprav, Ota Hofman o to nesmírně stál, ovšem nikdy to nevyšlo. Pixa totiž nemohl přenést přes srdce, že by Pojar, jeho zaměstnanec, točil film u Tomana. Takže sice milostivě dovolil, aby to Pojar mohl u nás dělat, ale s tím, že pro tu práci uvolní jen jeho. Žádný další štáb, žádné zázemí, které v Krátkém filmu měl, nic nám nepůjčí. Což tím pádem samozřejmě ztratilo smysl, protože stavět na Barrandově loutkový ateliér, shánět do něj lidi... Ten film pak nakonec po mnoha letech přece jen vzniknul, ale až vlastně po Sametové revoluci, kdy celá ta poetika, ten náboj, který to neslo, už byly pasé. A to je mně dodneška strašně líto, protože jsem přesvědčená, že kdyby se to bývalo podařilo realizovat v té době, kdy to bylo nachystané, byla by to ohromná událost.

Jak v té době probíhalo přidělování konkrétního scénáře dramaturgovi?

Cesty byly různé. Existoval takzvaný lektorát, do kterého chodily neobjednané látky, říkalo se tomu samotok. Pak chodili lidi přímo do skupin a nosili látky. A pak dramaturgové vyvíjeli aktivitu, scházeli se s autory, četli knížky, chodili do divadel a vytipováva-

li látky. Když do té skupiny něco přišlo, tak to nebylo tak, že se objevila látka a někomu se přidělila. Buď ta látka už byla s někým spojená, anebo, protože ti dramaturgové byli každý jinak zaměřeni, tak se říkalo: „To by bylo tak pro tebe, koukni na to.“ Každý dramaturg měl svůj okruh autorů, a ten byl respektován. Takže nikdo nikomu neležel do zelí. A když nastala situace, že autor napsal nějakou věc, která se z jeho dosavadní tvorby vymykala, a cítilo se, že by to bylo spíš pro jiného dramaturga, tak se toho druhého šel dovolit. A člověk většinou mohl tu látku odmítnout. Protože nejdůležitější bylo, aby dramaturg s látkou souzněl. Zásada totiž byla, že člověk nemůže autora nutit psát něco jiného, než co on píše. V té chvíli já jsem musela říct „nezlobte se, já už to necítím. Obraťte se támhle na kolegu, protože ty moje připomínky už by nebyly konstruktivní“. Já jsem například nikdy nemohla dramaturgovat něžné dívčí příběhy, kde v bílých vlajících šatech pobíhá dívenka po zahradě a prožívá první citové zmatky. Mě nejvíce zajímaly komedie a pohádky a také filmy pro nejmenší diváky. Některé věci se taky přidělovaly. Třeba spartakiáda. Každé čtyři roky se muselo natočit něco o dětech a o tom, jak se připravují na spartakiádu. Takže jsme točili třeba ANNA, SESTRA JANY. Napsal to Dietl, o dvojčatech, který jedou na spartakiádu a jak jsou stejná, je z toho spousta zmatků a záměn. Nebo pak v osmdesátých letech se dělalo BLOUDĚNÍ ORIENTAČNÍHO BĚŽCE, Julius Matula to točil, byl to asi jeho nejlepší film. Z toho byly velké nepříjemnosti, protože ten hlavní hrdina, dlouhý kluk, je pro nemotornost vyřazen z nácviku na spartakiádu, načež se zabějí a věnuje se orientačnímu běhu. Když je spartakiáda, tak dokáže vyběhnout na kopec, který předtím nedokázal zdolat, a nějaká spartakiáda je mu úplně ukradená. Uhájili jsme to na tom, že spartakiáda má přece děti vést k následnému provozování sportu, jak zněl oficiální slogan. Další povinné látky byly z historie dělnického hnutí nebo životopisy významných představitelů strany. Nutili nás například pořad, abychom udělali film o dětství Klementa Gottwalda. Z toho se nám naštěstí podařilo vyvléct. Ale museli jsme natočit dětství Julia Fučíka. Měli jsme ovšem štěstí, podařilo se nám scénář postavit na tom, že Fučík byl jako úplně malý kluk dětská hvězdička, vystupoval ve smíchovské Aréně, třeba jako Malý lord, a celá Praha ho milovala. V tom filmu nezazní ani jeho příjmení, je tam oslovovaný jenom jako Julek. Gusta Fučíková pak říkala, že je to znesvěcení památky Julia Fučíka. Režíroval to Ota Koval, toho titulního Julka hrál malý Filip Renč.³⁾ Myslí, že jsme z toho zadaného povinného námětu nakonec nějak vybruslili. Stejně tak jsme se povinně museli zabývat látkami, které zvítězily v nějaké soutěži pionýrské organizace či v něčem podobném. Málokdy z toho ale vznikl nějaký film, a pokud vznikl, záhy upadl v zapomenutí, jako třeba na konci osmdesátých let NÁHODOU JE PRÍMA!

Bylo riziko odmítnout látku, která byla chápána jako ideologicky závažná, popřípadě autora, který s ní přišel?

Riziko to samozřejmě v těchto případech bylo vždycky. Vzpomínám si na scénář jménem „Tajemství rysa ostrovida“. To byl příběh o dětech, které pomáhají pohraničnickům chytat přeběhlíky přes hranice, jsou to vlastně takoví malí udavači. Bylo to naštěstí

3) Jedná se o film JULEK (1979).

úplně špatné, takže se to dalo svést na tohle a mohla jsem to odehnat. Krátce na to jsem ležela doma se zánětem ledvin a přišla na mě kontrolní komise z ústředního ředitelství, včetně hlavního kádrováka, že na mě přišla stížnost, že tady zamítám základní ideově-výchovnou věc pro děti. Autor si na mě stěžoval, že z nějakých osobních antipatií hubím jeho překrásné dílo. Naštěstí to ale bylo opravdu tak strašně blbé, že jsem to na to dokázala uhrát. Angažovaných látek, které byly skupině předkládány, bylo za normalizace samozřejmě víc. Ale v případě takové látky, obvykle velmi slabé, se zpravidla vůbec neotevřela smlouva, řeklo se, že na podobné látce už pracujeme nebo tak něco... Ale i v těchhle případech platilo nepsané pravidlo, které se dodržovalo. A to, že člověk nikdy nemluvil mimo skupinu o rozpracovaných látkách. Že byste například někde dával k dobru, že teď právě dramaturgujete věc toho a toho a že je to hloupé a nepovedené... To by se chápalo jako obrovský podraz, že by se takové informace o autorech a látkách vynášely.

To ale mluvíme především o původních látkách. Jaká byla situace, pokud jde o literární adaptace?

Šedesátá léta byla mimořádná tím, že existoval velice úzký vztah mezi spisovatelem a filmaři. Důležitá byla existence Filmového klubu, kde se všichni společně mohli setkávat. A také řada spisovatelů byla v šedesátých letech členy ideových rad při tvůrčích skupinách – třeba Ludvík Aškenazy, Škvorecký, Brdečka, Hrabal, Kundera... Takže bylo zcela přirozené, že se pak i jejich díla dočkávala zfilmování, i když zpravidla to nebyli oni sami nebo pouze oni, kdo ty knihy pro film adaptoval. A samozřejmě umělce spojoval také společný nepřítel, což vrcholilo zejména od půlky šedesátých let. S tímhle byl po šedesátém osmém roce konec. Protože ti nejlepší autoři byli odstaveni nebo emigrovali. A kdo mohl u filmu zůstat, ten byl zpravidla rád, že je rád a držel hubu a krok. Všichni jsme se víceméně uzavřeli do sebe. Nové vedení muselo vědět, že talenty, o které přišli, nejsou nahraditelné. Že ti, kteří je nahradili, se jim ani zdaleka nevyrovnají. Do realizace se začaly dostávat látky, které by předtím vůbec neměly šanci. Protože tihle autoři měli najednou volný prostor, bylo vyklizené pole. Vemte si takového Jana Kozáka se *Svatým Michalem*, podle kterého pak vznikla Vorlíčkova „vinná“ trilogie.⁴⁾ Za normálních podmínek by přece Kozák nemohl soutěžit s Kunderou! Objevili se autoři jako Kostrhun, který psal příběhy z venkovského prostředí, něco z toho zfilmoval Bočan. To ještě nebylo to nejhorší. Točil se hodně Páral, který sice mohl mít vroubek ze šedesátých let kvůli spolupráci s novou vlnou, ale byl mimopražský, takže v tom takzvaném krizovém období byl tak trochu mimo hlavní ohnisko dění, neangažoval se tak jako jiní. Nevadil ani pan doktor Nesvadba a jeho sci-fi. Objevil se mladý spisovatel a scenárista Jiří Švejda, který pocházel z Litvínova a kvůli němuž se společně s Páralem, který byl z Ústí nad Labem, dokonce hovořilo o takzvané severočeské drsné škole. Švejda provozoval takovou velmi opatrnou kritiku režimu, jako že ne každý ředitel má patent na rozum. Byla to taková mírná kritika v mezích zákona, kdy se nakonec vše v dobré obrátí nebo ten dotyč-

4) Jedná se o filmy, které režíroval Václav Vorlíček podle scénářů Miloše Macourka a Svatopluka Novotného: *BOUŘLIVÉ VÍNO* (1975), na který posléze navázaly *ZRALÉ VÍNO* (1981) a *MLADÉ VÍNO* (1986).

ný umře na infarkt: věnoval se své práci a problémům tak moc, že ho to nakonec stálo život a stal se hrdinou.

A přímo ve skupině dětského filmu?

My jsme teda ve skupině museli bohužel točit ty Říhy. On byl pan učitel a na jeho věcech to šlo poznat – byly strašně didaktické. Děti chybují, ale pak si svůj omyl uvědomí a napraví ho. Natočili jsme asi pět jeho věcí – DIVOKÝ KONÍK RYN, ADAM A OTKA, DVA KLUČI V PALBĚ... Ale ojediněle i tyhle filmy přivezly ze zahraničí nějaké ceny. Filmy o malých dětech se totiž dělaly velmi málo, a tak když už nějaký vzniknul, byla to svým způsobem událost, ať byl, jaký chtěl. Dokonce v pravěku dětského filmu v padesátých letech přivezl Milan Vošmik z „malých“ Benátek velkou cenu za Říhovu HONZÍKOVU CESTU. Bohužel ty poslední adaptace Říhy dělal místa Vošmika, který umřel, Václav Gajer. To už bylo horší...

To pro mě vždycky byla trochu záhada. Gajer, který v šedesátých letech natočil několik kvalitních filmů, třeba KRÁLÍKY VE VYSOKÉ TRÁVĚ nebo především HORKÝ VZDUCH, podle vynikajícího scénáře Jiřího Křižana, se po roce 1969 úplně odmlčel na devět let. A najednou až v roce sedmdesát osm točí POD JEZEVCÍ SKÁLOU, první část té „šumavské trilogie“ podle Pohla, a pak v dalších letech jen samé dětské filmy, kterým se předtím nevěnoval. Byl odstaven za trest, protože udělal v roce šedesát devět FLIRT SE SLEČNOU STŘÍBRNOU podle Škvoreckého?

S Gajerem to bylo jinak. Měl devět let pauzu, protože byl v osmašedesátém roce předsedou odborové organizace tvůrčích pracovníků FSB a všichni, nebo alespoň značná část z těch, kdo byli v čele stranické či odborové organizace či Svazu československo-sovětského přátelství a podobně, byli označeni za revizionisty a šli od válu. Taková věc stačila k tomu, aby Gajer tolik let nemohl dělat. Přes ten dětský film se pak snažil dostat zpátky k práci. A myslím, že se to nakonec u něj povedlo i proto, že byl velký kamarád Oty Hofmana, že ho Ota prosadil. Ale došlo u něj, jako u řady lidí, kteří prošli nějakou traumatizující zkušeností, ke zlomu v jejich tvorbě, že to jejich snažení ztratilo hodnotu. Vždyť například i u takového Kachlíka po docela slušných šedesátých letech nastupují hrůzy. Podobně jako u Bočana, který natočil báječný film ČEST A SLÁVA, pak byl počátkem let sedmdesátých upozaděn, protože udělal PASTÁK, který putoval do trezoru. Nesměl nejdřív vůbec nic a potom, když se mohl vrátit, musel být strašně opatrný. Režiséři jako on netočili nijak politická témata, to by jim ani nedali, ale takové PLAVENÍ KONÍ nebo TVÁŘ ZA SKLEM, které Bočan dělal podle Kostrhuna, nebo právě ty zmiňované Gajerovy filmy podle Josefa Pohla... To byly takové únikové prostory, kde ta politika tolik nezasahovala. To je nechali dělat. Kvalitativní propad v tvorbě nastal u mnohých, často z různých příčin. Vezměte si třeba Brynychu. Ten, aby mohl dělat v Německu ty přitroublé kriminální seriály, musel vždycky jednou za čas u nás natočit nějakou NOC ORANŽOVÝCH OHŇŮ nebo HNĚV. Věděl, že jsou to naprosté šunty, nicméně byl vyvázaný tady z toho našeho prostředí, ze soutěží o každou látku a žil si dobře.

Když jsme mluvili o literárních adaptacích, neměli bychom opomenout dvojici scénářů Jana Procházky, které byly ve vaší skupině realizovány v sedmdesátých letech už ne pod jeho jménem...

No jistě, UŽ ZASE SKÁČU PŘES KALUŽE a PÁNI KLUCI. Já myslím, že mezi Procházkovými „dětskými“ scénáři jsou tyhle dva vůbec nejlepší. Velmi nám pomohlo, že Honza vynechával ty předchozí fáze – námět, synopsi, povídku – a psal rovnou scénář. Takže nebyly smlouvy, ty scénáře nebyly nikde podchycené. Tak bylo možné, aby KALUŽE podepsal Ota Hofman a Kachyňa to mohl natočit. Vznikl výborný film a za Otou pak chodili a říkali: „Oto, to je tvůj nejlepší film...“ Já u toho kolikrát byla... Jak mu asi muselo být, to byly hrozné situace. PÁNY KLUKY pak natočila Plívová a ta to nevěděla, že je to Procházkův scénář. My jsme jí to neřekli, protože jsme věděli, jak strašně je řečná, že by to určitě někde nechtěně prokecla... Tak to podepsal Olmer. Vznikl nádherný film a zase za Olmerem chodili a plácali ho po zádech a říkali: „Tohle byste měl napsat a tohle...“ A po devětaosmdesátém jsem psala na různá místa, kudy jsem chodila, tudy jsem o tom mluvila, kdo je skutečně autorem scénáře, ale bohužel... Na ta správná místa se to nedostalo a do dneška i na dvd a všude se jako autor uvádí Olmer a o Procházce ani slovo... Kromě těchto dvou scénářů zůstalo v naší skupině ještě několik dalších výtečných textů, které napsali lidi, co museli odejít. A my jsme si zoufali co s tím. Protože ty scénáře byly opravdu skvělé. Třeba Pavlíček tam měl PRINCE BAJAJU. Takže se to udělalo tak, že pod ten scénář se podepsala Eva Košlerová, což byla autorka dětských rozhlasových her, přítelkyně Pavlíčkovy manželky. Scénáře se chopil Kachlík, chtěl točit, protože on patřil mezi ty režiséry, kteří se cítili tou novou vlnou neoprávněně odstrčení, a kteří se teď, když tihle hoši šli od válu, snažili honem uplatnit. Jenomže jistá nejmenovaná osoba to udala. Že ten scénář nenapsala žádná Košlerová, nýbrž Pavlíček. Když někdo někomu půjčil jméno, tak to znamenalo, že ten, kdo to jméno půjčil, v jistém smyslu skončil. Že ho vyhodí z práce, že nebude smět nic dělat. Naštěstí Kachlík byl politicky exponovaný, takže všechny tyhle hlasy zahnal. A natočilo se to. Pak jsme tam měli ještě jiné Pavlíčkovy scénáře, například TŘI OŘÍSKY PRO POPELKU, ty podepsala Bohunka Zelenková, dramaturgyně z televize. To prošlo už hladce, scénář natočil Václav Vorlíček, který o všem věděl, a film měl obrovský úspěch.

Fungovala dramaturgie v té době jako určitá nárazníková zóna, která chránila autory před tlaky zvenčí?

Ona tehdy existovala strašná autocenzura, taková ta všeobecná stísněnost, nutnost hlídat se, abych nenarazil. Čili nikdo si moc nevyskakoval. Každý autor věděl, že s tímhle může přijít a s tímhle nemůže přijít, protože už by mu to nevzali. Takže selekce probíhala už na rovině autorů. Člověk zkrátka nechtěl nějak vědomě provokovat. To bylo až pak v těch osmdesátých letech, v těch sedmdesátých rozhodně ne. Protože se vědělo, že tím přivolá člověk na sebe i na autora pozornost. A pokud jde o tu naši vlastní dramaturgickou činnost, jestli jsme mohli autory chránit nebo jim nějak pomoci... Ono to bylo spíše tak, že některá jména nebyla žádoucí. Navzdory tomu jsme ale mohli občas zkusit, co ještě projde. Pavel Juráček byl vyzván, aby napsal scénář podle Štorchovy trilogie z pra-

věku, což nakonec ztroskotalo na tom, že Juráček sám to vzdal, snad nenašel k látce klíč. Stejně tak jsem se snažila, aby mohl u nás ve skupině dělat Antonín Máša, kterého Toman nenáviděl. A tak Máša, který mimochodem mohl točit v Gottwaldově ale ne u nás, napsal scénář PRÁZDNINY PRO PSA, dětskou komedii s Tomášem Holým, s tím, že to bude točit. Ale ne, nesměl. Musela to točit Vošmiková. Pak napsal další scénář pro Šafránkovou a Abraháma, kteří měli hrát strejčka a tetu takových nezdárných dětí. To už ale neschválili ani scénář a nedělalo se to vůbec. Nebo Vlastimil Venclík. To nikdy nepřešlo přes povídku. Já jsem s ním mohla otevřít synopsi, já jsem s ním mohla otevřít povídku, ale už ta povídka nebyla vedením schválena. Totéž třeba Vladimír Merta nebo Dimitrij Plichta, to byly příběhy na román. A většinou ty jejich věci byly velmi dobré. Tak jsem s tím chodila za paní doktorkou Benešovou do Albatrosu a řada těch věcí vyšla aspoň jako knížky. Protože to bylo neurčité: někdo nesměl vůbec, někdo nesměl ve filmu, ale mohl trochu v televizi, někdo nesměl v rozhlasu, ale mohl v Lyře Pragensis třeba. Ty největší absolutní zákazy se týkaly jen několika málo lidí, jako byl například Procházka nebo Juráček. A důležité bylo, že jsme byli pod dohledem ÚV, a tam se ta situace všelijak měnila. Foukal různě vítr, občas šel někdo nahoru a to měl pak větší vliv než jiní ve stejné funkci, občas šel někdo dolů a jeho slovo vážilo méně...

Už jste vzpomněla osmdesátá léta. To byla doba, kdy se ta situace začala pomalu lepšit?

Důležitým mezníkem byl rok 1982. Tehdy ve studiu proběhla celková reorganizace. Ludvík Toman, který od samého počátku sedmdesátých let rozhodoval ve studiu o scénářích, o režisérech, vlastně o všem, musel odejít. Novým uměleckým ředitelem se stal doktor Jiří Plachý, vystudovaný historik, který přišel ze sekretariátu tehdejšího místopředsedy vlády Korčáka. Do čela studia nastoupil inženýr Jaroslav Gürtler, původně ředitel barrandovských Laboratoří. Slušný pán, který se později zabil při autohavárii. Protože filmu rozuměl hlavně po technické stránce, obklopil se poradci, kteří pro něj četli scénáře, radili mu, co a jak. Byl mezi nimi údajně i Elmar Klos. Už to dokazuje, že Gürtler nebyl nijak ideologicky předpojatý. Potřeboval být správně zaštitěn posudky, potřeboval, aby na správném místě správně hovořil a aby mohl říct ne „Já jsem rozhodl,“ ale „Podívejte, tady mám posudky...“ Obrovské množství posudků na všechno je pro osmdesátá léta ve studiu naprosto charakteristické. Všichni se totiž ohromně báli. Takže se psaly posudky, aby ten dotyčný, který udělal nějaké rozhodnutí, byl chráněný. Všecko se těmi posudky strašlivě zdržovalo a tvorba tím samozřejmě trpěla. Protože když je tvůrce v nějakém ajfru, potřebuje, aby tam nebyly časové díry. Málokdo napíše v jednom tahu scénář. Napíše nejdřív synopsi nebo povídku. Jenomže tady to napsal, a pak musel čekat. Měsíc, dva měsíce, tři a mezitím ho to samozřejmě přestalo bavit a pustil se do něčeho jiného. A do toho ta neustálá nejistota: četli to? nečetli? ještě to nečetli, ale musíte mít trpělivost... To jsme si předtím za Tomana vůbec nedokázali představit, protože ať už byl, jaký chtěl, dělal ta rozhodnutí poměrně rychle. Tohle jo, tohle ne, a s nikým jiným se o tom bavit nebudu. To se naráz změnilo. Například jsme dělali film MEZEK z prostředí hornického učiliště, kde působil hlavní hrdina, vychovatel, hrál ho pak výborně Jiří Hálek. Napsala to podle skutečného příběhu Irena Charvátová. Co my jsme strávili času jednak na ministerstvu školství, protože to bylo o učních, a na ministerstvu paliv

a energetiky, protože to bylo o hornických učních... Tam se kolem toho scházela grémia a řešila, jestli přistupujeme vhodně k této tematice. Na každém tom ministerstvu jsme byli snad čtyřikrát či pětkrát. Vždycky režisér Drha, scenáristka Charvátová a já za dramaturgii. A pokaždé když jsme odtamtud vyšli, tak jsme nevěděli, jestli se máme smát nebo plakat. Byl to naprosto zmarněný čas. Protože už dopředu jsme byli pojímání jako viníci, na které je třeba si dát pozor.

Reorganizace se týkala i personálního obsazení jednotlivých skupin?

Především byli jmenováni noví vedoucí skupin. A opět to bylo naprosto absurdní. Všechny skupiny, které doposud existovaly a byly přece jen už nějak zajeté, byť třeba ty výsledky nebyly nijak valné, byly rozpuštěny. S rozhodnutím, že se musí vyměnit všichni dosavadní vedoucí. I Ota Hofman. My jsme se samozřejmě mohli uběhat, přesvědčovali jsme vedení, že je to přece naprostý nesmysl odstraňovat člověka, který se maximálně osvědčil, jen proto, aby se naplnila nějaká směrnice. Ale vedení řeklo, že ne, že když se jednou rozhodlo, že se vymění všichni, tak se vymění všichni. Takže Ota Hofman, světová osobnost dětského filmu, musel odejít. A po nějakém čase se jim to asi rozleželo v hlavě a došlo jim, že asi opravdu udělali blbost. A zavolali Otovi, že teda si to rozmysleli a ať se teda vrátí. Jenže Ota se urazil, zašprajcoval se. Že když jednou řekli, že ne, tak ne. A basta. Nikdo s ním nepohnul. A my se děsili, koho vyloví místo něj. A vylovili. Stanislava Rudolfa, spisovatele, autora převážně dívčích románů, jako byl třeba METRÁČEK, něco se z toho ostatně předtím i zfilmovalo. Nechci ho hodnotit jako autora, ale o filmu, natož pak o vedení skupiny, neměl zdání. A možná by tu funkci ani nevzal, kdyby později nevyšlo najevo, že mu nakukali, že je to vlastně jen taková formální funkce, že se jednou za týden zastaví na Barrandově, chvíli se tam ukáže a hned zase pojede zpátky do té Staré Boleslavi, kde bydlel, a bude si psát. Pochopitelně s tímhle přístupem to sotva mohlo fungovat, takže se ta skvěle zavedená skupina začala velmi záhy hroutit.

Ani to pro vedení nebyl dostatečný argument? Dětský film přece potřebovali, když nic jiného, byl to zdroj valut...

No, on Rudolf vydržel ve vedení skupiny asi dva roky. Byl krajně nešťastný, protože viděl, že má dělat něco, co mu vůbec není blízké, na co nestačí, a k tomu byl ještě pořád srovnávaný s Otou. Nepohodl se postupně s vlastní dramaturgií, nepohodl se s autory, nepohodl se s režiséry a rozpracované a hotové látky ve skupině, které se mu nelíbily, odepsal. Nakonec vyřešil tuto situaci tím, že si vzal nejdřív půlroční neplacenou dovolenou, a pak ze Staré Boleslavi vzkázal, že se už nevrátí. A nastala katastrofa, protože tu skupinu absolutně nikdo nechtěl. Každý totiž věděl, v jak dezolátním stavu je. Nabízeli to kdekomu, ale nikoho nenalákali. A v téhle situaci, kdy se generální ředitel Jiří Purš nechal slyšet, že skupinu rozpustí, pokud ta funkce nebude do určitého termínu obsazena, padlo rozhodnutí, že to mám vést já. Ačkoli jsem nebyla ve straně, tak mně to nabídli, do té míry byli zoufalí. Já nechtěla, nejsem formát Oty, ale všichni za mnou jezdili a přesvědčovali mě, že to musím vzít, jinak skupinu zruší. Takže jsem to nakonec vzala, nedalo se nic dělat.

V ostatních skupinách proběhla reorganizace jak?

Jednu skupinu dostal Míla Vydra, který je teď jako dramaturg v České televizi. Další úspěšný detektivkář Václav Erben, pak scenárista Jiří Blažek a poslední Josef Císař, starý zkušený produkčák, který byl z těch všech ideově nejpevnější. V Blažkově skupině se třeba dělal DŽUSOVÝ ROMÁN, to bylo v roce 1984, ještě později pak některé Olmerovy filmy jako ANTONYHO ŠANCE, velmi oceňovaný snímek, nebo Křístkova ZVÍŘATA VE MĚSTĚ. To byly filmy, na kterých se už projevovala nastupující perestrojka. Nechci říkat, že přišlo nějaké velké uvolnění, ale už jen to, že se mohlo říct, že třeba ne všechno je vynikající, byl velký pokrok. Ale vždy to muselo být ukázáno tak, že selže jednotlivec, ne že systém je špatný. Zcela nově vznikla v rámci reorganizace skupina Tvůrčí mládí. Po vzoru Sovětského svazu, kde od konce sedmdesátých let existovala skupina Debut. Tato skupina měla prosazovat mladé tvůrce a nové, kritičtější látky. Vedl ji produkční Jan Vild, který byl dobrý produkční, ale velice opatrný. Ale byli tam hoši jako Miloš Fedaš, který později jako spoluautor a dramaturg dělal v Brně ČETNICKÉ HUMORESKY, pak tam přišel Jiří Švejda, Martin Mahdal, Ivan Škapa... Ti hoši byli v rámci možného kritičtí. V této skupině se udělala řada povídkových filmů, na kterých se zkoušeli debutanti, což teda byla opravdu zkouška hrozná. Protože povídka je daleko horší než celovečerní film. Vznikly tam takhle FIGURKY ZE ŠMANTŮ, což byly tři příběhy podle Františka Stavinohy, takového dělnického spisovatele, trojice povídek podle Karla Čapka pod názvem PLACHÉ PŘÍBĚHY, sci-fi PŘÁTELÉ BERMUDSKÉHO TROJÚHELNÍKU nebo JAK RODÍ CHLAP, kde debutoval Zdeněk Troška.

Kterých scénářů, jež se v těch letech nerealizovaly, nejvíce litujete?

Měli jsme například opravdu nádherný scénář „Z Čech až na konec světa“ o poselství Jiřího z Poděbrad, nejlepší scénář Jiřího Církla napsaný podle Václava Šaška z Bírкова. Měl to točit Honza Schmidt. Mělo to být takové leporelo výjevů od jednotlivých dvorů spojovaných hudbou, kterou napsal Zdeněk Liška. Předložili jsme to a Toman nás s tím vyhodil. Obvinil nás, že chceme propagovat, že Češi dělali evropskou politiku, a kromě toho jsou tam jednání s Turky a my teď s islámskými zeměmi máme nevyjasněné vztahy... Tak ten krásný scénář šel do háje a už nikdy nebyl. To jsem oplakala, opravdu. Pak je mně strašně líto, že se nerealizovala nová verze TÝDNE V TICHÉM DOMĚ, kterou napsal Jiří Krejčík se svým dvorním scenáristou J. A. Novotným. Oni to napsali znovu, úplně nově, mnohem drsnější než tenkrát v roce 1947. Nebyla ale vůle, aby to Krejčík točil. A přitom Krejčíkovi samotnému všichni pořád říkali, jak dělají všechno proto, aby to točit mohl. Takže se hledaly důvody pro neustálé odklady. Produkční odstupovali, pak se bohužel mladý vyhlédnutý architekt zabil při autohavárii. Já s Krejčíkem a dramaturgem Kristiánem Sudou jsme chodili po Praze a hledali dvůr s pavlačemi a případně stromem. Protože argument vedení byl, že se to bude muset celé postavit v ateliéru, a to bude šíleně drahé. Udělali rozpočet, který byl na první pohled strašlivě přešvihnutý. Tak my jsme po sobotách a nedělích chodili po staré Praze a hledali jsme. Skončilo to na tom, že nejde sestavit štáb, protože všichni pracovníci už jsou na dlouho dopředu zaúkolováni na jiných projektech. Mohla jsem se rozkrájet a Krejčík užít. Nebylo to nic platné. A do

třetice snad ještě pohádka „Kocourkov“, kterou napsal velice talentovaný, ale bohužel nemocný scenárista Vladimír Klapka. Byla to skvělá satira na současný režim, bez násilných modernizací, jeden z nejlepších scénářů, které jsem kdy měla v ruce. Sice už byla v běhu perestrojka a glasnost, ale scénář schválený nebyl. Ředitel Gürtler mi soukromě řekl: „Víš, soudružko, moc jsem se nasmál, ale točit se to nebude. Nejsem sebevrah.“ A hotovo. Po listopadu už to natočit nešlo, byla úplně jiná doba. A další nerealizované scénáře: „Pastýřka putující k dubnu“ podle Robinsona Jefferse, „Můj přítel indián“, který podle A. V. Friče napsal Radek John, byl to snad jeho nejlepší scénář vůbec, mimořádně vtipný, „Čas malých čarodějů“, originální historická sci-fi Oty Hofmana, a další. Víte, osobně musím říct, že člověka tohle všechno samozřejmě poznamenalo. Protože strašně energie musel věnovat tomu, aby nepodleh tlaku zvenčí a aby zároveň alespoň částečně mohl realizovat své představy. Aby našel skulinku, kterou by se to dalo protáhnout. Vymyslela se pak taková metoda „bílého psíčka“. Do scénáře se záměrně napsalo něco, o čem se vědělo, že to narazí, že se na to ti schvalovatelé vrhnou. A že se na tomhle špeku, který tam byl jen kvůli nim, nabaží, a to, co jsme tam opravdu mít chtěli, tam nechají. Takže tímhle způsobem jsme v tom tak bruslili. A proto je třeba si uvědomovat, že kolekce českých filmů ze sedmdesátých a osmdesátých let, co tady dnes před sebou vidíme, není výsledek nějaké koncepce, že to je torzo. To je to, co náhodou proteklo. Právě proto, že řada nejlepších scénářů se do realizace vůbec nedostala. Čili ten výsledný obraz, to jsou filmy, ne které záměrně musely vzniknout, ale kterým se vzniknout podařilo...

Přesto je ale při zpětném pohledu zřejmé, že československý dětský film zažívá v sedmdesátých letech své nejúspěšnější období. Co podle vás bylo příčinou tohoto rozmachu?

Myslím, že hlavní příčina byla ta, že do dětského filmu se stahovala řada tvůrců, kteří po roce šedesát osm nebyli úplně vyhození ale zároveň ani nijak oficializovaní. A pokud chtěli v tom oboru zůstat a nechtěli dělat politické látky, tak se buď uchýlili k detektivkám nebo komediím anebo k dětskému filmu. A bylo výhodou, že u nás se to nikdy nebralo tak, že když je to pro děti, je to méněcenné. Tvůrci naopak docela přecházeli. Režiséři jako Karel Kachyňa, Václav Vorlíček, Juraj Herz nebo Jindřich Polák vytvořili vynikající věci jak v „dospělé“ tvorbě, tak v dětském filmu. Výjimkou byli Věra Plívová-Šimková nebo Ota Koval, ti točili jen pro děti. Takže dětský film v 70. letech paradoxně zažívá svoji nejslavnější éru, vzkvétá, protože ten státní dohled tady byl zdaleka nejmenší, stát si řekl, že dětské filmy pro něj nemůžou být zas až tak nebezpečné. A tvůrci sem za touto svobodou, kterou jinde neměli, přicházeli. Ročně jsme dělali šest, sedm filmů. Byly potíže, vraceli nám scénáře, ale nebylo to tak hrozné. A samozřejmě ty filmy měly ohromný exportní úspěch. My jsme z Filmexportu od pana inženýra Stanislava Kvasničky dostávali zprávy a často až osmdesát pět procent ročního exportu filmů byly dětské snímky. Hlavně Plívová se strašně prodávala nebo TŘI OŘÍSKY PRO POPELKU.

Stále se aktivně pohybujete ve filmové branži. Když se pohledem dramaturga díváte na dnešní české filmy, co jim podle vás nejvíce chybí?

Dnes mně přijde, že velmi často by filmy, které běží v kinech, ještě potřebovaly tu jednu nebo dvě další verze scénáře. Ale s těmi už se nikdo nenamáhá. Není čas, není vůle. Dramaturgové, pokud u filmu jsou, jsou překvapivě laxní. Myslím, že ty scénáře jsou dnes takové rozplizlejší, neurčitější. A hlavně mám pocit, že autoři málo sahají opravdu do sebe, jako by se báli. Jdou spíš jen po povrchu a po efektu. Nikdo se nechce odhalit. Každý chce být cool, silák, a když už se píše o slabosti, tak si vyberu nějakého moulu mírně slabomyslného a jeho psýchou se zabývám. Ale ne vlastními trápeními či bolestmi. Nikdo se u nás taky nevěnuje sociálním tématům. Třeba fenomén nezaměstnanosti. Mně se strašně líbil SLUNEČNÍ STÁT, na který ale vůbec diváci nechodili... Já nevím, co chtějí lidi vidět.

Novou komedii Zdeňka Trošky. Dramaturogujete mu jeho pohádky, vidíte jej jako určitého pokračovatele té klasické pohádkové tradice?

Asi jo. I když je to někdy trochu nahrubo... Třeba JASNĚNKU mám velice ráda. Ovšem klasická pohádková tradice hyne na úbytě. Děti už o to nemají zájem, nechtějí na to koukat. To je pro rodiče a pro prarodiče, kteří o vánocích to dítě posadí vedle sebe před televizi a donutí ho dívat se s nimi na pohádku. Děti už mají fantasy, science fiction, počítačové hry a tohle už je nebaví. Pro ně už je to pomalé, zastaralé, nechtějí se už identifikovat s hrdinou, s nějakým bezmála Mirkem Dušínem, který do roztrhání těla bojuje proti zlu... Nikde ve světě už se pohádky tohoto typu nedělají, jen u nás z nějaké nostalgie pořád ještě jo. Svět dnešních dětí je diametrálně odlišný od toho, kdy jsem ve filmu začínala, kdy se děti celý týden těšily, jak v neděli odpoledne půjdou za korunu do kina na dětské představení. Ten svět není horší, ale je jiný, zahlcený stále novými a novými impulsy. Ale já věřím, že dětská touha po poznání a dětská fantazie jsou věčné a že stojí zato se tvorbou pro děti vážně zabývat.

Citované filmy:

Adam a Otka (Jaromír Dvořáček, 1973), *Anna, sestra Jany* (Jiří Hanibal, 1975), *Antonyho šance* (Vít Olmer, 1986), *Bloudění orientačního běžce* (Julius Matula, 1985), *Borisek, malý seržant* (Lev Golub, 1975), *Bouřlivé víno* (Václav Vorlíček, 1976), *Démanty noci* (Jan Němec, 1964), *Divoký koník Ryn* (Václav Gajer, 1981), *Dny zrady* (Otakar Vávra, 1973), *Dva kluci v palbě* (Václav Gajer, 1983), *Džusový román* (Fero Fenič, 1984), *Figurky ze šmantů* (Martin Faltýn, Jan Kubišta, Radoslav Urban, 1987), *Flirt se slečnou Stříbrnou* (Václav Gajer, 1969), *Hněv* (Zbyněk Brynych, 1977), *Honzíkova cesta* (Milan Vošmik, 1956), *Horký vzduch* (Václav Gajer, 1965), *Hra o jablko* (Věra Chytilová, 1976), *Jak rodí chlap* (Zdeněk Troška, Jan Ekl, Vladimír Drha, 1979), *Julek* (Ota Koval, 1979), *Kočár do Vídně* (Karel Kachyňa, 1966), *Králici ve vysoké trávě* (Václav Gajer, 1961), *Marketa Lazarová* (František Vlácil, 1967), *Metráček* (Josef Pinkava, 1971), *Mezek* (Vladimír Drha, 1985), *Mladé víno* (Václav Vorlíček, 1986), *Motýlí čas* (Břetislav Pojar, 1990), *Náhodou je prima!* (Rádovan Urban, 1987), *Na Veliké řece* (Jan Schmidt, 1977), *Noc nevěsty* (Karel Kachyňa, 1967), *Noc oranžových ohňů* (Zbyněk Brynych, 1974), *O princezně Jasněnce a létajícím ševci* (Zdeněk Troška, 1987), *O slavnosti a hostech* (Jan Němec, 1966), *Osada havranů* (Jan Schmidt, 1977), *Osvobození Prahy* (Otakar Vávra, 1977), *Páni kluci* (Věra Plívová-Šimková, 1975), *Pasták* (Hynek Bočan, natočen 1969, dokončen a uveden 1990), *Plaché příběhy* (Dobroslav Zborník, Tomáš Tintěra, Zdeněk Flídr, 1982), *Plavení hřbitů* (Hynek Bočan,

1975), *Podezření* (Jiří Krejčík, 1972), *Pod jezevčí skálou* (Václav Gajer, 1978), *Potkali se u Kolína* (Břetislav Pojar, 1965 – 1967), *Pouta* (Karel Kachyňa, 1961), *Povídky o dětech* (Milan Vošmik, Jaromír Dvořáček, Jiří Hanibal, 1964), *Prázdniny pro psa* (Jaroslava Vošmiková, 1980), *Princ Bajaja* (Antonín Kachlík, 1971), *Přátele Bermudského trojúhelníku* (Petr Šícha, Jan Prokop, Václav Křístek, 1987), *Sluneční stát* (Martin Šulík, 2005), *Sokolovo* (Otakar Vávra, 1976), *Straka v hrsti* (Juraj Herz, 1983), *Tři oříšky pro Popelku* (Václav Vorlíček, 1973), *Třicet případů majora Zemana* (Jiří Sequens, 1975 – 1980), *Tvář za sklem* (Hynek Bočan, 1979), *Týden v tichém domě* (Jiří Krejčík, 1947), *Údolí krásných žab* (Jiří Hanibal, 1973), *Ucho* (Karel Kachyňa, 1970), *Už zase skáču přes kaluže* (Karel Kachyňa, 1970), *Volání rodu* (Jan Schmidt, 1977), *Zatoulané dělo* (Josef Mach, 1958), *Zelené obzory* (Ivo Novák, 1962), *Zvířata ve městě* (Václav Křístek, 1989), *Zralé víno* (Václav Vorlíček, 1981).



Rozhovor

ZVLÁŠTNÍ PŘEDMĚTY
FILOZOFIE MÉDIÍ

Rozhovor s Lorenzem Engellem

Kateřina Krtilová

Filmový vědec Lorenz Engell (1959) je zakládajícím děkanem Fakulty médií při výmarské Bauhaus-Universität a od roku 2008 spolu s Bernhardem Siegertem ředitelem „Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie“ (Mezinárodního centra pro výzkum kulturních technik a filozofii médií). Lorenz Engell je také spoluzakladatelem doktorandského programu „Mediale Historiographien“ a univerzitního centra „Bauhaus Film-Institut“. K jeho nejvýznamnějším publikacím patří *Bewegen Beschreiben. Theorie zur Filmgeschichte* (Popis pohybu. Teorie k dějinám filmu, 1992), *Ausfahrt nach Babylon. Essays und Vorträge zur Kritik der Medienkultur* (Výjezd směr Babylon. Eseje a přednášky ke kritice mediální kultury, 2000) a *Philosophie des Films* (Filozofie filmu, 2007; ed. s Birgit Leitnerovou). Letos publikoval výběr filozofických analýz filmových děl pod názvem *Playtime*. Rozhovor proběhl 27. srpna 2009 ve Výmaru.

* * *

V České republice se „mediální vědou“ (německy: *Medienwissenschaft*), mediálními studií, rozumí studia masové komunikace, žurnalistika, zatímco v Německu se již vedle této disciplíny etabloval „výzkum mediality“ založený na postupech „kulturních věd“ (*kulturwissenschaftliche Medialitätsforschung*) – čím se tento přístup k médiím liší?

Při této otázce vycházíte ze specifických zkušeností z České republiky, ptát se takto ovšem lze v podstatě kdekoliv. Výzkum mediality nebo filozofie médií je ve zvláštní, těžko pochopitelné pozici, nejen v českém prostředí. U nás již asi komunikační věda, žurnalistika či publicistika nemají takové výsadní postavení, přesto je situace srovnatelná. Pozoruhodné ovšem je, že s českým prostředím je spajta mimořádná postava, jeden z otců zakladatelů paradigmatu filozofie médií, Vilém Flusser. Je sice také mnohokrát kritizovaným autorem, ale co se týče základů filozofie médií, je zcela jistě třeba Flussera zmínit. Ačkoliv v Čechách, jak se zdá, hraje menší roli než v Německu.

Ale zpět k vaší otázce: rozdíl je vlastně velmi jednoduchý. Žurnalistika, publicistika a studia masových médií jsou založeny zaprvé na instrumentálním pojmu média, zadruhé na lineárním pojetí a zatřetí se zkrátka zajímají výhradně o masová média. „Instru-

mentální“ znamená: média jsou v pojetí těchto disciplín prostředkem k účelu; tyto účely jsou někým stanoveny, distributorem, mluvčím, někým, kdo má určité úmysly; účel je v procesu komunikace splněn, nebo nikoliv. Mediální věda (*Medienwissenschaft*)¹⁾ ve smyslu filozofie médií vždy předpokládá, že existuje zpětná vazba nástrojů a záměru, účelu, který je jejich prostřednictvím prosazován – nástroje ovlivňují celý proces. Nástroje nejsou nikdy jenom nástroje, nýbrž vždy také tvůrci toho, co díky nim vzniká. Ony stanoví, jaké možnosti, záměry, účely vůbec mohou existovat. Toto je tedy o něco komplexnější, reflektovaný, ve dvojím smyslu rekurzivní pojem nástroje nebo instrumentality, odlišující obě disciplíny.

Podobně linearita komunikace. V mediální vědě komunikační procesy ani nezaujímají ústřední pozici. Pokud se jimi zabýváme, nepokládáme za daný komunikační model, který vyjadřuje známý Lasswellův vzorec – kdo říká co komu s jakým záměrem, jakými prostředky a s jakým výsledkem – nebo schéma vyvinuté Romanem Jakobsonem ve dvacátých letech, mimochodem také v Praze. Komunikační věda, publicistika, žurnalistika z těchto modelů vychází. Chápe komunikaci jako nasměrovaný proces s danými pravidly. To v našem pojetí neplatí. Nejde již jen o lineární přenos – média tvoří přímo ekosféru. Definují prostor jako celek, ve kterém se pohybujeme kulturně, myšlením, vnímáním, vizuálně. Média určují, co je myslitelné, vnímatelné, co lze vůbec sdělit atd. Pojem komunikace, se kterým ještě lze v mediální vědě pracovat, vychází spíše z americké sociologie, Meada a Parsonse; k nám se dostal prostřednictvím Niklase Luhmanna. Komunikace není v tomto pojetí chápána jako proces přenosu, nýbrž vždy jako proces selekce, selekce z horizontu možností.

Třetím rozdílem ve vztahu ke komunikační vědě je, že mediální věda vlastně svůj výzkum neváže na určité předměty – což je také její slabé místo. To je možná vůbec nejkritičtější bod a největší síla komunikační vědy: ví úplně přesně, co jsou média – média jsou to, co by každý člověk v moderní společnosti označil jako média: masová média. Možná lze přidat ještě písmo, telefon apod. Oproti tomu výzkum mediality ne náhodou vyměnil média za medialitu a zkoumá nyní mediální vlastnosti na *zcela libovolných* objektech. Pro výzkum mediality je klíčové tázání, způsob kladení otázek, a nikoli objektů. To je možné a nutné vnímat kriticky. Samozřejmě existuje něco jako medialita, mediální atributy, které lze vztáhnout na libovolné předměty. Ale existují i zvláštní objekty, které by bez těchto vlastností a kvalit nebo funkcí ztrácely smysl. U těchto specifických objektů se na první pohled vágní medialita, jako vlastně čirý potenciál, teprve stává uchopitelnou, může odkazovat sama k sobě a získává pevné obrysy. Toto se odehrává právě v tom, co běžně označujeme jako média, na rozdíl od libovolných každodenních předmětů jako třeba kousek koláče. Jiným příkladem by byl nástroj: ne každý nástroj je zároveň médiem. Až prostřednictvím specifických objektů – médií – vystupuje medialita do popředí. To, co normálně nazýváme médii, se od „ne-médií“ liší tím, že vždy zahrnuje medialitu. Médium vždy něco vypovídá o sobě samotném jako médiu, což zpravidla nelze říct o předmětech, které je třeba nejdříve složitě prohlásit za média. Je již patrné,

1) V Německu se oblast mediálních studií ve smyslu žurnalistiky, výzkumu masových médií obvykle označuje jako *Kommunikationswissenschaft* – komunikační studia. Ostatní přístupy se nazývají *Medienwissenschaft* – mediální věda.

že právě toto je kritický bod. Proto já sám někdy nejsem zrovna nadšený z obratu k *medialitě*. Důsledkem tohoto obratu jsou totiž i politické problémy: nikomu neumíme vysvětlit, na čem pracujeme, jaké problémy vlastně řešíme. Můžeme sice říct, že úkolem humanitních věd není problémy řešit, ale otevírat, což je důležitá a vznešená věc, ale někdy, zvláště v demokracii, musíme lidem vysvětlit, k čemu je naše věda dobrá. Je výhodou, když na tuto otázku umíme srozumitelně odpovědět. Možná bych se tedy přikláněl k tomu, abychom se v našem oboru drželi pojmu média, tématu a *předmětu* média.

Politický problém, o němž hovoříte, je asi nejpálčivější v oblasti výuky. Jaká je vaše zkušenost jako zakládajícího děkana Fakulty médií a profesora filozofie médií na Bauhaus univerzitě ve Výmaru co se týče legitimizace programů zaměřených na filozofii médií? Jaké jsou teoretické a politické nároky na tyto programy?

To je velmi dobrá otázka, na kterou samozřejmě v našich komfortních podmínkách vědecké instituce, kde spolupracujeme s lidmi, kteří se zajímají o stejné problémy jako my, nesmíme zapomínat. Naopak, musíme ji klást s velkým důrazem. Abstraktní, teoretické zdůvodnění toho, co děláme, je jedna věc a politický argument věc druhá. Naprosto odmítám, abychom se příliš uzavírali ve věžích ze slonoviny a ztráceli ze zřetele tuto sociální povinnost vědy. Máme trochu tendenci říkat, že jsme prostě chytřejší, a tak víme, že náš výzkum má smysl. Bádáme přeci již 5 tisíc let, a to nikoli v zájmu růstu HDP, ale kvůli pravdě. Což je krásné a důležité, přesto musíme brát ohled na svět, ve kterém žijeme, a musíme s ním spolupracovat. Což má zcela konkrétní politické důsledky. Tam venku jsou lidé – to bych zdůraznil, ačkoliv to zní pateticky –, z jejichž práce žijeme. Platí nás ze svých daní a příspěvků atd. a mají právo se dozvědět, co děláme, a my jim to musíme umět co nejlépe vysvětlit.

Co se týče studijních programů, tak ve vztahu k teorii je třeba studentům zprostředkovat všechny zmíněné kroky odlišení našeho přístupu k médiím od výzkumu masové komunikace. Všichni naši studenti v prvním semestru chtějí „dělat v médiích“, pracovat později v televizi či reklamě a mnoho z nich se také v těchto profesích uplatní. Během studia u nás se ale snažíme posunout jejich myšlení od instrumentálního a lineárního přístupu k myšlení médií. To je naším úkolem, a to předpokládá nikoli, že to studenti již umějí, ale že jsou tomuto myšlení otevření, že je k němu takřka lze svést. V tomto ohledu došlo v minulých patnácti letech k velkému skoku. Ačkoliv stále ještě studenti přicházejí s heslem „dělat něco v médiích“, tuší již, že existuje ještě něco jiného.

Politickým předpokladem takových studijních programů je právě to, že je musíme obhájit. Jednak musíme ukázat, že se studenti, kteří se u nás něco naučili, uplatní na trhu práce, ale nejen to. Musíme ukázat, že studium není jakýmsi tunelem z A do B, vedoucím z dětství a mládí k začlenění do pracovního procesu, jako by univerzita jen zprostředkovala mezi těmito body. Univerzita je místo s vlastními pravidly, kde člověk může několik let dělat něco, co mu jiné prostředí již nikdy neumožní. Musíme ukázat, že náš přístup je k něčemu dobrý, že něco znamená pro vývoj mladých lidí a znamená něco pro společnost. Úkolem je tento prostor pro myšlení zachovat otevřený a umožnit pobyt v něm co nejvíce lidem. Budou potom pracovat i myslet jiným způsobem. Myslím, že právě v oblasti médií máme velkou šanci toho dosáhnout. Zatím jsme každopádně byli

schopni přesvědčit všechny politiky i evaluační komise, částečně i lidi z ekonomické sféry, že to, co děláme, je správné. Ale je třeba si tyto otázky klást.

Váš výzkum se zaměřuje především na filozofii filmu a televize. Jaké nové otázky v oblasti filmu umožňuje přístup filozofie médií? O jaké autory se opírá filozofie filmu?

Otázky filozofie filmu se kladou na různých rovinách. Jednak existuje určitá tradice především v americké filmové teorii, například Jarvieho *Philosophy of the Film* z osmdesátých let.²⁾ Tento směr se zabývá otázkou, čím film přispívá k diskuzi relevantních filozofických problémů. Mnoho filmů například tematizuje otázku lidské existence. Přitom je ovšem třeba znát filozofický pojem lidské existence – to je oblast, k níž „normální“ historik filmu (dnes již ne, ale v osmdesátých letech) nemá přístup, a proto ho tato dimenze nezajímá. Ale filmy Bergmana, Felliniho, Tarkovského, nemluvě o Cronenbergovi, tyto otázky otevírají. To by tedy byla první úroveň filozofie filmu.

Zajímavější je samozřejmě otázka, zda existují určité filozofické problémy, které je možné klást teprve v souvislosti s filmem. Nabízí se to například u tématu prostoru a času, to jsou nejoblíbenější a nejpersvědčivější kategorie, které je třeba v souvislosti s filmem znovu promyslet. Film změnil naši představu o prostoru a času, na tom se filmová teorie shodla již ve 20. letech. Tato problematika je dnes stejně aktuální, objevují se stále nové otázky. Problém prostoru a času je samozřejmě zajímavý nejen z fyzikálního a estetického, ale vždy také z filozofického hlediska.

Na třetí rovině – která nás filozofy médií zajímá nejvíc, protože chápe film jako médium, ne jen jako takový – jde o myšlenku, že všechno naše poznávání a myšlení není prostě dáno, není nějakou imateriální logikou nebo prací vědomí, která se odehrává ve vakuu a je ryze mentální povahy. Naopak: vždy má materiální základ. „Naše psací potřeby spoluutvářejí naše myšlenky,“³⁾ píše Friedrich Nietzsche – tato známá věta byla tisíckrát citována a vyjadřuje základní myšlenku filozofie médií. U Lichtenberga najdeme podobnou formulaci o vlivu pokoje, v němž člověk sedí, na myšlenky, které v tomto pokoji napíše. Právě to nás zajímá, ztělesněné myšlení, „tělo“ myšlení – to jsou média. Psací potřeby, tužka a papír, psací stroj, barevná páska do psacího stroje, klávesnice, ale také počítač, digitální chip nebo kamera. Důležité je, že nástroje, jimiž uchopujeme naše myšlenky, nejsou vůči těmto myšlenkám podružné, jako není dalekohled podružný z hlediska objevení slunečních systémů. To platí samozřejmě i pro film a jako filozofové filmu se ptáme: existuje nějaký specifický přínos filmu pro myšlení? Když je naše myšlení ztělesněno ve filmu, jedná se o jiné myšlení? Filozofie filmu tedy předpokládá, že všechno myšlení je podmíněné médii. Existují různé typy myšlení odpovídající různým médiím. Akademická filozofie stojí a padá s písmem, o tom již není třeba mnoho diskutovat. Od Platóna po Luhmanna existuje mnoho úvah na toto téma. Co se však stane s filozofií, když změní své základní médium? To je svébytná otázka filozofie médií. V tomto smyslu

2) Ian J a r v i e, *Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics*. New York: Routledge & Kegan Paul 1987.

3) V originále: „Unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken“ (z dopisu Friedricha Nietzscheho Heinrichu Köselitzovi /alias Peter Gast/ z roku 1882).

můžeme poukazovat na předchůdce tohoto přístupu. Dva významní autoři, na něž je třeba se odvolat, jsou Stanley Cavell a Gilles Deleuze. Cavell vychází z pragmatické filozofie a fenomenologie a zabýval se jako filozof velmi brzo a intenzivně filmem; napsal také výbornou knihu o americké filmové komedii. Gilles Deleuze se svými dvěma díly *Cinéma*⁴⁾ je možná ještě vlivnější než Cavell, protože klade zcela zásadní otázky k myšlení filmu – filmu jako svébytného ztělesnění, těla myšlení.

V rámci výzkumného programu Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM),⁵⁾ který se v roce 2009 soustředí na „věci“, zkoumáte „kinematografické objekty“: můžete na příkladech takových objektů a jejich analýzy popsat vaše východiska?

I toto téma lze uchopit z různých úhlů. První otázkou by bylo: co je typicky kinematografickým objektem? Klasickým objektem by v tomto smyslu bylo něco jako revolver. Ne, že by v reálném životě neexistovaly revoly, ale ve filmu mají samozřejmě mimořádný význam jako ústřední objekt westernu, velice důležitého žánru pro vývoj filmu. To by tedy byl kinematografický objekt – objekt, jehož význam konstituoval především film. Nebo můžeme zajít ještě o něco dál a zabývat se bundou Jamese Deana nebo sukní Marilyn Monroe, objekty nabitými popkulturním významem, fetišizovanými objekty. Z jiného úhlu lze vycházet z předpokladu, že film zpřístupňuje věci jinak než každodenní praxe. Film objekty uchopuje a myslí zvláštním způsobem, který se odlišuje od klasického způsobu myšlení předmětů. Začíná to tím, že film jako zásadně časová, dynamická forma umění či dynamické médium není myslitelné bez času – bez času není ničím. Objekty jsou ale více či méně odolné v čase; pohyblivé a dynamické objekty, plastické, deformovatelné jsou proto obvykle hraničními případy předmětného – takovéto hraniční případy jsou však přesně polem působnosti filmu. Jak lze toto pojetí sloučit s naší představou o stabilním objektu? Viděno z třetího úhlu se pak klade otázka, jestli existují objekty, na kterých může film tematizovat své specifické kvality. V jednom z kolokvií IKKM jsme s André Wendlerem zkoumali žaluzii, interpretovali jsme žaluzii jako svébytné kinematografický objekt. Opět platí: ne, že by mimo kino neexistovaly žaluzie, ale žaluzie je objektem, který je schopen pomocí určitého nastavení světla proměnit prostor i mimo film, bez jakéhokoliv plátna, ve vlastně kinematografický obraz. To je tedy svébytný objekt filmu.

Druhým tématem vašeho výzkumu je filozofie televize. Televize je často popisována jako nástroj, instrumentálně, jak jsme o tom hovořili, vy naopak zkoumáte její medialitu a odkazujete ve svých aktuálních pracích na teorii sítí aktérů (actor-network theory), zdůrazňujete aktivní roli média: v čem spočívá tento posun?

4) V českém překladu: *Film 1: Obraz-pohyb* (Praha: NFA 2000) a *Film 2: Obraz-čas* (Praha: NFA 2006).

5) Mezinárodní centrum pro výzkum kulturních technik a filozofii médií při Bauhaus univerzitě ve Výmru, též též výzkumu 2009/2010: „Referencializace a ontogeneze: vytváření věcí“; od roku 2010 je součástí IKKM doktorandský program „Teorie a dějiny kinematografických objektů“, viz online: <www.ikkm-weimar.de>.

Přesně o to jde. O posun hlediska, kdy se televize sama stává aktérem, popřípadě ji je třeba chápat jako síť aktérů, jako „agenturu“, v rámci níž jsou propojeny nejrůznější faktory. „Agentura“ se stále mění, osciluje, nikdy ale nefunguje jenom řekněme na cizí objednávku. Proto je důležitá mnohoznačnost pojmu agenta. Agent jedná na cizí povel, ale zároveň i s vlastním záměrem, nebo je zpravidla dvojím agentem a slouží více pánům a nakonec i vlastním zájmům. Takto můžeme popsat i televizi. V rámci „agentury“ nejsou rozhodující jenom lidé jako rozumné bytosti nadané řečí, nýbrž například také technologie, tedy něco, co jsme dosud nevnímali jako schopné jednat, ale nanejvýš jako nástroje. Důležité jsou zde ale i instituce, tradice, estetiky. A teprve v souhře všeho toho funguje televize jako „agentura“. Dokonce bych tvrdil, že i obrazy a zprávy, které televize produkuje, mohou být v této spleti chápány jako jednající postavy. Takto se věc samozřejmě stává rychle velmi komplexní a lze obtížně uchopit jako celek. Jak taková agentura funguje, lze ukázat na příkladu, určitém historickém období, jednotlivém pořadu, žánru apod. Oproti klasickému žurnalistickému přístupu, jak jsem jej předtím nastínil, s jeho instrumentálními a lineárními pojmy, tato koncepce již skoro není sdělitelná. Nejenže je třeba vzít v potaz fikci, která v žurnalistickém pojetí nehraje roli, nýbrž obrazy televize jednájí a vznikají mezi nimi různé vazby a něco produkují – takže musíme lidské aktéry, tvůrce filmů, redaktory prohlásit za takřka agenty cizí moci, to jest televize, která má v vlastního práva moc: to je samozřejmě pro klasické teorie žurnalistiky těžko stravitelné.

V tomto pojetí nikdo není odpovědný....

Hlavním problémem je skutečně otázka po odpovědnosti. Ale tu dnes není snadné zodpovědět. Bylo mi vytýkáno, že v mé vizi televize již není možné připsat někomu odpovědnost za rozhodnutí. Ale to již dlouho není možné. Musíme si vymyslet něco nového. Že se jedná o problém, to je jasné, ale nelze jej vyřešit tím, že jednoduše budeme odkazovat na režiséra nebo odpovědného redaktora. To v praxi nelze realizovat.

Jako jednoho z ne-lidských aktérů jste zmínil technologii – jakou roli hraje ve filmu a jeho teoretické reflexi technologický vývoj?

Technologický vývoj ve filmu je víceméně zanedbatelný. Základní technologie filmu se změnila jen málo. Digitální revoluce samozřejmě proběhla i ve filmu, ale stále se neprosadila; film se nestal zcela digitálním médiem – tento proces je pomalý, takže výsledkem je stále ještě kino. Distancuji se od jednoduchého mediálního materialismu dřívějších dekád, například 80. let, kdy byl vývoj technologií chápán jako základní, autonomní síla. Materialita komunikace je nesporná – ale je jen jedním hráčem v síti, v níž fungují jako aktéři jiné obrazy, způsoby vnímání, vzpomínky, další ne-materiální danosti. Jako například v některých mimoevropských kulturách zasahují do dění předci, tak si to můžeme představit i zde. Do filmu zasahují jiné obrazy, které člověk viděl dříve atd.

V rovině příběhu byla technologie v minulých dvou desetiletích námětem mnoha hollywoodských filmů, od MATRIX po TERMINATOR SALVATION. Jakou roli hraje technologie v tomto ohledu?

Film se samozřejmě jako komerční masové médium zaobírá starostmi, které nás zaměstnávají, to popisuje již Siegfried Kracauer – a stále to platí – metaforou o Perseově zrcadle: Perseus musí zabít Medúsu, ale pokud by se na ni podíval, zkamení. Dostane tedy vyleštěný štít, který může použít jako zpětné zrcátko. V zrcadle pohled Medúsy neúčinkuje – a takové je plátno, říká Kracauer. Když bychom se podívali na objekt našeho strachu, hrůza nás ochromí, ale v kině můžeme. Tak to je i s digitální revolucí. Náš přístup k věcem se díky ní zcela mění; máme strach, že bychom mohli být vydáni napospas našim artefaktům, strach, že by mohly získat schopnosti, které jsme my lidi chápali jako vyhrazené pro sebe, že by artefakty na sebe dokonce mohly strhnout světovládu. Tento strach je reálný. Stačí se podívat na blockbustery posledních deseti let. Podle Kracaue-
ra se v zrcadle kina se svým strachem můžeme konfrontovat, bezprostředně nikoliv.

V tomto semestru navazujete na své slavné přednášky o „dobrém filmu“ kurzem o komedii. Proč je mezi nejlepšími filmy všech dob málo komedií?

Když jsem měl nápad udělat seminář ke komedii, říkal jsem si, že jich přeci je nepřeberné množství. Ale čím více jsem se tématem zabýval, tím víc se rozpadalo. Dospěl jsem k názoru, že jádrem filmové komedie je klasická americká mainstreamová komedie třicátých a čtyřicátých let. Když pomyslíte na Lubitsche, BÝT ČI NEBÝT, NINOČKA, nebo později v padesátých letech, Billy Wilder, SLAMĚNÝ VDOVEC, NĚKDO TO RÁD HORKÉ nebo RAZ, DVA, TŘI, všechny tyto filmy fungují dodnes. Nebudete se možná popadat za břicho, ale budete se smát. Zdá se, že to je dnes těžší. Na druhé straně se dnes za komedii vydává všechno, co není zrovna válečný film, bojové umění nebo science-fiction. Pojem komedie se stal vágním. Ale vy se ptáte, proč to tak je. Správná otázka – ale nemám na ni odpověď. Snažím se ji právě najít. Možná existuje určité napětí mezi komedií a kinematografií, že zde něco nefunguje, ačkoliv teorie tvrdí opak, ale něco tu je.

Historickým předchůdcem nových postgraduálních programů na IKKM a Bauhaus univerzitě je program Mediální historiografie (Graduiertenkolleg Mediale Historiographien). Jaký je vztah médií a historie? Jaký význam má množné číslo v názvu: různá média – různé historiografie?

Na jedné straně nemůžeme bez historie myslet žádná média. Samozřejmě je více zakotven v historii výzkum kulturních technik – filozofie médií je oproti tomu založena na systematickém myšlení. To ovšem vůbec neznamená, že se oba směry neprotínají. Filozofie médií chápe, že všechny její koncepce jsou historické, a tudíž relativní. Ale – a to je důležité – trvala by na tom, že historie má systematický aspekt, z něž vychází. Přitom nezáleží na tom, v jaké formě uchopíme historii, jestli využijeme Foucaultovu epistemologii, tedy archeologii, nebo historickou či historicistickou vědu. Každý typ historicity nebo dějinnosti má ve dnes platném systému argumentace a myšlení své místo. Otázka

minulosti je vždy produktivní, klade-li se z přítomnosti, neboť z této perspektivy nalézá systematickou souvislost – to by byla vždy priorita filozofů. Výzkum kulturních technik postupuje jinak než výzkum dějin médií. Obrátil by tento přístup a vychází z toho, že přítomnost má své historické místo ve vztahu k minulosti, z níž vychází. Jako filozofové bychom naopak řekli: dějiny samotné jsou produktem, který stále znovu vzniká. Můžeme konstatovat, že média nejsou nikdy myslitelná bez své historie, ale také opačně, že dějiny nejsou myslitelné bez médií, které je produkují. Archiv, dokument, monument, muzeum jsou všechno mediální fenomény a formy organizace historického vědění, bez nichž by dějiny nebyly možné. To platí dvojnásob pro psaní historie, zobrazování historie, její „zprostředkování“ v muzeích, filmech atd. Mimo mediální konfigurace nejsou dějiny vůbec myslitelné, neexistují. Jak již bylo řečeno: nástroj je spoluvůrcem produktu. To je velmi důležité.

Toto zdvojení, média dějin – dějiny médií, to jsou mediální historiografie, a ty jsou různé nejen podle určitých etap dějin, dějinného průřezu – 1500, 1700, 1900 –, ale skutečně, jak to své otázky naznačujete, podle média. Dějiny média, například filmem produkováné dějiny jsou jiné než dějiny románu nebo vůbec tištěného slova nebo jiné než dějiny denně tištěného slova, časopisu nebo televize, digitálních technologií nebo fotografie. Pokaždé se jedná o jinou historiografii. Zvlášť zajímavé jsou body, kdy se oboje překrývá. Tedy když se překryjí – a nejen paralelně probíhají – dějiny, v nichž médium funguje, a psaní dějin *skrze* médium. Neboť médium vždy také píše vlastní dějiny. Zvlášť pro film a televizi je tato otázka momentálně mimořádně aktuální. Každý film, který vznikl minimálně v posledních dvaceti letech, má určité „dějinné vědomí“, povědomí o vlastní dějinné podmíněnosti a vlastní relaci k jiným filmům. Nějak s tím zachází a podílí se tedy na psaní vlastních dějin a dějinách filmu. A toto překrytí je potom právě zvlášť hezký předmět bádání.

Na IKKM pracují vědci z celého světa, přednášel jste také nedávno podruhé v ČR, na konferenci „Myšlení médií“ Univerzity Karlovy v Praze. Jak probíhá spolupráce s vědci ze zemí, kde filozofie médií a výzkum kulturních technik nejsou etablovány?

Je třeba říct, že filozofie médií a výzkum kulturních technik jsou stále ještě málo institucionalizovány. Jedná se o určitou síť, svým způsobem spiknutí, sestávající z velké části z germanistů. I já jako filmový a televizní teoretik jsem mezi nimi exot. Tato mezinárodní síť zahrnuje jednotlivce z různých zemí. Neumím tedy rozeznat nějakou specifickou národní situaci. Mediální teorie v Německu je silnější než v každé jiné zemi, to je pravda, to je pro nás výhoda. Tento vývoj má historické důvody, je tedy kontingentní. To samotné není důvod, proč bychom měli být něco zvláštního. Spolupráce existuje všude a je podivuhodné, jaké souputníky nalézáme. Nelze určit rozdíly ve smyslu národních kultur, ale spíš rozlišit starou a novou školu. A všude narážíme na starou školu a všude také na novou. Když pomyslím třeba na Paříž, abych uvedl proslavené centrum vědy, tak Paříž je jako intelektuální místo dnes téměř výhradně určena starou školou. Francouzská filmová věda – Deleuze neDeleuze – je pro mnoho věcí, které nás zajímají, již nepoužitelná, alespoň momentálně ne. V Anglii je situace podobná. Ale na druhé straně také všude nacházíme jednotlivce, kteří jako my říkají, že právě o něčem jako filmu musíme

přemýšlet jinak. Film sám je aktérem, obrazy nejsou jen prostředky, s jejichž pomocí něco ukazujeme (například „boy meets girl“, zamilují se a nakonec se vezmou), nýbrž obrazy něco dělají, určují dění. Takové a podobné myšlenky se objevují všude a člověk se s nimi setkává i na překvapivých místech. Na IKKM byl například Georges Didi-Huberman, který je ve své akademické kultuře, tedy francouzských dějinách umění, sice již uznávaný, ale přeci ještě hodně izolovaný a kterému bylo uznání dlouho upíráno – u nás s ním ale báječně spolupracujeme. Pamatuji si také dobře na přednášky na konferenci v Praze, Jiřího Bystřického, Ivana Muchy nebo Miroslava Marcelliho – hned se rozvinula zajímavá diskuze a nestála pak mezi námi žádná komunikační věda. Najednou byly problémy stejné a pak to může fungovat.

Citované filmy:

Být či nebýt (To Be or Not to Be; Ernst Lubitsch, 1942), *Matrix* (Andy Wachowski, Lana Wachowski, 1999), *Někdo to rád horké* (Some Like It Hot; Billy Wilder, 1959), *Ninočka* (Ninotchka; Ernst Lubitsch, 1939), *Sla-měný vdovec* (The Seven Year Itch; Billy Wilder, 1955), *Raz, dva, tři* (One, Two, Three; Billy Wilder, 1961), *Terminator Salvation* (McG, 2009).

Mgr. Kateřina Krtilová

Od roku 2008 asistentka na Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM, Mezinárodní centrum pro výzkum kulturních technik a filosofii médií) a doktorandka na Bauhaus-Universität Weimar. Těžiště výzkumu: filozofie médií, teorie písma a obrazu, Vilém Flusser.

Aktuální publikace: spolueditorka sborníku *Medien denken. Von der Bewegung des Begriffs zu bewegten Bildern* (Transcript Verlag, 2010), studie „Média a medialita“

(in: *Jazyk – filosofie – média*. Univerzita Palackého, 2010).

(Adresa: Katerina.Krtilova@uni-weimar.de)

Svaz filmového průmyslu a obchodu (/1913/ 1921–1941 /1948/)

„Svaz filmového průmyslu a obchodu v R. ČS.“ (dále jen SFPO) byl založen 18. července 1921 za účelem „hájit stavovské zájmy svých členů a podporovat filmový průmysl a obchod se zvláštním zřetelem k jeho národohospodářskému a kulturnímu významu pro Československý stát“.¹⁾ Jeho založení bylo reakcí na stále se rozšiřující filmový obchod, v němž bylo potřeba vytvořit podmínky pro jednotný postup filmových půjčoven a výroben. Ustavující valná hromada svazu se konala 26. září 1921 v místnostech hotelu Štěpán na Václavském náměstí, kde byli zvoleni první funkcionáři svazu v čele s předsedou Vítězomírem Ballenbergerem, ředitelem Nordiskfilmu.²⁾ Již od září 1921 začal SFPO vydávat časopis *Film*, jenž nahradil dřívější *Československý film*.³⁾ V říjnu 1921 byl schválen návrh, aby byla k SFPO přičleněna se všemi svými aktivy a pasivy Filmová bursa, jež byla dříve součástí Filmového klubu.⁴⁾ Na přelomu let 1921 a 1922 se SFPO zabýval likvidací Svazu československých půjčoven a výroben filmových v Praze.⁵⁾ V této době byly také zřízeny odbočky SFPO pro Moravu a Slezsko v Brně a pro Slovensko v Bratislavě.⁶⁾

Dne 30. července 1923 rozhodla valná hromada SFPO o změně stanov, které byly vzaty na vědomí výnosem ministerstva vnitra ze dne 7. 9. 1923 č. 58.767/6.⁷⁾ Když SFPO a půjčovny v něm zastoupené začaly postupem času diktovat své požadavky i všem ostatním půjčovnám, bylo 14. února 1923 založeno Sdružení nezávislých půjčoven filmových (dále jen SNPF).⁸⁾ Mimořádná valná hromada SFPO ze dne 30. července 1923 se usnesla na nových podmínkách placení půjčovného předem. Půjčovny zastoupené ve SNPF to však nepožadovaly. Počátkem září 1923 byl SFPO stej-

- 1) Národní filmový archiv (dále jen NFA), f. Svaz filmového průmyslu a obchodu (dále jen SFPO), k. 1, inv. č. 1, Stanovy Svazu filmového průmyslu a obchodu v R. ČS. z roku 1921.
- 2) Tamtéž, k. 2, inv. č. 48, Protokoly ze schůzí SFPO z let 1921–1922, Zápis o ustavující valné hromadě ze dne 26. 9. 1921. Na schůzi byli přítomni zástupci těchto společností: A. B. filmové podniky, American, Biografia, Chicago-Film, Export Film, Gaumont, La Tricolore, Lloyd-Film, Primax, Nordiskfilm, Projektor, Record-Film, Slavia-Film, Stuart-Webbs, Wolfram-Film a United Artists.
- 3) Zdeněk Š t á b l a, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie*, sv. 2. Praha: Československý filmový ústav 1989, s. 231–232. Odpovědným redaktorem časopisu se stal Bořivoj Weigert, později Ludvík Venclík. Časopis vycházel dvakrát měsíčně. Svým obsahem se od *Československého filmu* nelišil a jeho významnou složku tvořila i nadále inzertní část. V této podobě byl časopis vydáván do června 1936. Poté byl změněn na týdeník novinového formátu, který vycházel až do konce roku 1938.
- 4) Tamtéž, s. 195–196.
- 5) NFA, f. SFPO, k. 2, inv. č. 48, Protokoly ze schůzí SFPO z let 1921–1922; fol. 11, 12, 14.
- 6) Zdeněk Š t á b l a, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie*, sv. 2, s. 234.
- 7) Archiv hlavního města Prahy (dále jen AHMP), f. Magistrát hlavního města Prahy II, odbor vnitřních věcí, spolkový katastr, spis. sign. SK VIII/481, 1921–1927.
- 8) Zdeněk Š t á b l a, Vývoj filmového obchodu za Rakouska-Uherska a Československé republiky 1906–1939. In: *Filmový sborník historický 3*. Praha: Český filmový ústav 1992, s. 19. SNPF bylo tvořeno těmito firmami: Atropos, Centrofilm, Exclusivefilm, Irisfilm, Kinema, Lyrafilm, Patria, Silesiafilm a Tempofilm.

ně přinucen od svých požadavků ustoupit.⁹⁾ Nakonec SNPF a SFPO společně usilovaly o založení grémia filmových půjčoven a výroben.¹⁰⁾ Když bylo ještě roku 1923 povoleno toto grémium zřídit, SNPF zaniklo.¹¹⁾ Ve druhé polovině dvacátých let představovalo pro půjčovny problém utváření koncernů kin. Byla to např. skupina kin patřících Československé obci sokolské, která koncem dvacátých let sdružovala kolem šesti set kin. Stanovovala si půjčovní podmínky, se kterými se nakonec členové SFPO museli pro svoji nejednotnost smířit.¹²⁾ Dne 30. září 1926 rozhodla mimořádná valná hromada o likvidaci svazu (likvidátory byli ustanoveni František Hašek, Ludvík Kantůrek a Oldřich Václavík).¹³⁾ Již 3. března 1927 však uspořádal svaz další valnou hromadu, na jejímž programu bylo zrušení likvidace, změna stanov, volby funkcionářů a stanovení členského příspěvku. Aklamací byl zvolen nový výbor, v jehož čele stál předseda Jan Voborný (Lloydfilm). Svaz však bylo třeba, kvůli vymazání ze spolkového katastru v roce 1926, nově založit se zachováním všech předepsaných náležitostí.¹⁴⁾ Nový „Svaz filmového průmyslu a obchodu čsl.“ vznikl 25. dubna 1927. Ustavující valná hromada, jíž předsedal Julius Schmitt, se konala 19. srpna 1927. Předsedou se stal Jan Reiter (Elektafil).¹⁵⁾

V první polovině třicátých let řešil svaz především otázky obchodních a půjčovních podmínek a vzájemné vztahy mezi půjčovnami a biografi. Dne 14. listopadu 1934 byla vydána vyhláška č. 131.126/1934 ministra průmyslu, obchodu a živností o úpravě dovozu osvětlených filmů kinematografických, podle které bylo třeba podávat žádost o povolení dovozu prostřednictvím SFPO. Každý do ČSR dovezený a Filmovým poradním sborem (dále jen FPS) schválený celovečerní hraný film musel být zapsán do rejstříku dovážených filmů vedeného u SFPO.¹⁶⁾ V důsledku zavedení registračního systému opět došlo k přesycení filmového trhu. Česká filmová výroba poklesla, návštěvnost kin se snížila. Pro vytvoření určité rezervy pro příští výrobce byl zřízen fond pro podporování filmové výroby. I přes veškeré snahy a určité slevy při placení licenčních poplatků však nebyli čeští výrobci v roce 1935 finančně úspěšní. Proto SFPO sdružil tyto výrobce ve svazové sekci, jejíž ustavující schůze se konala 27. září 1935. Mimo sjednávání přijatelných výrobních podmínek a finančního zabezpečení byla sekce také zastoupena ve FPS. Téhož roku se všichni členové SFPO stali členy nově vzniklého Kartelu filmových dovozců (dále jen KFD).¹⁷⁾ Dne 27. února 1930 vznikl Podpůrný fond pro členy SFPO a zaměstnance filmového průmyslu a obchodu v RČS pro případ nemoci, neštěstí a stáří, zřízený při SFPO.¹⁸⁾

Mimořádná valná hromada svazu ze dne 4. listopadu 1938 projednávala otázky související s vypovězením mezistátní filmové dohody mezi Československem a Německem, plány pro další práci

9) NFA, f. SFPO, k. 2, inv. č. 49, Protokoly ze schůzí SFPO za rok 1923, fol. 32–33.

10) Tamtéž, k. 1, inv. č. 7, Oběžníky Svazu filmového průmyslu a obchodu pro rok 1923.

11) Zdeněk Š t á b l a, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie*, sv. 2, s. 374.

12) Zdeněk Š t á b l a, *Vývoj filmového obchodu za Rakouska-Uherska a Československé republiky 1906–1939*, s. 26.

13) AHMP, f. Magistrát hlavního města Prahy II, odbor vnitřních věcí, spolkový katastr, spis. sign. SK VIII/481, 1921–1927. O likvidaci SFPO informoval Úřední list Republiky Československé č. 254 ze dne 5. listopadu 1926

14) Tamtéž.

15) Tamtéž, spis. sign. SK VIII/638, 1927–1950.

16) Zdeněk Š t á b l a, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie*, sv. 3/2.

17) NFA, f. SFPO, k. 2, inv. č. 55, Zápis o řádné valné hromadě Svazu filmového průmyslu a obchodu ze dne 31. 1. 1936, Zpráva o činnosti Svazu filmového průmyslu a obchodu čsl. za rok 1935

18) Tamtéž, k. 1, inv. č. 3, Řád podpůrného fondu pro členy a zaměstnance Svazu filmového průmyslu a obchodu v RČS.

svazu vzhledem k politickým a hospodářským změnám a změnu stanov. Po rezignaci dosavadních funkcionářů byl zvolen nový výbor, předsedou se stal Ivan Kubišta. Dne 14. února 1939 rozhodla mimořádná valná hromada svazu o převedení jmění KFD do SFPO. V souvislosti s utvořením protektorátu Čechy a Morava byl na výborové schůzi dne 15. března 1939 přijat návrh, aby byli ze svazu vyloučeni členové výboru neárijského původu. Na funkci prvního místopředsedy tak rezignoval Ludvík Kantůrek.

Dne 16. května 1939 vzniklo Ústředí filmového oboru, které sdružovalo dosavadní filmové organizace zastoupené svými zmocněnci. Za SFPO zde byl Ivan Kubišta.¹⁹⁾ Počátkem roku 1940 provedl SFPO úpravu znění stanov podle nařízení zemského prezidenta v Praze ze dne 29. prosince 1939, kterým se spolkům zakazovalo užívat názvů připomínajících státoprávní poměry bývalé ČSR. Stanovy „Svazu filmového průmyslu a obchodu v Čechách a na Moravě“ schválilo Policejní ředitelství v Praze 23. února 1940.²⁰⁾ Dne 27. května 1940 se konala řádná valná hromada svazu, na níž byl upraven název spolku na „Svaz filmového obchodu v Čechách a na Moravě“. Jeho předsedou se stal Josef Hlinomaz (pracovník pražské pobočky Metro Goldwyn Mayer).²¹⁾ Podle stanov schválených Zemským úřadem v Praze pod č. j. 3295/40 ze dne 27. dubna 1940 se svaz stal členem Filmového ústředí pro Čechy a Moravu (ČMFÚ).²²⁾ Přípisem ze dne 4. května 1942 sdělilo ČMFÚ, že podle paragrafu 10 nařízení říšského protektora ze dne 28. října 1940 o zřízení ČMFÚ byla s účinností od 15. února 1941 činnost SFPO zastavena. Jméno svazu převzalo ČMFÚ, které provedlo i jeho likvidaci. Dne 29. března 1950 byl svaz ze spolkového katastru Magistrátu hlavního města Prahy vymazán.²³⁾

Ve fondu Svaz filmového průmyslu a obchodu (4 kartony, 1 úřední kniha a 2 razítka) jsou, kromě jiného, dochovány stanovy z let 1921, 1927 a 1940. Důležitým zdrojem informací jsou také oběžníky a zápisy ze schůzí, jejichž úplnost dochování se rok od roku liší. Co se týče personálií, obsahuje fond seznamy členů a funkcionářů pouze z let 1938–1939. Z ekonomické agendy se dochoval přehled o hospodaření svazu v roce 1937 či rozpočet na rok 1938. Přítomny jsou také výpisy z rejstříku dovážených filmů z let 1936–1937. Nemalá část fondu je pak tvořena obchodními podmínkami, vyhláškami ministerstva průmyslu, obchodu a živností upravujícími dovoz a výrobu filmů, memorandy, dalšími smlouvami s jinými filmovými organizacemi a korespondencí. Fond tak podává, až na výjimky, poměrně celistvý přehled o vývoji a činnosti SFPO. Údaje, které je třeba dohledat v Archivu hlavního města Prahy, se týkají především likvidace a znovuzaložení svazu v letech 1926–1927 a také závěrečného období jeho existence (1940–1950).²⁴⁾

J a r m i l a H u r t o v á

19) Zdeněk Š t á b l a: *Data a fakta z dějin čs. kinematografie*, sv. 4, s. 161.

20) AHMP, f. Magistrát hlavního města Prahy II, odbor vnitřních věcí, spolkový katastr, spis. sign. SK VIII/638, 1927–1950.

21) Tamtéž.

22) NFA, f. SFPO, k. 1, inv. č. 5, Stanovy Svazu filmového obchodu v Čechách a na Moravě z roku 1940.

23) AHMP, f. Magistrát hlavního města Prahy II, odbor vnitřních věcí, spolkový katastr, spis. sign. SK VIII/638, 1927–1950.

24) AHMP, f. Magistrát hlavního města Prahy II, odbor vnitřních věcí, spolkový katastr, spis. sign. SK VIII/481 a spis. sign. SK VIII/638.

Obzor

Duch doby (nejen) v šedé zóněJan Bernard, *Z šedé zóny. Texty a kontexty.*

Praha: Akademie múzických umění 2010, 592 stran.

Publikace *Z šedé zóny* nabízí průřez tvorbou Jana Bernarda, vlivného představitele českého myšlení o filmu od sedmdesátých let do současnosti. Kniha je rozdělena do šesti sekcí. Z nich tři jsou tematické („Čs. filmový ústav, moskevský VGIK a texty o sovětském filmu“, „Světový film a jiné texty“, „O českém a slovenském filmu“), dvě časově vymezené („První pokusy...“, „Od srpnové okupace po samotovou revoluci“) a jedna je svého druhu žánrová („Teoretické studie filmové a jiné“). Každou z nich uvozuje autobiografická předmluva, zasvěcující čtenáře do různých fází autorova profesionálního života a do okolností vzniku desítek textů z různých období, napsaných za různých okolností a pro různé účely. Jakkoli se lze vůči jednotlivým příspěvkům kriticky vymezovat, jejich hodnota jako celku spočívá především v tom, že všechny nějakým způsobem zachycují tzv. ducha doby.

Bernard vystudoval filmovou vědu na Filozofické fakultě UK a moskevském VGIKu. Působil v Československém filmovém ústavu, v letech 1981–1989 byl aktivním členem Svazu českých dramatických umělců. V devadesátých letech krátce pracoval pro FITES, stal se členem České filmové a televizní akademie a do roku 2006 zasedal v Radě Státního fondu pro rozvoj české kinematografie. Od roku 1987 zastával místo odborného asistenta na katedře filmové vědy FF UK, již posléze až do roku 1993 i vedl. Poté přijal místo děkana na FAMU, kde po skončení funkčního období od roku 1999 setrvává ve funkci vedoucího kabinetu dějin a teorie filmu.

Duch doby

Jedním z důležitých faktorů ovlivňujících způsob psaní o filmu v sedmdesátých a osmdesátých letech byl omezený přísun zahraniční odborné literatury (srov. též s. 538–541). To ústilo například v opakované obracení se k autoritám, které vydávány byly, jako například k Michailu Bachtinovi (srov. též s. 508). K Bachtinovu vlivu se otevřeně hlásil i Bernard, ačkoli jeho teoretická základna byla díky studiu na VGIKu, kde se zabýval vztahy mezi filmem a lingvistikou, mnohem širší. Konkrétně Bachtinovi však zůstal „věrný“ i v devadesátých letech a založil na něm třeba svou analýzu *NÁVRATU IDIOTA* (s. 430–442).

Je s podivem, že ačkoli byla většina témat Bernardových dříve vydaných publikací do výběru textů *Z šedé zóny* v nějaké formě zahrnuta (Evald Schorm, Pier Paolo Pasolini, kinematografie Sovětského svazu, otázky divadelní estetiky), k jedné oblasti se kniha dostává jen ve vzpomínkových odkazech: a to právě k relacím mezi filmem a lingvistikou.

Bernardova kandidátská práce napsaná na VGIKu vyšla v minimálním nákladu pod názvem *K otázkám souvislostí a rozdílů mezi systémem přirozeného jazyka a systémem vyjadřovacích prostředků filmu*. K tématu se vrátil v roce 1995 v knize *Jazyk, kinematografie, komunikace. O meze-*

ře mezi světy.¹⁾ V rámci *Z šedé zóny* sice čtenář najde některé dílčí (nelingvistické) otázky z druhé jmenované knihy v textu profesorské přednášky „Úloha audiovizuální kultury v současné informační společnosti“ (s. 452–459), ale jinak zůstává kniha exkurzů do oblastí, kterými se Bernard jako teoretik nejvýrazněji zabýval, prostá.

Autor tak ve většině případů zapojuje vlastní interpretační aktivitu a předvádí svého druhu virtuózní oscilaci mezi suchými fakty a otevřeně hermeneutickým přístupem jakéhosi „doplňování významových mezer“ (nedourčeností). Občas se obrací k argumentačnímu postupu, kdy nejen předloží nalezený symbol, nýbrž rétoricky ještě zdůrazní správnost jeho čtení. Viz např. „Po průjezdu vlaku tunelem, který je očividně symbolem přechodu do světa podvědomí a snu.“ (s. 432). Jindy zase naznačuje, že určité filmy lze ohodnotit jen jedním způsobem: „Lavrentěv, který správně oceňuje STROP, SEMMIKRÁSKY apod., má pro malé znalosti celosvětového kontextu potíže se správným oceněním OVOCE STROMŮ RAJSKÝCH JÍME“ (s. 177).

V některých případech zdánlivě elegantní hraní si se slovy nakonec vede k nečekaným banalitám, jako třeba u výkladu filmu *ILUMINACE*, byť je třeba přihlídnout k faktu, že jde o lektorský materiál: „Je to film o hledání způsobu a smyslu života, o vůli a možnosti člověka poznat sama sebe, určit své místo ve společnosti, své vztahy k ní a k druhým lidem“ (s. 106). V knize se vyjevuje i zvláštní pozice konceptu postmoderny v českém psaní o filmu na začátku devadesátých let. Zatímco u *ZBĚSILOSTI V SRDCI* (s. 135–140) z textu vyplývá touha sdělit o postmoderně čtenáři co nejvíc (což vede k poněkud naivní teoretické dezinterpretaci pojmu), u snímku *PĚJME PÍSEŇ DOHOLA* se Bernard prostě spokojí s konstatováním, že „je to postmoderní ptákovina“ (s. 207). (Podobně neorganizovaným způsobem zachází s psychoanalytickým terminologickým aparátem. Viz např. s. 377–387.)

Hodnota esteticky zaměřených Bernardových textů, jejichž některé typické vlastnosti rozeberu dále, však spočívá hlavně v metarovině dějin českého psaní o filmu – spíše než v rovině historie filmu jako uměleckého objektu. Nepřímo zachycují způsob filmového psaní v období útlumu možností propojovat české myšlení o filmu s myšlením západním (jak ostatně opakovaně tvrdí v metakritických textech z osmdesátých let i Bernard, srov. s. 537–543).

Díky několika svazkům vydaných textů Jiřího Cieslara by bylo možné porovnávat přinejmenším dva přístupy, které se navíc braly za svého druhu určující: když odpovídali kritici v osmdesátých letech na výtky ke stavu filmového psaní, text „Vybídnutí k diskusi přijímáme (Vyjádření filmových kritiků ‚střední generace‘)“ (s. 503–509) byl navzdory počtu podepsaných dílem právě Cieslara s Bernardem. Bernard sice tvrdí: „Cieslarovy filmové eseje jsem s potěšením četl, ale sám jsem vlastně nikdy netoužil psát o filmu takhle,“ (s. 91) avšak v esejisticky intuitivních interpretačních východiscích a volném nakládání s psychoanalytickými pojmy se často setkávají. Klíčová je však v knize hlavně závěrečná sekce „Od srpnové okupace po sametovou revoluci“, jež částečně rámuje předchozích zhruba 450 stran textu. V autobiografických úvodech k jednotlivým sekcím zůstává Bernardův vhled stále příliš fragmentární, než aby mohl umožnit nějakou komplexnější představu o stavu filmov(ědn)ého bádání – to však do určité míry činí posledních asi 90 stran knihy. Kromě jednoho ideologického textu a několika osobních totiž Bernard zpřístupňuje řadu materiálů odhalujících byrokratické pozadí fungování oboru jako instituce: podoby cestovních zpráv, zápisy ze schůzí, podklady k jednáním, otevřené dopisy. Nabízí pohled do zákulisí

1) Jan B e r n a r d, *Jazyk, kinematografie, komunikace. O mezeře mezi světy*. Praha: NFA 1995.

debaty o stavu filmové kritiky a filmové vědy, přičemž odhaluje i problémy s ne/schvalováním debatních příspěvků pro publikaci. Zachycuje i porevoluční stav oboru a perspektivy jeho dalšího směřování, navíc zveřejňuje svůj poměrně direktivní „Návrh koncepce Českého filmového ústavu“ (1990).

„Hadovité“ texty a Obraz lesa

Navzdory rámuujícímu charakteru poslední sekce však většinu knihy zabírají samotné esteticky zaměřené texty. Některé jsou otevřeně označeny za lektorské materiály, jiné vyšly běžně v tisku. „Syndrom“ lektorské snahy uvést suše čtenáře do širokého pole souvislostí je však patrný i z nich: výčet filmografických informací, krátké kritické shrnutí dosavadních nějak „příbuzných“ filmů a až v návaznosti pak rozvažování o filmu nejnovějším. Tak by se dala zjednodušeně popsat Bernardova metoda psaní, ústící do jakýchsi „hadovitých“ textů bez zřejmého argumentačního jádra. Podobným způsobem autor představuje nejen díla zkušených filmařů typu Altmana, Stricka, Egoyana nebo Chytilové, ale třeba i debuty jako Gedeonovo *INDIÁNSKÉ LÉTO*, kde nejdříve zmapuje režisérovu studentskou tvorbu. „Nejhadovitější“ texty jsou pak různé zprávy o stavu české kinematografie, články o nové vlně, profily tvůrců nebo články spojené hledáním „motivu“ napříč kinematografií.

Charakter jakéhosi neustále bobtnajícího „hadovitého“ výčtu výskytů a interpretací má třeba série „krajinných textů“. V „Obrazu lesa v českém filmu 60. let“ (s. 391–408) z roku 1993 se projevují všechny popsané znaky Bernardova psaní (včetně bachtinovské aplikace). Je tu hlavně přítomen zmíněný proud interpretací předkládaný ne jako hermeneutický akt doplňování významových mezer, ale jako analyticky dané skutečnosti. Jinak řečeno, nepřímě se popírá arbitrárnost spojitostí mezi různorodou skupinou filmů, takže rétorická pozice textu není konstruuující, ale rekonstruuující – jako by pouze objevoval už předem existující významové vztahy.

Na tento postup pak Bernard navazuje v článku „Orbis Silvarum Pictus“ (s. 409–415) z roku 1998, kde identickému čtení podrobuje filmy z devadesátých let. Poněkud obskurně zde navíc využívá Ecovu metaforu fikčního světa jako lesa. Pokud Eco mluví v *Šesti procházkách literárními lesy* o „otálení v lese“ jako o strategii modelového autora a o „zastavení se a hloubání“ jako o pozici modelového čtenáře,²⁾ Bernard učiní významový obrat a Ecovy metaforicky založené postuláty uchopí nepřeneseně, tedy doslovně. To mu pak umožní tvrdit, že „doktor [ve filmu *CESTA PUSTÝM LESEM*] se však k bytí s lesem rozhoduje dříve, než do něj vstoupí“ (s. 413). Bernardovo interpretační úsilí vede k řadě diskutabilních výkladů: „Šumavský les je tu místem ontického splnutí přírody a člověka, který se do něj ponořuje jako do náruče matky, u níž hledá útěchu a úlevu v těžké chvíli života.“ (s. 413).

V „Krajině Doriany Graye“ (s. 416–430) pak rozšiřuje oblast zájmu z lesa na krajinu, přičemž vytváří opozici krajiny venkovské a městské – a mechanicky vyjmenovává s krátkými interpretačními vsuvkami filmy od dvacátých let minulého století až do začátku století současného. Touto rozvolněností struktury se téměř volně asociativní „hadovitost“ textu umocňuje ad absurdum. Upozorňuji, že všechny tři články jsou součástí sekce „Teoretické studie filmové a jiné“, tudíž reprezentují odbornou oblast Bernardova zájmu. Tento typ kumulativního psaní je ale typický pro řadu Bernardových textů o filmu a zmíněné jsem vybral jen jako příklad, který zároveň dokládá

2) Umberto Eco, *Šest procházek literárními lesy*. Olomouc: Votobia 1997.

autorovo setrvání u interpretačních postupů započatých už v člancích ze sedmdesátých let. Všechny tři „krajinné“ články totiž vznikly v letech 1993–2006.

Téma Havel

Jakési paralelní téma k filmu (případně divadlu) tvoří v publikaci osoba a dílo Václava Havla. Vedle Věry Chytilové (a nové vlny obecně) se totiž právě k Havlovi kniha vrací nejčastěji a dva články o Havlových hrách se dostaly i do sekce „Světový film a jiné“ (asi kvůli nim je tam ono záhadné „jiné“). V publikaci najdeme texty o Havlovi, interpretace Havlových her, reportáže z jejich veřejných zkoušek, recenze jejich inscenací nebo filmových verzí. Nejrušivější je však přítomnost dvou neobvyklých „havlovských“ textů v tzv. teoretické sekci, kde čtenář narazí na článek nazvaný „O dospívání státotvorně“ (s. 387–388), napsaný jako reakce na Havlovo odstoupení z funkce prezidenta republiky v roce 1992. Místo snahy o parafrázi budu raději citovat:

Když takhle bude fungovat každý z nás, začne fungovat i celá společnost a budeme si pak moci pokládat za čest, když se Václav Havel bude ucházet o to, aby byl naším prezidentem. Ne už jako otec, díky němuž se také dítě narodilo, ale jako otec, v němž jsme se poznali, o němž víme, že představuje naše lepší i horší vlastnosti, ale jehož uznáváme pro ty lepší a pro to, jak dokáže ty horší překonávat. Nebereme ho už proto, že je vůdcem oné party, v níž bychom také rádi byli (ta se ostatně možná rozpadne), ale proto, že už sami budeme dospělí s vlastní zodpovědností, a začínáme tak lépe chápat jeho zodpovědnost za sebe i za nás i jeho vztah k naší matce (zemi, společnosti), k níž se v těžkých časech snažil uchovávat lásku a pomáhal jí je překonávat. Vzájemně si od sebe odpočineme a pak se spolu dáme do mytí oken. Ten krásný výhled na úrodné moravské vinice a oblé sudetské hory si přece nenecháme vzít. (s. 387–388)

Nehodlám upírat Bernardovi právo být ve vybraných spisech osobní a uveřejňovat patetické texty, které napsal ke konkrétní příležitosti, ale co dělá podobný útvar v teoretické sekci?! Podobně se lze ptát hned u následujícího mystifikačního textu o Havlově muzeu („Z Hradu na Hrádeček“, s. 388–391). Publikace by měla respektovat kategorie, které si sama vytyčuje – a z tohoto hlediska jsou oba za sebou jdoucí literární celky zařazené naprosto nevhodně. Václav Havel dostává velký prostor i na jiných nečekaných místech, například ve fotogalerii v závěru knihy, kde je hned šest fotek s Havlem (čtyři z nich bez Bernarda!) plus fotografie pamětní knihy návštěv na Hrádečku.

Napříč časem

Čtenář má samozřejmě díky knize *Z šedé zóny* unikátní příležitost seznámit se s Bernardovou autorskou tvorbou napříč (částečně „šedými“) desetiletími. Zvláště pak pokud je ochoten popasovat se s popsanou strukturací a argumentací textů, jež jistě může někomu vyhovovat. Musí počítat s tím, že bude číst i o filmech, které nejenže nikdy neviděl, ale velmi pravděpodobně je ani nikdy neuvidí (zejména studentských), případně že řada kritických textů mnohem více vypovídá o jejich autorovi v určitém období než o filmech samotných. Sekce věnovaná sovětským kinematografiím ale nabízí svým způsobem obohacující postižení problematiky a texty o českém/slovenském/československém filmu přinášejí přinejmenším alternativní přístup (v případě Chytilové dokonce velmi zasvěcený). Mnohem nejednoznačnější je případ sekce „světového filmu“, kde analýzy an-

glicky mluvených snímků někdy naznačují i určitou nejistotu v pochopení fabule (zejména s. 113 v rozboru Altmanova HRÁČE).

Největším přínosem téměř šestisetstránkové knihy je bezesporu její „historizující“ poslední sekce, navíc s informačně nejbohatším úvodním textem. A to nejen proto, že svým způsobem pozměňuje náhled na jinak koncepčně diskutabilní seskupení článků různého typu. Bohužel nelze říci, že pokud se čtenář obeznámí nejdříve s poslední částí publikace, pochopí důvody, které vedly k zařazení většiny Bernardových článků z porevolučního období (včetně recenzí na filmy z poslední doby: VESNICKÝ UČITEL, ROMING, DĚVČÁTKO). Důležitější než nabídnout důsledně systematický výběr bylo totiž asi opravdu především „posbírat spisy“ ze všech oblastí Bernardovy působnosti. Ty v rámci jednotlivých sekcí nepodléhají ani jednoduchému chronologickému nebo žánrovému řazení, a tak texty z posledních let stojí vedle textů desítky let starých, články o divadle (především o Ypsilonce nebo Havlovi) vedle článků o filmu atp. Ostatně v této souvislosti je ironická už skutečnost, že nejjasněji strukturovaným textem a nejzábavnějším ze sekce o světovém filmu je reportáž z koncertu Rolling Stones.

R a d o m í r D . K o k e š

Obzor

Interpret ano, naratolog ne

Mircea Dan Duta: *Vypravěč, autor a bůh. Naratologické perspektivy a narativní techniky v české nové vlně 60. let*. Praha: Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta 2009, 206 stran.

Původem rumunský absolvent FAMU Mircea Dan Duta se ve své knize *Vypravěč, autor a bůh: Naratologické perspektivy a narativní techniky v české nové vlně 60. let* pokouší představit originální analýzu zmíněného období české kinematografie.

Třebaže se metodicky hlásí k takzvané generální rétorice¹⁾ belgické Skupiny μ (v knize jako Mü), Duta směřuje spíše k intuitivním poetologickým modelům vyprávění. Dílo Skupiny μ je vším, čím monografie *Vypravěč, autor a bůh* není: vysoce organizovaný sémiotický systém.

Jeho práce jako by přišla z hluboké minulosti, kdy byli teoretici v komunistických zemích konfrontováni s nedostatkem zahraniční literatury. Nemá totiž skoro nic společného s moderní naratologií druhé poloviny 20. století, kdy se konstitovala jako vědecká disciplína zabývající se vyprávěním.

S výjimkou Tzvetana Todorova, kterého však necituje, nenajdeme v bibliografii jediného vlivného literárního nebo filmového naratologa. Ba co víc, navzdory tomu, že se hlásí ke Skupině μ , necituje Duta z jejího díla ani větu, natož aby představil autory, k nimž patří Jacques Dubois, Philippe Dubois, Francis Edelin, Jean-Marie Klinkenberg nebo Philippe Minguet. Fakt, že jeho analýza filmů nové vlny z hlediska teorie vyprávění selhává, může být i důsledkem tohoto překvapivého metodického odříznutí se od naratologického bádání posledních desetiletí.²⁾

Otázky interpretační aktivity

Podobně jako Zdena Škapová ve své práci „Cesty k moderní filmové poetice“³⁾ i Duta částečně využívá naratologická východiska jako záminku pro vlastní interpretační aktivitu.

Škapová dodržuje neoformalistické členění textu (podkapitoly věnované kategoriím času, děje, postavy, stylu atp.), takže je alespoň rámcově systematická. Jenže neoformalismus cílí k pojmenování dominanty a podchycení takzvaných vnitřních a vnějších norem: k zobecňujícímu popsání vzorců, představujících to *typické* pro nějaké období. Proto se neoformalismus a jeho projekt historické poetiky zaměřuje na poznání ověřitelných významů, takzvaných explicitních a referenčních.⁴⁾

1) Ačkoli bych volil spíše překlad „obecná rétorika“.

2) S pracemi z *Generální rétoriky*, která vyšla v roce 1970, jsem obeznámen jen na poli sémiotiky, takže bohužel nemohu posoudit, nakolik autor její naratologická východiska přebírá, přepracovává nebo spíše deformuje. Podrobím tedy dále Dutův „model“ kritice jen na základě jeho vlastní (ne)konciznosti. Srov. Groupe μ , *Rhétorique Générale*. Paříž: Larousse 1970.

3) In Stanislava P ř á d n á – Zdena Š k a p o v á – Jiří C i e s l a r, *Démanty všednosti*. Praha: Pražská scéna 2002, s. 11–148.

4) Srov. David B o r d w e l l, *Making Meaning*. Cambridge – Londýn: Harvard University Press 1996.

Autorka naopak otevřeně směřuje k odhalování takzvaných významů implicitních a symptomatických.⁵⁾ Její snaha o interpretaci však vede k tomu, že ulpívá na odchylkách, namísto aby dosáhla zobecňujícího poznání *typického*. A ačkoli člení text neoformalisticky, efektivní pojmový aparát tohoto přístupu používá naprosto minimálně. Studie pak jako (neo)formalistická analýza selhává, a zároveň se tříští celistvost interpretace, pro niž způsob dělení výkladu není vhodný.

Mircea Dan Duta ale ve svém textu chce být vědec a naratolog, což dokazuje kromě snahy o metodologický úvod mimo jiné tím, že absurdně nadužívá adjektiva „naratologický“ (ve významu, který je vlastně z hlediska naratologie jako vědního oboru nesmyslný). Viz například citaci ze strany 107, která je bohužel spíše typická než ojedinělá:

Má sice určitou naratologickou nezávislost, ne však dostatečně bohaté složení, aby tvořil naratologický prostor sám o sobě. Berme ho zatím jako zvláštní naratologickou složku, významnou nejen pro naratologickou strukturu filmu, ale také pro Jirešovu narativní techniku [...].

Pokud jsem dobře porozuměl, „naratologický“ chápe asi ve významu „vhodný pro naratologické zkoumání“ (absence definic je jedním z velkých nešvarů knihy). Pořád ale nechápu spojení typu „naratologický závěr filmu“ (s. 184), natož „naratologické zákulisí filmu“ (s. 182), čímž se myslí *skutečné* zákulisí, ne film ve filmu. V souvislosti s mírou nezávislosti některých vypravěčských rovin v *OSTŘE SLEDOVANÝCH VLACÍCH* zase zavádí pojem „pseudonaratologická struktura“ (s. 133).

Duta bohužel nepostupuje vědecky (takže ani naratologicky) – jenže na rozdíl od poněkud mechanické Škapové je schopný a inspirativní „vykladač“. Škapová raději interpretuje implicitní a symptomatické významy v nové vlně, než aby promyšleně využila neoformalistické pojmy a postupy. Dutova monografie se naopak neúspěšně pokouší o systematickou naratologickou analýzu, i když mu mnohem lépe vyhovuje interpretační aktivita, která je přínosná i v kontextu „přeanalyzované“ nové vlny.

Čtenář si však musí podobné pasáže z knihy vybírat mezi řádky teoreticky nefunkční metody, jíž se budu podrobně věnovat v závěru recenze. Monografie se člení na dvě metodologické úvodní kapitoly a sedm případových studií, tedy kapitol zaměřených na konkrétní díla. Třetí a devátá kapitola mají ambice zmapovat širší kinematografický kontext před a po nové vlně, i když důkladněji se věnují jen třem filmům (*KAŽDÝ DEN ODVAHU*, *NÁVRAT ZTRACENÉHO SYNA*, *JÁ, TRUCHLIVÝ BŮH*). Kapitoly čtyři až osm pak analyzují *FARÁŘŮV KONEC*, *KŘIK*, *DÉMANTY NOCI*, *ŽERT*, *OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY*.

Z řady inspirativních interpretací, které lze v knize číst „mezi řádky“, se pozastavím u Dutova výkladu *DÉMANTŮ NOCI*. Zvažuje totiž hypotézu, že celý film až na záběr mrtvých chlapců na cestě představuje předsmrtnou halucinaci. Nezůstává u pouhého konstatování, ale tuto možnost dále promýšlí na různých stupních abstrakce. Současně například řeší problém, zda lze v tomto smyslu uvažovat o všech scénách ve filmu (včetně snů) na stejné úrovni, nebo zda se i v rámci halucinace hierarchicky člení na sny ve snu. Tím přirozeně jeho analýza nekončí, zabývá se i verzí „oficiální“, ve které je běh chlapců prchajících lesem skutečně se odehrávající příběh. Věnuje se i opakujícím sekvencím (např. možná vražda ženy v osamělém stavení), které mohou představovat různé verze jedné události, ale zároveň je lze z určitého úhlu chápat všechny jako pravdivé.

5) Tamtéž.

Zacyklení

Interpretační „vycházky“ jsou zvláště ve srovnání s výklady Jana Žalmana⁶⁾ nebo Škapové ve vztahu k filmům mnohem otevřenější značně různorodému čtení. Duta má rád zejména biblické výklady, jimž věnuje výrazný prostor v případech FARÁŘOVA KONCE, ŽERTU, OSTŘE SLEDOVANÝCH VLAKŮ a mnohem přeneseněji u JÁ, TRUHLIVÝ BŮH, i když je nakonec nikdy neopomene lehce ironizovat.

Navzdory tomu, že se autor knihy v kapitole věnované snímku KAŽDÝ DEN ODVAHU neostýchá dílo nelítostně dramaturgicky přepracovávat a navrhopat lepší řešení, samotná kniha *Vypravěč, autor a bůh* by si zasloužila přísnou redakci (v tiráži není uveden odpovědný redaktor ani recenzent). Duta se ve svých interpretacích nezřídka pouští do podivných konstrukcí: například chápat autobus v ŽERTU jako parodii antického deus ex machina (s. 115) značí spíš nepochopení tohoto pojmu a jeho kulturního pozadí.

Interpretační kapitoly jsou nejen příliš dlouhé, ale chybí jim sevřená struktura, což ústí mimo jiné v opakování stejných postřehů. Namátkou jde o psychologický a ideologický rozbor postav v ŽERTU nebo navracení se k postavě Zedníčka v OSTŘE SLEDOVANÝCH VLACÍCH: o „zlidštění ideologa“ se čtenář dozví hned na třech stranách (137, 151, 154). V DÉMANTECH NOCI se zase pořád dokola dočítá o „pekelném tempu“, nehledě na absurdní srovnání s dynamikou snímku LOLA BĚŽÍ O ŽIVOT. Dalším vracejícím se prvkem je metafora „průhledné stěny“ mezi něčím a něčím. Poprvé se objeví u DÉMANTŮ NOCI v souvislosti se zrnitou texturou filmového obrazu – a pak v každé další kapitole (ŽERT, OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY, JÁ, TRUHLIVÝ BŮH).

Absence pojmů

Duta pravděpodobně není příliš obeznámen s moderními naratologickými koncepcemi, takže mu nezřídka chybí aparát k přesnému vyjádření – utápí se v opisech nebo v nejasně definovaných pojmech. To se projevuje zejména v otázkách „vrstvení světa“ a „proměnlivosti filmového času“. Vrstvení světa zkouší rozvíjet v duchu Skupiny μ jako goethovskou (což však nenapíše) dichotomii Dichtung/Wahrheit. Elementárně řečeno, Dichtung je fikcí a Wahrheit pravdou nebo realitou.

Ale protože nemá další rozlišovací nástroj, zavádí tuto opozici nejen mezi naši aktuální realitu a filmovou fikci, ale i do reality filmové fikce a nereálného ve fikci, vztahů mezi různými úrovněmi snění postav atp. Na to je samozřejmě podobně vágní dichotomie slabá a v určitých chvílích je v textu „předichtungo-wahrheitováno“, hlavně když Dichtung dělí na dalších několik opozic Dichtung-Wahrheit.

Takže je paradoxně výklad jasnější, když Duta používá místo „zavedených“ pojmů opisy. Jenže pak zase vytváří sérii nejasných označení, z nichž se žádné nedočká definice: konvenční fikční skutečnost, konkrétní fikční skutečnost, základní fikční skutečnost, konkrétní rovina fikce, hlavní konkrétní děj, konkrétní děj, konkrétní rovina děje, konvenční skutečnost hlavní fikce, případně konvenčně konkrétní rovina Dichtung.

Ještě zašifrovanější jsou pak kategorie času, kdy si pod spojeními jako hlavní čas vyprávění, čas rytmický, fikční přítomný čas nebo rovina okamžitého fikčního času lze jen těžko něco „konkrétního“ představit. Problém narativního času si naratologové uvědomují a dlouhodobě o něm deba-

6) Jan Žalman, *Umlčený film*. Praha: Národní filmový archiv 1993.

tují. Nejznámější řešení navrhl Gérard Genette, od něhož se pak částečně odvozuje řada dalších teorií fikce a vyprávění.⁷⁾

Jenže ačkoli Dutu narativní/naratologický (v jeho slovníku) čas mimořádně zajímá, nemá uspokojivé nástroje k jeho analytickému podchycení, což vadí zejména u textů o DÉMANTECH NOCI a ŽERTU. Rozsáhlé popisy různých časových úrovní jsou pak významově skoro nerozklíčovatelné (podobně jako některá nekonečná vrstvení Dichtung-Wahrheit). Zejména když do snových sekvencí v DÉMANTECH NOCI začne zapojovat koncepci „času rekurence“ a surrealistickou absenci „třetího rozměru času“:

[Čas] plyne jakoby „v kruhu“, jako kdyby byl uvězněn v uzavřeném dvourozměrném prostoru. Z tohoto prostoru se čas nemůže vymanit, neboť mu chybí lineární rozměr, čili třetí dimenze. Ta by měla představovat „kolmici“ na plochy tohoto uzavřeného kruhu, tedy možnost případného úniku z této plochy a normální časový posun vpřed. Na abstraktnější úrovni [sic!] tato třetí dimenze znamená vědomé hledání a sledování jakéhosi cíle či výsledku, očekávání a naděje, že stálý posun vpřed má smysl. (s. 87)

I přes obtížnost čtení podobně metaforických kumulací je však stále řeč o pasážích knihy, které jsou srozumitelné, víceméně jasné a chtějí o filmových dílech říci něco nového. A hlavně bez toho, aby zkoušely rozsáhle aplikovat model představený ve dvou úvodních „teoreticko-metodologických“ kapitolách knihy. Z nich se kriticky pozastavím pouze nad některými východisky té první.

(Ne)naratologie

Nejdříve je třeba si uvědomit, že lze jen obtížně konstruovat funkční naratologický model bez definic a jasně rozlišených, případně dále hierarchizovaných kategorií. Pokud chtějí posloužit ke zmapování toku narativního textu jako systému, měly by pokud možno co nejvíce napomoci jeho rozkladu, popisu a pochopení. Mircea Dan Duta v údajné návaznosti na Skupinu μ nesplňuje žádný z těchto předpokladů.

Především nedefinuje, takže když představí dichotomii narativního plánu a naratologického prostoru, dozvíme se nejdříve, že je nesmíme směšovat. Narativní plán zpřístupní na jednoduchém příkladu, naratologický prostor prostřednictvím opisů, které se navíc jeví poněkud protimluvně: „Konkrétní či ‚logický‘ vysvětlitelný **kontakt** mezi dvěma odlišnými naratologickými prostory **nemůže zásadně existovat**. [...] Postavy z různých naratologických prostorů by se spolu těžko mohly setkat a komunikovat, poněvadž hranice mezi těmito prostory jsou **nesnadno překročitelné**“ (s. 5, zvýraznil RDK).

Dále Duta tvrdí, že „odlišné naratologické prostory v rámci téhož díla představují zcela jiné světy“ (s. 6). Nijak přitom nevyjasňuje ontologický status světa, který má na mysli. To se může zdát jako puristická poznámka teoretika fikčních světů, ale je na místě, protože Duta nevidí vlastně žádné jasně stanovené hranice nebo pravidla pronikání mezi světem aktuálním a světem fikčním.

7) Srov. Gérard Genette, *Fiction & Diction*. Ithaca – London: Cornell University Press 1991; David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press 1985, s. 74–98; D. Bordwell, *History of Film Style*. Cambridge – Londýn: Harvard University Press 1997. V kontextu teorie fikčních světů srov. též Ruth Ronová, *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host 2006, s. 228–265.

Ontologický status světa, světů uvnitř světa a světů uvnitř těchto světů (Duta se do takových hloubek dostává) se tak podstatně znejasňuje. Ačkoli (asi) tvrdí, že naratologické prostory jsou vzájemně neprostupné, u DÉMANTŮ NOCI se podivuje, že ze tří zkonstruovaných Wahrheit není možné ovlivnit odpovídající Dichtung (s. 105). Jaký je pak sémantický vztah mezi pojmy svět, Dichtung a naratologický prostor? Lze si domýšlet (respektive domýšlet vlastní teorii), ale třeba analýza filmu JÁ, TRUCHLIVÝ BŮH všechny jistoty zbourá.

K tomu se váže otázka autorství a autorského postoje, kde Duta navrhuje soubor devíti kategorií, které se jeví být zpočátku propojené a na stejné úrovni. Postupně však vychází najevo, že za prvé jsou mezi nimi asi (!) hierarchické rozdíly a za druhé neslouží stejným účelům – tedy přinejmenším v metodologické kapitole, protože v dalších kapitolách se víc a víc stírají. Nejdříve Duta konstruuje tři kategorie narátora, objektivního autora a subjektivního autora. Nedefinuje je, ale opět vymezuje opisy a podmínkami („může“, „musí“, „nesmí“).

Narátor je na nejnížší úrovni, smí pouze vyprávět a objektivně komentovat. Objektivní autor může vše co narátor, ale ke všemu smí osobně komentovat příběh, projevovat sympatie, porovnávat „reálnou“ skutečnost s tím, co „se děje“ v díle, případně pochybovat o věrohodnosti vyprávěného. Nesmí ale ovlivňovat, co se děje v díle, a „zavádět nepřirozené zvraty“ (co to je a čím se to měří, už se nedozvíme). Ovšem, co je podstatné: „Nesmí [...] doporučovat určité způsoby, jak má být jeho dílo chápáno či interpretováno“ (s. 8). Nejde mi do hlavy, jak je současně možné zakázat tohle a povolit porovnávat realitu a fikci nebo zpochybňovat její věrohodnost.

Všechno ale ještě více zkomplikuje subjektivní autor, který smí vše co narátor a objektivní autor, ale navíc může subjektivně zasahovat do díla, promítat se do něj, projevovat se jako jeho tvůrce – a to jak v rámci díla, tak mimo něj. Pak mi ale není moc jasný účel nižších úrovní, když všechny zahrnuje subjektivní autor, jenž smí vše co narátor a objektivní autor. Pochybnost těchto soustředěných kruhů vyjde najevo zejména při srovnání se zavedenými pojmy vypravěče, implikovaného autora a empirického autora. V ozkoušené triádě má každý svou funkci: jsou to tři komplementární kategorie, které se navzájem doplňují, ne pohlcují.

Mnohem nejasnější je však další Dutova kategorie režiséra, který „představuje autorský postoj podobný subjektivnímu autorovi. Autor [otázkou je, který] má tendenci všechno ve svém díle vysvětlovat, argumentovat, „předepisovat“, koneckonců víceméně „režírovat““ (s. 16). Následuje výčet, co všechno může pokazit. V tomto bodě je třeba doplnit – zjištěno zpětně, ne z metodologického úvodu –, že libovolná postava v díle může *současně* představovat *všechny* tyto kategorie. Případně, že i tvůrce díla může představovat všechny tyto kategorie.

Takže nejenže je někdo subjektivní autor, který může všechno, ale současně je i narátorem, objektivním autorem a režisérem (který chce svět kolem řídit, jako by to subjektivní autor nedělal). Viz JÁ, TRUCHLIVÝ BŮH: „Osoba vypravěče Adolfa v sobě tedy zahrnuje úlohy postavy, herce, narátora, subjektivního a objektivního autora a místy dokonce i režiséra“ (s. 186). Aby nebylo kategorizací málo, Duta zavádí ještě postavu, herce/aktéra a diváka, přičemž všechno jsou to podkategorie postavy (ano, jeden podtyp postavy se nazývá postava). A jak vyplývá z citace výše, jedna fikční entita může mít nejen všechny autorské dispozice, ale i většinu postavových (vlastně všechny).

Když ještě doplním kategorie oneirického prožitku (jakýkoli subjektivní „virtuální“ prožitek) a oneirického ega (ten, kdo je původcem prožitku), vyplyne naplno analytická absurdita v citátu z rozboru filmu KŘÍK:

Nejelementárnější forma Jirešova autorství vůči osobní Dichtung filmových postav spočívá tedy v tom, že společně a současně s každým oneirickým egem je režisér vůči dané fikci subjektivním divákem, subjektivním režisérem, respektive postavou a hercem. Je přítomen v každém oneirickém egu a „v pozadí“ je mentálně a duševně ztělesňuje. Danou osobní fikci spolu s ním citlivě [opakující se Dutova chyba, zřejmě myslí „citově“] prožívá, subjektivně „řídí“, „zasahuje“ do ní, projevuje se a hraje v ní. Pro tento projev Jirešova autorství vůči nejabstraktnější rovině hlavní Dichtung navrhuje označení intimně se ztotožňující subjektivní autorství. Opakujeme, že tuto autorskou účast na oneirických prožitcích postav nelze ztotožňovat se zaujetím ze strany režiséra: „lidský“ rozměr jeho autorského postoje se omezuje na projev sympatie k postavám, na případně afektivní, nikoli sentimentální či stranícký účast. (s. 75)

Nebudu se pouštět do rozkladu Dutova implicitního boje proti modernismu, žánrům a konvencím (který je vlastně také vnitřně rozporný). Rozdělení díla do formální a dramaturgické roviny tvorby je rovněž spíš výstřelek metodologického úvodu, v němž je autor postupně zavádí (dramaturgická počítá s divákem, formální ne), ale nakonec stejně tvrdí, že je vlastně v konkrétní analýze nelze rozlišit (s. 13).

Předpokládám, že i čtenáři neobeznámení s naratologickými východisky odhadnou analytickou nemohoucnost podobné koncepce. A to navzdory tomu, že není zřejmé, nakolik (ne)vychází z generální rétoriky Skupiny μ . Ostatně leccos naznačuje i skutečnost, že její snažení na poli teorie vyprávění se na rozdíl od sémiotiky (částečně) a vizuální rétoriky nikdy neujalo.

Každopádně navzdory značným teoretickým nedostatkům Dutovy monografie ji nelze zcela zatratit. Jakkoli se coby pokus o reinterpretaci nové vlny občas zaplétá do podobně kostrbatých konstrukcí, jako když chce aplikovat „naratologický model“, vyvažuje to inspirativními příspěvky. Publikaci vydala Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, ale ani přes školní původ (diplomová práce) nejde o vědeckou monografii. I proto jí lze částečně prominout mimo vše již zmíněné i závažné citační nedostatky, intuitivní přístup, normativní výpady i neznalost historických precedentů postupů, které Duta oslavuje jako novátorské.

Naratologii naštěstí netvoří užítí předpony „nara-“ tisíci a jedním způsobem. Pokud si čtenář tuto skutečnost v souvislosti s *Vypravěčem, autorem a bohem* uvědomí a bude si chtít namísto analýzy vyprávění přechýst inspirativní interpretace, kapitoly o FARÁŘOVĚ KONCI, DÉMANTECH NOCI, ŽERTU a OSTŘE SLEDOVANÝCH VLACÍCH doporučuji k přečtení. Ostatní ne.

R a d o m í r D . K o k e š

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

ADORNO, Theodor W.

Schéma masové kultury / Theodor W. Adorno ; [z německého originálu ... přeložili M. Hauser, M. Váňa. -- 1. vyd. -- Praha : Oikymenh, 2009. -- 62 s. -- (Oikúmené. Malá řada ; sv. 7). -- Poznámky v textu - Shrnutí Adornovy kritiky masové kultury. Adornova stať „Schéma masové kultury“ byla nalezena v autorově pozůstalosti a představuje volné pokračování kapitoly o kulturním průmyslu z Dialektiky osvícenství. Lze ji považovat za shrnutí Adornovy kritiky masové kultury. Čtenář v ní nalezne Adornovu diagnózu základních prvků masové kultury: reklamy, filmu, rozhlasu, hudby. - Název originálu: Das Schema der Massenkulture, Kulturindustrie (Fortsetzung) / Adorno, Theodor W., 1903–1969. -- Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1981. -- ISBN 978-80-7298-406-0 (brož.)

ANNA

Anna Fárová & fotografie = Anna Fárová & photography : práce od roku 1956 : from 1956 to the present / [kniha vznikla ve spolupráci Iren Stehli a Roberta V. Nováka s Annou Fárovou ; autoři textů Josef Chuchma, Polana Bregantová a Zuzana Meisnerová Wismer]. -- Praha : Langhans Galerie Praha - PRO Langhans, 2006. -- 171 s. : il., portréty. -- Souběžný anglický text - Pub. vychází u příležitosti stejnojmenné výstavy v Langhans Galerii Praha, 7. listopadu 2006 - 1. ledna 2007 - Životopisná data, přehled výstav a zastoupení ve sbírkách, filmografie, ocenění - Bibliografie - Monografie shrnuje půlstoletí teoretické, kurátorské, publikační a organizační činnosti přední osobnosti české fotografie, Dr. Anny Fárové. - ISBN 80-902816-4-8 (v knize neuvedeno : brož.)

AUJEZDSKÝ, Pavel

Od knížky k televiznímu filmu : úvod do problémů televizní adaptace pro studenty Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky / Pavel Aujezdský. - 1. vyd. -- Brno : Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. -- 57 s. -- Část. tištěno napříč - Úvod, - Bibliografie na s. 55–57 - Filmové adaptace u nás, s. 6–8 - Filmová postava v prostředí, s. 28–29 - Televizní a filmové adaptace, které je dobré poznat,

s. 47–54 - Vysokoškolská učebnice, jejímž cílem je uvést čtenáře do problematiky televizní adaptace literární předlohy a představit některé možné základní přístupy k ní. -- ISBN 978-80-86928-68-5 (brož.)

BERGER, John

O pohledu / John Berger ; [z anglického originálu ...] přeložil [a doslov napsal] Martin Pokorný. -- Vyd. 1. -- Praha : Agite/Fra : Fra, 2009. -- 225 s. : il., portréty, faksim. -- (Edice vizuální teorie). -- Citáty, poznámky na s. 223–224, seznam vyobrazení, o autorovi - Soubor esejů britského spisovatele a kritika Johna Bergera představuje klasický úvod do studia současné vizuální kultury. - Název originálu: About looking / Berger, John, 1926-. -- New York : Pantheon Books, 1980. -- ISBN 978-80-86603-81-0 (Agite/Fra : brož.). -- ISBN 978-80-87232-07-1 (Fra : brož.)

BERNARD, Jan

Z šedé zóny : texty a kontexty / Jan Bernard. -- 1. vyd. -- Praha : Nakladatelství AMU, 2010. -- 592 s., [16] s. obr. příl. : il., portréty, faksim. -- Úvod, poznámky v textu, o autorovi - Bibliografie v textu a na s. 556–571, rejstřík jmenný - Výbor textů významného filmového kritika, teoretika a pedagoga Jana Bernarda z let 1974–2009 zahrnuje jeho erudované kritiky, detailní analýzy, teoretické stati, informační a lektorské materiály, referáty z odborných konferencí a interní zápisy ze schůzí a diskuzí. Mnohé z textů dnes náležejí k těžko dohledatelným a raritním. Kniha, kterou autor doprovodil vzpomínkovými reflexemi a vysvětlivkami, pomáhá připomenout si a zpětně lépe pochopit jak dobovou rétoriku textů o kinematografii, tak jejich institucionální a politické pozadí. -- ISBN 978-80-7331-164-3 (brož.)

ČEPINČIČ, Miroslav

Makedonskiot igran film = The Macedonian feature film = Film de fiction Macédonienne. Kniha 2, godini na zrelost i vreme na nadež. Vol. 2nd, years of maturity and a time of hope. Vol. 2, les années de maturité et temps d'espérance / Miroslav Čepinčič.

-- Skopje : Kinoteka na Makedonija, 1999. -- 601 s. : il., portréty. -- (Biblioteka kontraplan. Edicija filmološki studii). -- Anglické a francouzské resumé - Rejstřík jmenný - Druhý díl dvousvazkových dějin makedonského hraného filmu přibližuje estetický, tematický, žánrový i produkční profil této národní kinematografie od počátku 70. let do konce 90. let. Kniha je rozdělena na esejistickou a filmografickou část mapující tvorbu z let 1971–1998. U jednotlivých filmových titulů jsou uvedeny základní tvůrčí údaje, obsahová charakteristika, bibliografie a přehled cen. -- ISBN 9989-643-07-5 (brož.)

ČINÁTLOVÁ, Blanka

Příběh těla / Blanka Činátlová. -- 1. vyd. -- Příbram : Pistorius & Olšanská, 2009. -- 223 s. : il., faksim. -- Úvod, citáty, poznámky v textu, o autorce - Bibliografie na s. 206–212 - Knižní studie komparativního zaměření se zabývá způsoby ztvárnění a využití těla a tělesnosti ve světové literatuře a kultuře (tedy i filmu) od starověku až po soudobou popkulturu. Věnuje pozornost základním emblémům tělesnosti, které stojí u kořenů naší civilizace, prochází pojetí těla v křesťanství a ve středověké literatuře a poté se koncentruje na výrazné obrazy tělesnosti v období modernismu a postmodernismu. -- ISBN 978-80-87053-36-2 (brož.)

DEMETZ, Peter

Praha ohrožená 1939-1945 : politika, kultura, vzpomínky / Peter Demetz ; [z anglického originálu ...] přeložil Šimon Pellar. -- 1. vyd. -- Praha : Mladá fronta, 2010. -- 410 s., [8] s. obr. příl. : il., portréty. -- Předmluva, poznámky v textu - Bibliografie na s. 377–389, rejstřík - Zločin a trest protektorátního filmu, s. 289–319 - Kronika předválečné i protektorátní Prahy z pera významného germanisty českého původu, překladatele české literatury a emeritního profesora americké Yaleovy univerzity, který se v knize vrací do let nacistické okupace a plasticky prolíná velké dějinné události s každodenním životem Pražanů: jazz, kino, kavárny. Jednu obsáhlejší kapitolu věnuje problematice české protektorátní kinematografie. České vydání obsahuje dosud nezveřejněné autorovy vzpomínky. - Název originálu: Prague in dander : the years of german occupation 1939–45 : memories and history, terror and resistance, theater and jazz, film and poetry, politics and war / Demetz, Peter, 1922-. -- New York : Farrar, Straus & Giroux, 2008. -- ISBN 978-80-204-1798-5 (váz.)

DUTA, Dan Mircea

Vypravěč, autor a bůh : naratologické perspektivy a narativní techniky v české nové vlně 60. let / Mircea Dan Duta. -- Praha : Univerzita Karlova v Praze - Filozofická fakulta, 2009. -- 206 s. -- Úvod, po-

známky v textu - Bibliografie na s. 201–206 - Teoretická studie zkoumá naratologické aspekty ve filmech tvůrců české nové vlny, analyzuje, jak výrazové a umělecké prostředky kinematografie mohou působit na naratologické perspektivy v této oblasti, to znamená, jak se filmový tvůrce může projevat jako autor, konstruovat a představovat své vztahy k vlastní tvorbě. Pozornost je zaměřena zejména na filmy Evalda Schorma (Každý den odvalu, Návrat ztraceného syna, Farářův konec), Jaromila Jireše (Křik, Žert), Jana Němce (Démanty noci), Jiřího Menzela (Ostře sledované vlaky), Antonína Kachlíka (Já truchlivý bůh), Pavla Juráčka a Věry Chytilové. -- ISBN 978-80-7308-272-7 (brož.)

FERENČUHOVÁ, Mária

Odložený čas : filmové pramene, historiografia, dokumentárny film / Mária Ferenčuhová. -- 1. vyd. -- Bratislava : Slovenský filmový ústav : Vysoká škola múzických umení, 2009. -- 164 s. -- (Camera lucida). -- Úvod, poznámky v textu, citované filmy - Publikace je přepracovanou verzí doktorandské práce Zobraziteľné a nezobraziteľné vo filme: fakt, udalosť, história. Zkoumá občas dosti složité vztahy historiků k archivním filmovým pramenům i k dokumentárním filmům, a zároveň vztah dokumentaristů k minulým událostem. Předkládá a snaží se zodpovědět otázku zobrazitelnosti minulosti a filmového uchopení historie. -- ISBN 978-80-851875-57 (SFÚ : brož.). -- ISBN 978-80-89439-01-0 (VŠMU : brož.)

FILM

Film a dějiny 2 : Adolf Hitler a ti druzí : filmové obrazy zla / Petr Kopal (ed.). -- Vyd. 1. -- Praha : Casablanca : Ústav pro studium totalitních režimů, 2009. -- 350 s. : il., portréty, faksim. -- Úvod, výňatky, poznámky v textu, seznam vyobrazení - Sborník příspěvků vytvořených k tématu 4. ročníku stejnojmenného filmového festivalu (na hradě Orlíku u Humpolce v roce 2005) volně navazuje na první „průkopnický“ svazek, který vyšel pod edičním vedením historika Petra Kopala v roce 2005. Druhý svazek se zaměřuje na obrazovou prezentaci Zla ve filmech zachycujících novodobé historické události (ať už dokumentární či retrospektivní formou). Jednotlivé příspěvky zkoumají použití těchto ikonografických motivů jak ve smyslu varovných mement, tak i zjednodušujících schémat ve službách propagandy. Sledují zasazení těchto obrazů do různých žánrů – historický velkofilm, krimi, komedie – a formu, jakou byl divákům předkládán. Zabývají se však také složitou otázkou viny a tématem nejednoznačnosti zla. -- ISBN 978-80-903756-9-7 (Casablanca : váz.). -- ISBN 978-80-87211-34-2 (ÚSTR : váz.)

FOLGA-JANUSZEWSKA, Dorota

Ah! film posters in Poland / concept, text, editorial supervision Dorota Folga-Januszewska. -- 1st ed. -- Olszanica : Wydawnictwo Bosz, 2009. -- 240 s. : barev. faksim. -- Překlad do angličtiny Joanna Holzman - Seznam vyobrazení - Výpravná publikace seznamující s historií filmového plakátu v Polsku v letech 1896–2007. Kromě zasvěcené studie tuto uměleckou oblast přibližuje v knize 540 reprodukcí plakátů. Kniha byla publikována ve spolupráci Muzeem plakátů ve varšavském Wilanowu. -- ISBN 978-83-7576-059-0 (Váz.)

FRANÇOIS

François Truffaut : film author 1932-1984 / Robert Ingram, Paul Duncan (Ed.). -- Köln : Taschen, 2008. -- 96 s. : (některé barev.) il., portréty, faksim. -- Na obálce podnázev: The complete films - Citáty, životopisná chronologie režiséra, filmografie - Bibliografie na s. 96 - Výpravná monografie věnovaná životu a především filmové tvorbě francouzského režiséra Françoise Truffauta. Kniha je vybavena bohatou obrazovou dokumentací z kvalitních fotografií. -- ISBN 978-3-8228-3211-0 (brož.)

GOCOLEVSKIJ

Gogolevskij kinoslovar' : [annotirovannij katalog filmov 1909–2009 / sostavitel' Jevgenij Barykin]. -- Moskva : Reklamnoje agentstvo Paradiz : Gosfilmofond Rossii, 2009. -- 377 s., [58] s. obr. příl. : il., portréty, faksim. -- Autor předmluvy Nikolaj Bordačev - Úvod, citáty, zkratky, poznámky v textu - Bibliografie na s. 377, rejstřík názvový a jmenný - Filmová encyklopedie věnovaná filmovým adaptacím děl N. V. Gogola a filmům, v nichž se Gogol objevuje jako postava. Kniha je rozčleněna do pěti částí. První dvě části zahrnují chronologicky řazené všechny ruské, sovětské a zahraniční ekranizace (hrané i animované) autorových děl. Třetí část přináší dokumentární a populárně-naučné filmy týkající se Gogola a jeho tvorby. Čtvrtá část seznamu s materiály na téma „Gogol ve filmové teorii a kritice“. Páté část obsahuje medailónky režisérů, scenáristů, kameramanů, hudebních skladatelů, herců a hereček, v jejichž tvorbě zaujalo gogolovské téma významné místo. -- ISBN 978-5-904715-01-4 (váz.)

GUNNING, Tom

The films of Fritz Lang : alegories of vision and modernity / Tom Gunning. -- [4.] vyd. -- London : BFI : Palgrave Macmillan, 2009. -- xiii, 528 s. : il., portréty. -- Úvod, citáty, poznámky na s. 481–505, o autorovi - Bibliografie na s. 507–517, rejstřík - Obsáhlá knižní monografie analyzující tvorbu významného režiséra německého původu Fritze Langa, jehož mnohé filmy patří ke klíčovým dílům světové kinematografie. -- ISBN 978-0-85170-743-3 (brož.)

HAMES, Peter

Czech and slovak cinema : theme and tradition / Petr Hames. -- Edinburgh : Edinburgh University Press, 2009. -- vii, 264 s. : il. -- (Traditions in World Cinema). -- Úvod, poznámky v textu, filmografie, o autorovi - Bibliografie na s. 229–242, rejstřík - Knižní studie, v níž se britský filmolog zabývá klíčovými tématy (politika, holocaust), typickými žánry (komedie, realismus, lyrismus, absurdní groteska, animovaný film) a vizuálním stylem (surrealismus) české a slovenské kinematografie v různých historických etapách (meziválečné a poválečné období i vývoj post-komunistické éry), kdy je formovaly různé politické a kulturní faktory v kontextu evropských poměrů. -- ISBN 978-0-7486-2081-4 (váz.)

HRABÁNEK, Jiří

Film z hlediska autorského práva : otázky a odpovědi / Jiří Hrabánek. -- Praha : Linde Praha, 2009. -- 83 s. -- Autor předmluvy Jan Tuláček - Úvod, poznámky v textu, o autorovi - Bibliografie na s. 77 - Publikace, která vznikla v souvislosti s pořádáním nízkorozpočtového filmového festivalu Film a dějiny, vychází z praktických zkušeností autora a je zaměřena na vztah autorského práva k filmové tvorbě, resp. k dílům audiovizuálním, jakož i některým otázkám souvisejícím. Publikace se dělí do tří hlavních částí. V první části se mohou čtenáři formou otázek a odpovědí seznámit s úpravou práv k jednotlivým druhům nosičů, možnostmi digitalizace filmů, pořizování kopií filmů pro vlastní potřebu, úpravou práv k fotografiím z filmů, možnostmi bezplatně promítat filmy a jiné. V druhé, obecné části se čtenáři mohou seznámit s prameny právní úpravy, otázkami náhrady škody a trestněprávní a správněprávní ochrannou autorských práv, jakož i s některými jinými obecnými otázkami (např. licencemi typu Creative Commons). Závěrečná část obsahuje přílohy v podobě praktických smluvních vzorů: doložky o ochraně autorských práv ke smlouvě o dílo, obecné licenční smlouvy a smlouvy o pronájmu kopií filmů a smlouvy podlicenční. -- ISBN 978-80-7201-794-2 (brož.)

HUDEC, Zdeněk

Sam Peckinpah a jeho filmy : biologický obraz světa / Zdeněk Hudec. -- Vyd. 1. -- Praha : Casablanca, 2010. -- 454 s. : il., portréty. -- (Filmoví tvůrci : sv. 3.). -- Úvod, poznámky na s. 301–399, filmografie, o autorovi - Bibliografie na s. 401–420, rejstřík - Původní česká studie z pera zástupce mladší generace filmových teoretiků se zabývá soliterní postavou amerického filmu Samem Peckinpahem. Kniha je souborem různých přístupů k režisérské monografii, kombinuje biografickou, ideologickou a formální kritiku s interdisciplinární komparativistikou. Poskytuje tak barvitou mozaiku pohledů na život a dílo re-

žiséra Divoké bandy, Balady o Cable Hogueovi a dalších. -- ISBN 978-80-87292-02-0 (brož.)

CHYTILOVÁ, Věra

Věra Chytilová zblízka / Věra Chytilová, Tomáš Pilát. -- Praha : Nakladatelství XYZ, 2010. -- 598 s., [8] s. barev. obr. příl. : il., portréty. -- Úvod, filmografie, o autorech - Bibliografie na s. 585-586, rejstřík - Obsáhlá autorizovaná biografie významné české filmářky Věry Chytilové, která otevřeně předestírá svůj profesní život i soukromí. Ve svém vzpomínkovém vyprávění se dotýká všech událostí, které ji provázely od dětství do dnešních dnů, hodnotí je a nešetří kritikou. Objevnou knihu doplňují bohatá kolekce unikátních fotografií a upřímné názory a vyznání desítek spolupracovníků, přátel, rodinných příslušníků i lidí, které nějakým způsobem její tvorba oslovila. - ISBN 978-80-7388-253-2 (váz.)

INTERNATIONAL

International motion picture almanac. 2010, 81st edition / editor Eileen S. Quigley ; associate editor & operations manager Aaron Dior Pinkham ; associate editor Dee Quigley. -- 81st ed. -- Groton : Quigley Publishing Company, 2010. -- 1181 s. -- Ročenka obsahuje produkci amerických filmových společností a nezávislé produkce a také zahraniční nezávislé produkce 2008-2009. Dále seznam Kdo je kdo - stručné biofilmografie filmových tvůrců (např. herců, režisérů, scenáristů, producentů, kameramanů a střiháčů), adresáře filmových služeb, statistiky, ocenění a žebříčky. Obsahuje také přehled americké a zahraniční tvorby za léta 2008 a 2009 a seznam nejúspěšnějších filmů v tomto období. Dále jsou zde zahrnuty adresáře produkčních společností, výrobních studií, filmových organizací a institucí, distributorů a agentur, informace o filmovém průmyslu ve Velké Británii, Irsku, Kanadě a několika dalších vybraných zemích, seznam mezinárodních festivalů a rejstřík. -- ISBN 978-0-900610-86-8 (váz.). -- ISSN 0074-7084

KINEMATOGRAPH

Kinematograph and television year book 1970. 56th year. -- London : Longacre press Ltd., [1970]. -- 472 s. -- Vydavatelství rejstřík - Ročenka zahrnuje: informace o britských filmových a televizních organizacích, seznam důležitých osobností v oboru (producenti, režiséři, scenáristé, manažeři), soupis filmových distributorů, filmových a televizních studií, produkčních společností, seznam filmů recenzovaných v periodiku Kinematograph weekly od července 1968 do června 1969, zákon o kinematografii z roku 1909 a 1952, filmový zákon z roku 1957, 1960, hygienické předpisy, aj. Dále zahrnuje adresáře kin v Londýně i ostatních britských městech, směrnice v oblasti kinematografie, obchodní adresá-

ře, technická data, obchodní statistiky, atd. - Obálkový název: Kine & TV year book 1970. -- (Váz.)

KULTURA

Kultura jako nositel a oponent politických záměrů : německo-české a německo-slovenské kulturní styky od poloviny 19. století do současnosti / Dušan Kováč ... [et al.] (eds.). -- V Ústí nad Labem : Pro Česko-německou a Slovensko-německou komisi historiků vydává nakl. albis international, 2009. -- 545 s. : il., faksim. -- Část slovenský text - Na rubu tit. l.: „Tento sborník soustřeďuje příspěvky z „dvoufázové“ konference, uspořádané v letech 2004 v Praze a 2005 v Hamburku“ - Poznámky v textu, o autorech - Bibliografie v textu - Česká a německá filmová kultura v meziválečné Praze mezi zábavou, ekonomikou a politikou / Ines Koeltzsch, s. 95-109 - Kinematografie ve službách protiimperialistické propagandy : politické drama Únos (1952) Jána Kadára a Elmara Klose / Ivan Klimeš, s. 301-314 - Vplyv českých impulzů na dětskou kulturu v NSR v 70. a 80. letech 20. století: Pan Tau a spol. / Helena Srubar, s. 525-541 - Sborník 34 textů různojazyčných badatelů z Česko-německé a slovensko-německé komise historiků, kteří nahlíží z různých perspektiv aspekty česko-německých a německo-slovenských kulturních vztahů od poloviny 19. století do současnosti. Oblast kinematografie je zastoupena třemi příspěvky. -- ISBN 978-80-86971-90-2 (brož.)

LANGEROVÁ, Viera

Filmový zeměpis : kontinentálna Čína, Hongkong, Tchajwan / Viera Langerová. -- 1. vyd. -- Bratislava : Slovenský filmový ústav : Asociácia slovenských filmových klubov, 2009. -- 268 s. : il., portréty. -- (Studium). -- Úvod, poznámky v textu, transkripční poznámka, anglické resumé - Rejstřík jmenný a názvový - Série textů, mapujících problematiku asijských kinematografií. Kniha se nejprve zaměřuje na počátky filmu v kontinentální Číně, které výrazně ovlivnily i filmové podnikání v Hongkongu a na Tchaj-wanu. Následující podkapitoly knihy rekapituluji základní události filmu, upozorňují na osobnosti a jejich díla - od „zlaté“ éry čínského filmu v 30. letech minulého století, přes renesanci v 80. a 90. letech až po současnost. Podstatnou část kapitoly o kontinentální Číně tvoří profily nejvýraznějších tvůrců. Podobně jako kapitola o Číně jsou členěné i kapitoly o filmové kultuře v Hongkongu a na Tchaj-wanu. -- ISBN 978-80-85187-57-1 (brož.)

LEE-WRIGHT, Peter

The documentary handbook / Peter Lee-Wright. -- 1st publ. -- London ; New York : Routledge, 2010. -- viii, 422 s. : il. -- (Media practice). -- Úvod, poznámky na s. 371-405, o autorovi - Bibliografie na

s. 406–414, rejstřík - Kniha mapuje vývoj dokumentu od filmového umění po televizní žánry, jeho proměny do mnoha různých typů faktických televizních programů a jeho dnešních forem nových médií. Kniha analyzuje tyto cesty a transformaci výrobních prostředků prostřednictvím ekonomických, technických a redakčních procesů a změn. -- ISBN 978-0-415-43402-7 (brož.)

LETOPIŠ

Letopis ruského kino 1946–1965 : [naučná monografie] / [autor i rukovoditel projektu V. I. Fomin ; otvovstvennyj redaktor A. S. Děrjabin ; sostaviteli P. V. Fionov ... et al.]. -- Moskva : Kanon+, 2010. - 694 s. : il. -- Úvod, soupis a vysvětlení zkratk institucí - Bibliografie v textu a na s. 687–688 - Filmová kronika zaznamenávající formou podrobného kalendária v chronologickém pořadí významné i méně klíčové události ruské kinematografie z let 1946–1965, t. j. dvacetiletí po 2. světové válce. U každého záznamu jsou uvedeny bibliografické odkazy. -- ISBN 978-5-88373-152-X (váz.)

LUIS

Luis Buñuel : chimera 1900–1983 / Bill Krohn, Paul Duncan (Ed.). -- Köln : Taschen, 2005. -- 192 s. : (některé barev.) il. a portréty. -- Na obálce podnázev: The complete films - Citáty, životopisná chronologie režiséra, filmografie, poznámky na s. 192 - Bibliografie na s. 192 - Výpravná monografie věnovaná životu a především filmové tvorbě španělského režiséra Luise Buñuela. Kniha je vybavena bohatou obrazovou dokumentací z kvalitních fotografií. -- ISBN 3-8228-3375-4 (brož.)

MAREŠOVÁ, Milada

Domácí biograf = Home cinema / Milada Marešová ; [vybrala, sestavila a závěrečnou studii napsala Martina Pachmanová]. -- Vyd. 1. -- V Řevnicích : Arbor vitae ; Praha : Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2009. -- 103 s. : barev. il. -- Souběžný anglický text - Autor úvodu Jan Mareš - Poznámky v textu, ediční poznámka - Domácí biograf Milady Marešové (1901–1987) je ojedinělým příkladem využití diaprojekce v českém meziválečném umění. Tato vizuálně atraktivní publikace je koncipovaná jako komiksová kniha čtyř cyklů diapositivů : „Maestro Chimerini: život a dílo“ - „Ritardando (Pohádka o strašném rytíři)“ - „Dům smůly (Drama o pěti epochách)“ - „Logr (Kriminální báseň v obrazech)“. Velikost obrázků odpovídá přibližně velikosti skutečných políček domácího biografu, tj. 4,5 × 4,5 cm. Průměrně má každý cyklus kolem 115 políček. Kniha uvádí vzpomínkový text synovce umělkyně Jana Mareše.. -- ISBN 978-80-87164-25-9 (váz.)

MARKETA

Marketa Lazarová : studie a dokumenty / Petr Gajdošík (ed.). -- Vyd. 1. -- Praha : Casablanca, 2009. -- 396 s. : il., faksim. -- (Filmová mozaika ; sv. 1). -- Úvod nakladatele a editora, poznámky v textu, seznam vyobrazení - Bibliografie na s. 378–393 - Kolektivní monografie, jejímž tématem je proslulý film režiséra Františka Vlácil Marketa Lazarová, poskytla prostor pro nové zhodnocení tohoto snímku z pohledu znalců z nejrůznějších oborů, kteří analyzovali jeho různé stránky - domácí a zahraniční recepce, film a literární předloha, film a dějiny, hudba a zvuk, střihová skladba, širokoúhlý formát, gender apod. Obsahuje také dokumentární část, která podle archivních pramenů mapuje produkční historii filmu nebo historii tzv. Královských obrazů a kde jsou publikovány dosud nezveřejněné rozhovory s tvůrci (režisér František Vlácil, scenárista, František Pavlíček, výtvarník Theodor Pištěk, pomocný režisér Aleš Dospiva) a obrazové materiály. Kniha je opatřena také souhrnnou bibliografií a filmografickými údaji. -- ISBN 978-80-87292-00-6 (brož.)

MASSON, Alex

Belgian cinema from Flanders / Alex Masson [předmluva a rozhovory], Staf Vanden Abele [úvod]. -- [Brussels] : FI Publishers, 2009. -- 165 s. : většinou barev. il. a portréty. -- Předmluva, filmografie v textu - Kniha rozhovorů s 20 reprezentanty nové generace vlámských filmařů (Kadir Balci, Nic Balthazar, Kaat Beels, Brosens & Woodworth, Vanja D'Alcantara, Geoffrey Enthoven, Johan Grimonprez, Dimitri Karakatsanis, Koen Mortier, Nicolas Provost, Michaël R Roskam, Caroline Strubbe, Patrice Toye, Fien Troch, Dorothée van den Berghe, Felix van Groeningen, Pieter Van Hees, Hans Van Nuffel, Christophe Van Rompaey a Wim Vandekeybus). Za každým rozhovorem je připojena filmografie dotyčného režiséra. -- ISBN 9789081423335 (brož.)

MATĚJKOVÁ, Jolana

Jaroslav Dietl : tajemství vypravěče / Jolana Matějková. -- V Praze : Nakladatelství XYZ, 2009. -- 235 s. : il., portréty. -- Úvod, výňatky, citáty, soupis filmových, televizních a dramatických titulů J. Dietla, o autorce - Bibliografie na s. 234–235 - Profilová monografie o Jaroslavu Dietlovi, proslulém autorovi televizních seriálů, filmovém a televizním scenáristovi, dramatikovi a dramaturgovi, psaná ve spolupráci s Magdalénou Dietlovou. Jaroslav Dietl (1929, Záhřeb – 1985, Praha) se nejvíce proslavil divácky velmi vděčnými seriály Nemocnice na kraji města, Nejmladší z rodu Hamrů, Píseň pro Rudolfa III., Byli jednou dva písaři, Tři chlapi v chalupě nebo Žena za pultem. -- ISBN 978-80-87021-62-0 (váz.)

MOC, Jiří

Seriály od A do Z : lexikon českých seriálů / Jiří Moc. -- Vyd. 1. -- Praha : Česká televize, 2009. -- 293 s. : většinou barev. il. a portréty. -- (Edice České televize). -- Lexikon původní české seriálové tvorby je prvním lexikonem svého druhu. Zahnuje dvě stě třicet pět původních českých seriálů natočených za celé půlstoletí (od roku 1959) v produkci Československé a později České televize, ale také Novy a Primy. Kniha z pera zkušeného novináře a scenáristy přináší kromě ucelených faktografických údajů i osobní autorovo hodnocení, postřehy a zajímavosti o fenoménu, jakým původní český seriál nepochybně je. Řada z ilustračních fotografií jsou doposud nepublikované snímky získané často ze soukromých archivů tvůrců nebo herců. -- ISBN 978-80-7404-036-8 (váz.)

MULVEY, Laura

Občan Kane = Citizen Kane / Laura Mulveyová ; [doslov napsala Petra Hanáková ; z anglického originálu ... přeložil Radovan Baroš a kolektiv studentů translatologie FF UK]. -- Vyd. 1. -- Praha : Casablanca, 2009. -- 102 s. : il., portréty. -- (Filmová klasika ; sv. 3.). -- Výňatky, poznámky v textu a na s. 85–86 - Bibliografie na s. 91–96 - Autorka, přední britská filmová teoretička a průkopnice feministické kritiky, se pokouší o jakousi psychoanalytickou diagnózu jedné z největších ikon světového filmu. Vědomě se vzdává pokusu o ucelenou analýzu, kterou shledává u tohoto filmu za zbytečnou, ale věnuje se inovativnímu způsobu vyprávění, nejednoznačnému zobrazení postav, které odporovalo zavedeným postupům hollywoodské kinematografie. Mulveyová vnímá film jako útok na diváka, na jeho pozornost, která je třeba k odkrytí tajemství celého filmu, doslova k psychoanalýze hlavní postavy, která je klíčem celého vyprávění. Pozornost věnuje také politickému kontextu doby, v němž film vznikl a na nějž reaguje. Kniha je opatřena doslovem filmové teoretičky Petry Hanákové. - Název originálu: Citizen Kane / Mulvey, Laura, 1941-. -- London : British Film Institute, 1992. -- ISBN 978-80-87292-03-7 (brož.)

PLASS, Jiří

Základy animace : základní pravidla klasické a virtuální animace / Jiří Plass. -- 1. vyd. -- Plzeň : Fraus, 2010. -- 196 s. : (některé barev.) il. -- Úvod - Bibliografie na s. [5] - Knižní příručka zabývající se základními postupy a principy tvorby a výroby animovaného filmu (kresleného, loutkového, ploškového i virtuálního) seznamuje s historií i momentálně probíhající praxí práce v stále atraktivním oboru filmu. Celkem 27 oddílů tematicky zaměřených na praktický postup tvorby a výroby animovaného filmu historické minimum českého a světového animovaného

filmu technické prostředky a jejich vývoj tvůrci a filmy, kteří vývoj animaci ovlivnili. -- ISBN 978-80-7238-884-4 (váz.)

PLĄZEWSKI, Jerzy

Dějiny filmu 1895–2005 / Jerzy Plązewski ; editor Karel Tabery ; [z polského originálu ... přeložili Pavla Bergmannová ... et al.]. -- Vyd. 1. -- Praha : Academia, 2009. -- 901 s. : il., portréty. -- Úvod k českému vyd., autorova předmluva k 1. a 6. vyd., poznámky v textu, ediční poznámka k českému vyd., o autorovi - Rejstřík jmenný a originálních a českých názvů filmů - Rozsáhlý populárně-naučný přehled historie světového filmu, který se snaží systematicky a promyšleným způsobem zachytit všechny důležité umělecké projevy, ke kterým v dějinách světové kinematografie během prvního 110 let došlo, a objasňuje i jejich podstatu. Autor vykazuje rozsáhlé znalosti jak západoevropského a amerického filmu, ale také filmu severovýchodních zemí (zejména Švédska, ale také Dánska a Finska), Ruska, Turecka, Dálného východu, Indonésie, Číny, Japonska, jihoamerických států, filmů z Egypta či Íránu. Polské tvorbě, ostatně svého času náležející k nejpozoruhodnějším světovým kinematografiím, se logicky věnuje zevrubně; střídají, ale přesto „na širokém plátně“ nabízí obraz toho podstatného, co vznikalo například v Československu (České republice), Maďarsku, Jugoslávii atd. - Název originálu: Historia filmu 1895–2005 / Plązewski, Jerzy, 1924-. -- Warszawa : Książka i Wiedza, 2005. -- ISBN 978-80-200-1689-8 (váz.)

POETIKA

Poetika Kino : Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus / herausgegeben von Wolfgang Beilenhoff. -- 1. Aufl. -- Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2005. -- 465 s. -- (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft ; 1733). -- Předmluva, poznámky v textu, slovníček pojmů, osobností a korporací, filmografie, o autorovi - Bibliografie v textu, rejstřík jmenný - Antologie zásadních filmově estetických textů ruských formalistů (Boris Ejchenbaum, Jurij Tyňanov, Viktor Šklovskij, Boris Kazanskij, Adrian Pjetrovskij, Roman Jakobson, Pjotr Bogatyřov, Andrej Moskvín, Kyril Šutko, Jevgenij Michajlov aj.) reflektuje myšlení o filmu ve 20. letech 20. století. Připojeny jsou i stati o filmu Jana Mukařovského. -- ISBN 3-518-29333-8 (brož.)

PROCHÁZKA, Vladislav

Lidský faktor v historii techniky / Vladislav Procházka. -- Vyd. 1. -- Praha : Práh, 2009. -- 643 s. : (některé barev.) il. a faksim. -- Autorka předmluvy Irena Procházková - Úvod, závěr, poznámky na s. 632–636, seznam vyobrazení, o autorovi - Bibliografie na s. 637–643 - Autor se v této knize pokusil

o první kroky k řešení problému filozofického porozumění technickým systémům a procesům jako historicky prokazatelně se ve své konstrukci a funkci impulzivně vyvíjejícím informačním médiím, vytvářejícím možnost konvergence umění, vědy a filozofie s každodenním způsobem života lidí, jak ji předpovídal Vilém Flusser. -- ISBN 978-80-7252-278-1 (váz.)

STUDIE

Studie současného stavu umění. Sv. 1., Definice, historie, transformace reflexe, vzdělávání a výchova / [kol. autorů pod vedením Evy Žákové]. -- 1. vyd. -- V Praze : Institut umění - Divadelní ústav, 2009. -- 215 s. -- Publ. je vydávána v rámci projektu Ministerstva kultury ČR Studie stavu, struktury, podmínek a financování umění v ČR - Hlavní editorka Svatava Barančicová - Úvod, poznámky v textu - Bibliografie v textu - Film / Josef Herman, s. 14-16 - Stručná historie filmu / Josef Herman, s. 54-56 - Transformace české kinematografie / Pavel Strnad, s. 101-113 - Teoretická a historiografická reflexe filmu / Jan Bernard, s. 148-152 - Předkládaný sborník, na němž se podílela řada autorů, je prvním uceleným pracovním výstupem víceletého projektu Studie stavu, struktury, podmínek a financování umění v České republice, podpořeného Ministerstvem kultury ČR. První svazek sborníku obsahuje následující kapitoly: definice oborů, historie oborů do roku 1989, jejich transformace po roce 1989, teoretická a historiografická reflexe, kritická reflexe, vzdělávání a výzkum. Každá kapitola zahrnuje podkapitoly zaměřené na jednotlivé, výše zmíněné obory. Historie oborů připomíná v maximální míře stručnosti historický kontext předmětu jednotlivých analýz a jejich vývoj na území Čech a Moravy. Kapitola o transformaci reflektuje proměnu systému vlivem celospolečenské změny a popisuje proměnu institucionální základny umění v časovém období 1989 až 2002. Kapitola věnovaná teoretické a historiografické reflexi zachycuje stav naší uměnovědy, institucionální základnu vědy a výzkumu (včetně grantů a edičních počinů), stejně jako část věnovaná kritice odráží aktuální stav reflexe umění (odborným a periodickým tiskem i obrazem umělecké činnosti prostřednictvím masmédií). Poslední kapitola je věnována uměleckému školství a vzdělávacím institucím, vzdělávání a výchově v celém rozsahu těchto pojmů, včetně aktuální reformy a jejich programů. Stati věnované české kinematografii zpracovali Josef Herman (definice a stručná historie filmu), Pavel Strnad (transformace české kinematografie) a Jan Bernard (teoretická a historiografická reflexe filmu, kritická reflexe filmu). -- ISBN 978-80-7008-235-5 (brož.)

STURKEN, Marita

Studia vizuální kultury / Marita Sturken, Lisa Cartwright ; [z anglického originálu ... přeložili Lu-

cie Vidmar a Milan Kreuzzieger]. -- Vyd. 1. -- Praha : Portál, 2009. -- 471 s. : některá barev. il., faksim., portréty. -- Úvod, poznámky v textu, slovníček pojmů - Bibliografie v textu, rejstřík - Obrazy, moc, politika - Diváci vytvářejí význam - Modernost, podívaná, moc, vědění - Realismus a perspektiva - Vizuální technologie, reprodukce obrazů a kopie - Média v každodenním životě - Reklama. konzumní kultura a touha - Postmodernismus, Indie Media a populární kultura - Vědecký pohled, pohled na vědu - Globální tok vizuální kultury - Kniha, která pojímá média a obrazy v jejich komplexním vztahu, usiluje o vytvoření nové disciplíny, která by překonávala tradiční úzké pojetí vizuální kultury. Vizuální kultura a vizuální studia vymezují nové pole pro studium kulturní konstrukce vizuálna nejen v umění, ale i v médiích a každodenním životě. Tento směr zkoumání současné kulturní produkce pojímá vizuální obraz jako ohnisko procesů, kterými je vytvářen význam v kulturním kontextu. Přestože vliv obrazů na život společnosti stále vzrůstá, dlouho se o nich uvažovalo téměř výlučně v rámci tradičně definovaných kategorií „umění“, „fotografie“, „film“ či „masová média“. Každá z nich má své specifické tvůrce a aktéry, své segmenty publika a svou rétoriku. - Název originálu: Practices of looking : an introduction to visual culture / Sturken, Marita, 1957- Cartwright, Lisa, 1959-. -- [USA] : Oxford University Press, 2009. -- ISBN 978-80-7367-556-1 (váz.)

TRÄUME

Träume in Trümmern : Film - Produktion und Propaganda in Europa 1940-1950 / redaktion Johannes Roschlau. -- München : Richard Boorberg Verlag : edition text + kritik, 2009. -- 202 s. : il., portréty. -- (Ein CineGraph Buch). -- Úvod, poznámky v textu, filmografie, o autorech - Rejstřík jmenný - Kniha se zabývá situací ve filmové tvorbě a průmyslu v Německu i jiných evropských kinematografiích ve 40. letech, kdy se toto desetiletí nacházelo v neustálém výjimečném stavu, charakterizovaném politikou kontrolou veřejného života a sdělovacích prostředků, devastací infrastruktury a hospodářskou recesí stejně tak jako erozí sociálních hodnot a norem. Tyto faktory tvoří – bez ohledu na historickou pauzu v roce 1945 – základní konstanty sociálních a politických podmínek, a tím i podmínek pro filmovou tvorbu v Německu a Evropě. Filmová a kulturní badatelé, historici a sociologové z Německa, Belgie, Chorvatska a Nizozemska zkoumají poprvé společně z tohoto hlediska obsah a formu diskontinuity a spojitosti filmové produkce válečného a poválečného období, přičemž důraz je kladen na formy a strategie ideologického a propagandistického zotročení média. -- ISBN 978-3-86916-027-6 (brož.)

VARIACE

Variace na Drahomíru Vihanovou (* 31. 7. 1930) / Jan Lukeš, Ivana Lukešová (editoři) ; [autoři textu György Cserhalmi ... et al.]. -- Vyd. 1. -- Plzeň : Dominik centrum, 2010. -- 96 s. : il., portréty, faksim. + 1 DVD. -- (Edice Finále ; 4). -- Filmografie, soupis obrazového doprovodu, ediční poznámka - Bibliografie na s. 91 - Sborník věnovaný významné české filmové režisérce Drahomíře Vihanové, který byl vydán při příležitosti jejího jubilea a její retrospektivy na Festivalu českých filmů Finále Plzeň 2010. Publikace je sestavena z rozhovoru se samotnou umělkyní, ze vzpomínek jejích přátel, spolupracovníků a těch, kteří se jejím dílem zabývají. K publikaci je přiloženo DVD, které obsahuje její životopis, fotografie a především šest jejích krátkých dokumentů (Hledání, Variace na téma „hledání tvaru“, Dukovany - vroucí kotel, Za oknem... Proměny přítelkyně Evy, Denně předstupuji před Tvou tvář...). - Supplement: Variace na Drahomíru Vihanovou. -- (Brož.)

VIRILIO, Paul

Estetika mizení / Paul Virilio ; [z francouzského originálu ... přeložil Michal Pacvoň]. -- Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2010. -- 110 s. -- Citáty, poznámky v textu, o autorovi - Knižní studie, v níž autor - známý kulturní teoretik a filozof - zkoumá fenomény, které narušují účinek reality a otrásají naším vnímáním. Ukazuje, že skutečnost není cosi pevného a celistvého, že naše vědomí a smyslovou zkušenost determinují technologie. Díky nim je naše vnímání diskontinuální, piknoleptické. Vnímání i dojem skutečnosti jsou totiž fenomény rychlosti. Příkladem jsou Viriliovu dějiny kinematografie či automobilového průmyslu, ukazující rychlost jako hybnou sílu dějin dvacátého století, pod jejímž působením se rozpadají klasické dimenze prostoru a času. - Název originálu: Esthétique de la disparition / Virilio, Paul, 1932-. -- [Francie] : Edition Galilée, 1989. -- ISBN 978-80-87378-21-2 (váz.)

ŽÁK, Jiří

Jean Marais : mé dveře jsou dokořán / Jiří Žák. -- [2.] vyd. -- V Praze : Nakladatelství XYZ, 2009. -- 200 s., [16] s. obr. příl. : il., portréty. -- Citáty, výňatky, přehled filmových, televizních a divadelních titulů J. Maraise, o autorovi - Bibliografie na s. 199-201 - Monografie o jednom z idolů francouzského filmu - herci Jeanu Marais. Po překladu hercovy autobiografie vydané pod názvem Příběhy mého života a scénáři televizního filmu, který vznikl v rámci cyklu Francouzská interview, se Jiří Žák rozhodl k samostatnému zpracování životopisu Jeana Maraise formou monografie. Autor vychází z osobních setkání s touto legendou francouzského filmu, ale i z korespondence s Jeanem Cocteauem a z literatury, zejména ze zmiňované autobiografie. Součástí knihy je

soupis hercových divadelních a filmových rolí. -- ISBN 978-80-7388-254-9 (váz.)

ŽURNALISTIKA

Žurnalistika v informační společnosti - digitalizace a internetizace žurnalistiky : proměny a perspektivy žurnalistiky v epoše digitálních médií aneb nová média teoreticky i prakticky / editorky Barbora Osvaldová a Alice Tejkalová. -- Vyd. 1. -- Praha : Univerzita Karlova v Praze - Nakladatelství Karolinum, 2009. -- 195 s. -- Na rubu tit. s. jako autoři uvedeni: Miloš Čermák ... et al. - Předmluva, poznámky v textu, ediční poznámka, o autorech - Bibliografie v textu a na s. 186-187 - Soubor obsahuje 13 textů různých autorů, které se kvalitativní proměnou produkce i vnímání žurnalistiky zabývají z teoretického i ryze praktického hlediska. Práce přináší praktický přehled o základních tématech nových médií pro studenty žurnalistiky, praktikující novináře i námět k úvahám o budoucím společenském vývoji, jenž dnešní média dokumentují i spoluvytvářejí. -- ISBN 978-80-246-1684-1 (brož.)

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

Prostřednictvím monotematických bloků se *Iluminace* snaží podpořit koncentrovanější diskusi uvnitř oboru, vytvořit operativní prostředek dialogu s jinými obory a usnadnit zapojení zahraničních přispěvatelů. Témata jsou vybírána tak, aby korespondovala s aktuálním vývojem filmové historie a teorie ve světě a aby současně umožňovala otevírat specifické domácí otázky (revidovat problémy dějin českého filmu, zabývat se dosud nevyužitými prameny). Zájemcům může redakce poskytnout výběrové bibliografie k jednotlivým tématům. **Každé z uvedených čísel bude mít rezervován dostatek prostoru i pro texty s tématem nijak nesouvisející.** S nabídkami příspěvků (studií, recenzí, glos, rozhovorů) se obračejte na adresu: szczepan@phil.muni.cz nebo ivan.klimes@volny.cz. V nabídce stručně popište koncepci textu; u původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran. Podrobné pokyny pro bibliografické citace lze nalézt na webových stránkách časopisu: www.iluminace.cz, v položce Redakce/kontakty.

„Trezorový“ film

(uzávěrka: 30. dubna 2010)

hostující editorka: Jindřiška Bláhová

Fenomén tzv. „trezorových“ filmů je nedílnou a prominentní součástí dějin československé kinematografie i širších kulturních a společenských dějin ČSR po 2. světové válce. Termín „trezorový“ film označuje „ideologicky závadné“ kinematografické dílo, jehož uvedení do distribuce, dokončení či další uvádění komunistický režim z mocenských a ideových důvodů zakázal. Tento fenomén, jenž byl součástí propracovaných cenzurních mechanismů ideově zaštitěných Ideologickou komisí ústředního výboru ÚV KSČ, časově spadá do období tzv. normalizace v čs. filmu konce 60. a začátku 70. let. V tomto období se komunistický režim vypořádával s dočasnou liberalizací, jež probíhala v důsledku politických událostí od první poloviny 60. let a jež se projevila i v kinematografii. Nejvýraznější manifestací uvolnění je přitom tzv. česká nová vlna. Díky jasné hodnotové polarizaci mezi méně restriktivními 60. léty, jež jsou spojována s rozmachem tvůrčí kreativity jedné „zázračné“ filmové generace (M. Forman, V. Chytilová, J. Menzel, P. Juráček či J. Němec) a uvolněností filmového výrobního procesu, a utuženým režimem ve filmové výrobě let sedmdesátých získal pojem „trezorový“ film jasný symbolický význam. Stal se efektivním symbolem kinematografie a jejího tvůrčího ducha v područí komunistické ideologie a moci. Zahrnuje v sobě tvůrčí tragédii, rezistenci i logiku fungování totalitního režimu.

Pojem samotný proniknul i do širšího obecného povědomí, kde se stal součástí budování určité divácké identity před rokem 1989. V tomto širším diváckém povědomí je termín spojovaný hlavně s úzkou skupinou elitních „postižených“ filmů, jejichž osud je primárně spojovaný s jejich násilným vyřazením z kulturního oběhu. Do této skupiny patří SKŘIVÁNCI NA NITI, UCHO, VŠICHNI DOBŘÍ RODÁCI a případně PŘÍPAD PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA. Do pomyslných trezorů přitom speciální prověřovací komise poslaly podle seznamu uvedeného v říjnu 1988 v časopise Scéna na sto filmů, včetně dokumentárních. Šlo tedy o fenomén mnohem rozsáhlejší a systematictější. Už to naznačuje, že před filmovými historiky stojí výzva k upřesnění, co „trezorový“ film znamená a jaké místo má v novodobých dějinách čs. filmu. Nejen těch před rokem 1989, ale i v době porevoluční.

Jednou z možných metod, jež se nabízejí k rozkrytí tohoto fenoménu, je například orální historie. Série rozhovorů vedená Janem Lukešem s filmaři, jejichž díla postihl zákaz, (*Illuminace* 1/1997), naznačuje možné cesty dalšího výzkumu. Analogicky se lze zaměřit nikoliv na tvůrce, ale na aktéry, tvůrce a vykonavatele kulturní politiky, na muže a ženy z vedení Čs. státního filmu či Barrandova, kteří se na zakazování filmů podíleli. Řada z nich se o dvacet let později podílela na jejich „rehabilitaci“ a uvolňování do distribuce.

Zatímco procesu zakazování se čeští historici filmu již částečně věnovali, proces uvolňování zůstává zatím jednou z nezmapovaných kapitol. Mezi ty další patří např. divácká recepce fil-

mů po návratu do distribuce, proměny diskursu o trezorovém filmu během 70. a 80. let, přehodnocení exkluzivity termínu pro díla spojená s českou novou vlnou, neboť filmy postihoval zákaz i v 50. letech, či podrobnější kategorizace a analýza závadnosti filmů (viz např. tzv. černé filmy). Zde se dá stavět na edici dokumentů z archivu ÚV KSČ sestavené Jiřím Hoppem (*Illuminace* 1/1997) nebo na textu Jana Jaroše o cenzuře v 60. letech (*Filmový sborník historický* 4). Vzhledem k propojenosti kinematografií v celém bývalém Východním bloku se nabízí jako vhodná oblast pro další výzkum i transnacionální komparativní analýza fenoménu, jež může poodhalit rozdíly v mechanismech zakazování či reálný vliv Moskvy. K možnému přehodnocení vybízí vzhledem ke své téměř mytologické povaze v rámci dějin čs. kinematografie i samotný termín „trezorový film“.

Několik příkladů dílčích témat, která se nabízejí ke zpracování:

- kategorizace a analýza kritérií pro klasifikaci trezorových filmů v širších souvislostech cenzury;
- mechanismy a procesy zakazování (např. práce komisí, které měly prověřit celovečerní a krátkometrážní filmy, jež už byly v distribuci);
- „rehabilitace“ trezorových filmů – jejich uvolňování do distribuce (Ústřední půjčovna filmů), dokončování filmů zakázaných ve výrobě;
- mediální reflexe trezorových filmů, a proměny tohoto diskursu jak před, tak po listopadu 1989 (např. funkce trezorových filmů při konstrukci určitého specifického obrazu 60. let v komunistické ideologii i v demokratickém režimu); role filmových kritiků/novinářů při formování diskursu o trezorových filmech (J. Kliment, V. Trapl ad.);
- divácká recepce „trezorových filmů“ – ať už po jejich uvolnění koncem 80. let, či před rokem 89, a konstrukce divácké identity;
- případové studie konkrétních zakázaných filmů;
- dokumentární filmy jako „specifická“ skupina zakázaných filmů;
- srovnávací transnacionální analýza fenoménu „trezorový film“ – existence/absence fenoménu v ostatních státech Východního bloku a praktiky zakazování/uvolňování v jednotlivých totalitních režimech;
- ekonomická exploatace „zakázaných filmů“, jejich role ve vývozní politice Filmexportu a pozdějších soukromých distributorů.

Film a sociologie*(uzávěrka 31. srpna 2010)*

hostující editor: Karel Čada

Co může nabídnout sociologie filmovým studiím? A co naopak filmová studia sociologii? V posledních letech je propojování těchto dvou disciplín velmi produktivní. Také *Iluminace* na tuto situaci reagovala a nabídla v minulosti monotematická čísla, která k podobnému výzkumu směřovala (např. číslo 1/2008 zaměřené na dějiny filmové recepce). Věříme však, že možnosti bádání v této oblasti ještě nebyly zdaleka vyčerpány.

V oblasti sociologie filmu stojí na jedné straně teorie reprezentace, v níž hraje v současnosti klíčovou úlohu problematika politiky identit, na druhé straně pak výzkumy filmové recepce a produkce. Sociologické analýzy se v současnosti věnují kontextům vzniku či předvádění filmového díla i analýze filmového diváctví. Zkoumají filmy jako takové, sociální zázemí diváků i fungování filmového průmyslu. Analýza může také spojovat několik těchto oblastí, aby zachytila médium v širších sociálních souvislostech. To se v poslední době děje v oblasti etnografického výzkumu, který v rámci analýzy strategicky spojuje perspektivu filmařů a filmových konzumentů (Sara Dickeyová). Význam je ale přikládán také kinům jako prvkům strukturujícím městský prostor, například střed města, komerční zóny apod. a domácímu prostoru recepce, který pohyblivé obrazy a zvuky uvádí do vztahu se soukromým světem rodinné každodennosti.

Cílem není vytvořit úzce tematicky vymezené číslo, ale spíše situovat kinematografii do různých společenských kontextů. Vítané jsou všechny texty, které se věnují kinematografii, v oblastech produkce, distribuce, předvádění i recepce, a využívají přitom sociologické teorie či metodologie. Články by mělo spojovat empirické ukotvení v materiálu zpracovaném kvantitativními či kvalitativními výzkumnými metodami a je možno mezi ně zahrnout i metody příbuzné (v případě kvalitativního výzkumu např. orální historii). Vhodná jsou zejména taková témata, která otevírají otázky v českém prostředí dosud nezodpovězené nebo zodpovězené jen okrajově, např.

film jako místo paměti; úloha filmu při konstrukci sociální paměti v postkomunistických zemích;

role filmového média při vytváření politiky identit (např. reprezentace marginalizovaných skupin a sociálních nerovností, konstrukce národní identity atd.);

sociologická analýza kulturní politiky konkrétních států, EU či dalších světových organizací v oblasti audiovizuální tvorby;

diskursivní konstrukce distinkcí v oblasti filmové produkce (umění vysoké versus nízké, fakta versus fikce, žánrová kategorizace apod.);

film v lidské biografii (analýza životopisných vyprávění);

etnografie společenských aspektů filmové události (premiéra, festival, přehlídka, letní kino, návštěva kina jako schůzka potenciálních partnerů apod.);
kulturní průmysl;
krize reprezentace ve společenských vědách a dokumentárním filmu;
demokratizace audiovizuálních médií a nová společenská fóra (domácí video, YouTube, Myspace, Csfid,...);
reflexe domácí sociologie filmu.

Stručný výběr literatury:

Lila Abu-Lughod, *Dramas of Nationhood. The Politics of Television in Egypt*. Chicago: The University of Chicago Press 2005.

Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale de jugement*. Paris: Éditions de Minuit 1979.

Norman K. Denzin, *Images of Postmodern Society. Social Theory and Contemporary Cinema*. London: Sage 1991.

Steven Darné, *Movies, Masculinity and Modernity. An Ethnography of Men's Filmgoing in India*. London: Greenwood Press 2000.

Sara Dickey, *Cinema and the Urban Poor in South India*. Cambridge: Cambridge University Press 2007.

Bulent Diken – Carsten Bagge Laustsen, *Sociology through the Projector*. London: Routledge 2007.

Rajinder Kumar Dudrah, *Bollywood. Sociology Goes to the Movies*. New Delhi: Sage 2006.

Mark Jancovich – Lucy Faire – Sarah Stubbings, *The Place of the Audience. Cultural Geographies of Film Consumption*. London: British Film Institute 2003.

Peter Miskell, *A Social History of the Cinema in Wales 1918–1951. Pulpits, Coal Pits and Fleapits*. Cardiff: University of Wales Press 2006.

Pierre Sorlin, *European Cinemas, European Societies 1939–1990*. London: Routledge 1991.

Film je jinde / Mimo prostor kina*(uzávěrka 30. listopadu 2010)*

editorka tematického bloku: Lucie Česálková

Záměrem tohoto tematického bloku je prozkoumat prostor předvádění a recepce filmu jako klíčový faktor ovlivňující jeho kulturní, historické a společenské funkce. Důraz přitom bude kladen na prostory předvádění filmu mimo běžná kina jakožto prostředí, jež zásadně proměňují význam filmu tím, že jej nově geograficky, architektonicky, ale i sociokulturně ukotvují. Z metodologických hledisek, kterými je možné fenomén filmu mimo prostor kina nahlédnout, nás budou zajímat především ta, jež do popředí svého zájmu kladou důraz na specifika „ne-kinové“ filmové zkušenosti (stranou tedy necháme otázky technické a problematiku distribučních strategií a praktik). Budeme se tak pohybovat na pomezí dějin filmové recepce a předvádění, teorie relokace a nově se rozvíjejícího bádání v oblasti filmové geografie, v němž se poznatky zpravidla lokálně historických výzkumů filmových dějin kombinují s poznatky kartografie, architektury, urbánních studií či studií prostorové zkušenosti a psychologických a fyziologických aspektů pohybu v městském prostoru.

Uvažování o specifikách prostředí filmového předvádění a recepce přinesly do filmových studií výzkumy reflektující nástup televize, videa a digitálních médií. Spolu s tím, jak se namísto filmového plátna stávala stěžejním interfacem filmové zkušenosti obrazovka (televizoru, počítače, nově i mobilního telefonu) a jak se sledování filmu prostřednictvím televize, videa, DVD a dalších nosičů přesouvalo z veřejného do privátního sektoru, bylo nutné nově přehodnotit, jak je divácká zkušenost determinována časoprostorovými okolnostmi předvádění/sledování filmu. Byla tak, především v pracích Barbary Klingerové, vymezena specifika zkušenosti domácího sledování filmů a zejména v rámci dějin amatérského filmu se začala odhalovat archeologie domácího sledování filmů před nástupem těchto médií.¹⁾

Zatímco výzkumy Klingerové a dalších měly svůj základ v proměně technického zázemí sledování filmu, další, tentokrát spíše teoretická linie zabývající se prostředím předvádění a recepce našla svá východiska v reflexi experimentální a avantgardní tvorby raného videoartu a videoinstalací. Teorie relokace, jak ji prezentují například Francesco Casetti²⁾ či Phillipe Dubois, se často odvolává na uměleckou tvorbu a teoretické myšlení tzv. expanded cinema, jež se snaží záměrně aktivizovat kontext sledování skrze diváckou interakci, a přetvářet tak historické a kulturní kontexty „architektury recepce“. Myšlenku tzv. expanded cinema jako filmu/filmového obrazu, který „nemá žádné místo, ale okupuje prostor“, od šedesátých let 20. století v různých uměleckých variacích revokovali zejména tvůrci britské Filmaktion Group (William Raban, Malcolm Le Grice, Gill Eatherley), kteří záměrně dramatizovali filmová představení a zapojovali diváky jako aktivní spolutvůrce filmové zkušenosti.³⁾ Zatímco samotní tvůrci o „expanzi“ v souvislosti s filmem přemýšlejí především ve smyslu rozšiřování zkušenostního horizontu diváka skrze jeho interakci s filmovým obrazem,⁴⁾ teorie relokace si

všímá i obecnějších problémů souvisejících s expanzí filmových projekčních ploch a obrazovek ve společenském prostoru a zohledňuje také vztah diváka a prostorových podmínek recepce.⁵⁾

Teorie relokace je i přes své téměř výhradní zaměření na experimentální projekty pro přemýšlení o recepci a předvádění filmu mimo prostor kina zajímavá tím, že vyzdvihuje význam obrazovky a jejího umístění. Dotýká se tak témat, která zajímají i autory, již se zabývají „mapováním“ filmové zkušenosti v městském prostoru. K filmovým obrazům (obrazovkám, projekčním plochám) přistupují s ohledem na každodennost pohybu v městském prostoru a za pomoci metod psychokartografie se pokoušejí interpretovat vztah mezi jejich prostorovým umístěním a pamětí, emocemi a chováním městského chodce-diváka.⁶⁾ Význam kin jako specifických institucí v rámci městské infrastruktury přitom kladou na stejnou úroveň jako jiná místa předvádění pohyblivých obrazů (promítání pod širým nebem, obrazovky na nárožích a zdech, promítání ve veřejných místnostech – restaurace, pošty, společenské sály, kostely a fary, univerzity a školy, obchodní střediska, dopravní prostředky atp.).

Připravovaný tematický blok by měl upozornit na místa, kam se film šířil „za zdmi“ běžného kina, a ukázat, jak tato nová prostředí svým geografickým a společenským vymezením ovlivňovala diváckou zkušenost. Budeme se tedy ptát na význam vyplývající z pozice prostoru předvádění filmu na mapě zeměpisné i sociální, a to tak, že se pokusíme

- nahlédnout rozdíl mezi veřejným a privátním prostorem předvádění a recepce;
- přemýšlet o umístění prostoru předvádění filmu ve vztahu k jiným objektům – místům zprostředkovávajícím zábavu, služby atp.;
- zohlednit význam prostoru předvádění filmu v rámci dějin města, čtvrti, jeho kulturní tradici a společenské funkce.

Stručný výběr literatury:

Robert C. Allen, Relocating American Film History: The Problem of the Empirical. *Cultural Studies* 20, 2006, č. 1, s. 48–88.

Robert C. Allen, The Place of Space in Film Historiography. *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 9, 2006, č. 2, s. 15–27.

Francesco Casetti, The Last Supper in Piazza Della Scala. *Cinema & Cie* 11, 2008, č. 3, s. 7–14.

Philippe Dubois – Lúcia Ramos Monteiro – Alessandro Bordina (eds.), *Oui, C'est du cinéma/ Yes, It's Cinema. Formes et espres de l'image en mouvement/ Forms and Spaces of the Moving Image*. Udine: Companotto Editore 2009.

Malte Hagener, Where Is Cinema (Today)? The Cinema in the Age of Media Immanence. *Cinema & Cie* 11, 2008, č. 3, s. 15–22.

Ina Rae Hark (ed.), *Exhibition. The Film Reader*. London: Routledge 2002.

Ian Christie, Histories of the Future: Mapping the Avant-garde. *Film History* 20, 2008, č. 1, s. 6–13.

Barbara Klinger, *Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies, and the Home*. Berkley: University of California Press 2006.

Anne Kelly Knowles (ed.), *Placing History: How Maps, Spatial Data and GIS Are Changing Historical Scholarship*. Redlands, California: ESRI Press 2008.

Alexandra Schneider, „The Cinema Is the Theatre, the School, and the Newspaper of Tomorrow“: Writing the History of Cinema's Mobility. *Cinema & Cie* 11, 2008, č. 3, s. 57–66.

Anthony Slide, *Before Video: A History of the Non-Theatrical Film*. New York: Greenwood Press 1992.

Gregory A. Waller (ed.), *Moviegoing in America*. Malden – Oxford: Blackwell Publishers Ltd 2002.

Maxa Zoller, *Places of Projection: Re-Contextualising the European Experimental Film Canon*. Disertační práce. London: University of London, Birkbeck College 2007.

Poznámky:

- 1) K tomu více např. monotematické číslo *Illuminace* 3/ 2004 a v něm zmíněná literatura.
- 2) Francesco Casetti o relokaci říká: „Relokací míním proces, v jehož rámci zkušenost, ať už jakákoli, přesouvá z jednoho místa na druhé. Jedná se o přemístění (displacement), jehož záměrem je dobýt celou novou sféru (fyzickou, existenční, technologickou atp.), v níž bychom mohli znovuoživit téměř ve stejné podobě to, co by bylo možné nechat žít jinde. V této nové sféře můžeme najít nové možnosti a nové dimenze.“ Viz Francesco Casetti, *The Last Supper in Piazza Della Scala*. *Cinema & Cie* 11, 2008, č. 3, s. 7–14.
- 3) K projektům expanded cinema lze přiřadit i tvorbu Valie Export, Petera Weibela, Tonyho Conrada, Petera Kubelky, Paula Sharitse a dalších.
- 4) K práci Valie Export a k významu „expanded cinema“ skrze její vlastní dílo viz Valie Export, *Expanded Cinema as Expanded Reality*. *Senses of Cinema* 4, 2003, č. 28. Online: <http://archive.sensesofcinema.com/contents/03/28/expanded_cinema.html>, [cit. 13. 11. 2009].
- 5) Viz např. název konference *Expanded Cinema: Activating the Space of Reception* (Tate Gallery, Londýn, 17. – 19. 4. 2009).
Online: <<http://www.studycollection.co.uk/expanded/index.html>>, <<http://www.tate.org.uk/modern/eventseducation/symposia/18016.htm>>, [cit. 13. 11. 2009].
- 6) Tomuto typu výzkumu se věnují například Floris Paalman na University of Amsterdam (The City as Cinematic Network/ Rotterdam) či prof. Ian Christie na University of London (History of London Screen Entertainment) aj.

Archeologie médií v postmediální době

(uzávěrka 28. února 2011)

hostující editorka: Kateřina Svatoňová

Historikové a teoretici filmu, médií, vizuálních umění a dalších kulturních forem v posledních 25 letech různými cestami dospívají k problematizaci tradičních historiografických konceptů, pevně daných časových a prostorových souřadnic a kauzality dějinného vývoje. Jedním z důsledků těchto změn je i vznik badatelského směru nazývaného někdy „archeologie médií“. Mediální archeologové se zaměřili na hledání přítomnosti konceptů médií novějších v dějinách médií starších a výzkum počátků jednotlivých jevů zaměnili za sledování historických souvislostí a rezonancí. Vyšli především z Foucaultovy *Archeologie vědění*, která napovídá, že každé médium v dějinách neznámá jen obraz/sdělení nesený konkrétním materiálem, jednu určitou kulturní formu a objekt, ale je součástí širšího diskursu. Médium jako diskursivní objekt je zasazeno do sítě dalších společenských konstruktů, témat a očekávání, které se vážou na určité sociokulturní procesy a praktiky. Mediálně archeologický přístup se zaměřil jednak na výzkum cyklicky se vracejících objektů a motivů, které formují mediální kulturu, jednak na odkrývání způsobů, jak jednotlivé diskursivní tradice a formace utvářejí specifické mediální aparáty a systémy v různých historických kontextech, a tak definují jejich sociální identitu.⁷⁾

Na přelomu století se však situace mediální kultury opět proměňuje. Rosalinda E. Kraussová mluví o *postmediální době* a říká: „Myslím, že nejprve musím udělat čáru za slovem médium, pohrbit nános toxického odpadu a vyjít do světa lexikální svobody. ‚Médium‘ se zdá příliš infikované, tolik ideologicky, dogmaticky, diskursivně zanesené.“⁸⁾ A Siegfried Zielinski se věnuje médiu jako něčemu nekonečně rozsáhlému a všepohlcujícímu, z čeho tesáme jednotlivé tvary, texty, obrazy, interfacery či formální postupy.⁹⁾ Teoretikové relokace sledují, jak dochází k neustálému přesunu obrazů, jak těkají mezi rozdílnými materiálními objekty, podléhají odlišným módům předvádění a způsobují tak transformace horizontů divácké zkušenosti (Francesco Casetti, Barbara Klingerová). Tyto koncepce ukazují, že se mění jak pojetí média, tak obecněji obrazu, jeho kontextu i jeho diváků, a že se tedy lze ptát: Jak můžeme mluvit o archeologii médií v *postmediální době*?

I proto začala archeologie médií, byť ještě velmi mladá, nabývat odlišných podob, více či méně vzdálených od původního rámce foucaultovské archeologie. Siegfried Zielinski se začal zajímat více o subverzivní část dějin umění a zaměřil se na *anarcheologii médií*, která celý výzkum posouvá do osobnější roviny fascinovaného interdisciplinárního hledačství sbírek kuriozit, později do ještě otevřenějšího prostoru *variantologie*, ve kterém již tyto disciplinární hranice zcela mizí a nově otevřený archiv všeobecných dat a znalostí umožňuje volné hledání nečekaných transhistorických souvislostí. Oliver Grau, Thomas Elsaesser, Erkki Huthamo a Carolyn Marvinová na základě historických médií definují vlastnosti nových mé-

dií a virtuálních realit, „archeologie možných budoucností“, a nalézání opakujících se *topoi* v dějinách mediálních diskursů jim pomáhá nejen odlišně nahlédnout jednotlivé zobrazovací praxe (jakými jsou například stereoskop, pohyblivá panoramata či virtuální realita), ale i odlišná percepční paradigmaty a variace diváckých zkušeností. William Uricchio sleduje, jak rozdílné technologie médií a kulturní praktiky utvářejí reprezentační strategie, ale i recepci a odlišná publika. Fridrich Kittler naopak zcela opomíjí divácký subjekt a zaměřuje se pouze na technologická média jako určitá a priori. Archeologický rámec umožňuje zkoumat obrazy z odlišných diskursů (Laura Marksová například sleduje matematické vzorce a přesahy diagramatického a algoritmického myšlení v umění, Arianna Borrelliová zkoumá metaforu jako klíčové vzorce pro možný překlad mezi jednotlivými diskursy), využít odlišné metody a přístupy (Alison Griffithsová se zaměřuje na fenomenologicky orientovanou archeologii diváckého zážitku uprostřed imerzivních médií) a inspirovat uměleckou tvorbu (Jeffrey Shaw, Werner Nekes, Gustav Deutsch, Péter Forgács, Zoe Beloffová, Gebhard Sengmüller, v domácím prostředí Filip Cenek, Martin Blažíček apod.). Relokace médií pak inspiruje další větev mediálního výzkumu, který se částečně vzdaluje od původního archeologického vymezení a zaměřuje se na transmediální intertextualitu a vyprávění, tedy na zkoumání příběhů přecházejících mezi jednotlivými médii a toho, jak se jednotlivá *topoi* objevují napříč historií literatury, výtvarných zobrazení, jak proměňují filmový obraz, ať už promítaný v kinosále či na osobním počítači, jak se uplatňují ve videohrách či digitálních simulacích, jak obdobné kulturní historie vytvářejí transmediální „sítě“ veřejných prostorů. Tyto transmediální sítě pak propojují historiografii, teorii a praxi, a redefinují a dekonstruuji tak definici archivu a transformují jeho sbírky – podloží mediálněarcheologických výzkumů.

Problematizace archivu, médií či disciplinárních hranic tedy znovu inspiruje k otázce, jak lze mluvit o archeologii médií a co vše spadá do jejího výzkumného pole. Mediálněarcheologický rámec nám umožňuje nahlédnout témata, která doposud byla limitována tradičním vymezováním jednotlivých médií, zkoumat otázky v širším, dynamičtější poli Zielinskiho archivu, sledovat, co se děje s obrazem i jeho divákem v době postmedií. Zároveň nám takto vymezené pole zájmu otevírá možnosti k „relokaci“ archeologického přístupu a stopování konkrétních idejí (a to nejen v obrazových médiích, ale i v teoretických textech) a aplikovat ji na disciplíny a diskursy, které doposud s tímto zkoumáním nebyly spjaté. Cílem tohoto tematického bloku *Illuminate* (spojeného s mezinárodní mediálněarcheologickou konferencí, která se uskuteční koncem roku 2010 v Praze), je ukázat odlišné možnosti využití archeologického přístupu, nabídnout prostor pro teoretické úvahy o proměně mediálních kategorií, archeologické metody jako takové a zároveň pro případové studie z (nejen českého) mediálního prostředí.

Stručný výběr literatury:

Barbara Büscher – Jana Horáková, *Imaginary Spaces. Raum/Prostor – Medien/Média – Performance/Performance*. Praha: KLP 2008.

Tomáš Dvořák, *Sběrné suroviny. Texty, obrazy a zvuky nedávné minulosti*. Praha: Filosofia 2009.

Thomas Elsaesser, The New Film History as Media Archeology. *CiNéMAS* 14, 2004, č. 2–3., s. 75–117.

Oliver Grau, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*. Massachusetts: New The MIT Press 2003.

Oliver Grau, *MediaArtHistories*. Massachusetts: New The MIT Press 2007.

Alison Griffithsová, „Pohyblivé obrazy nebes“. *Pohroužení do vesmírného divadla planetária. Illuminace* roč. 20, 2008, č. 3 (71), s. 68–106.

Erkki Huhtamo, „Od kybernetizace k interakci: příspěvek k archeologii interaktivity“. *Teorie vědy*, roč. 26, 2004, č. 2, s. 81–92.

Friedrich A. Kittler, *Optical media. Berlin Lectures 1999*. Cambridge: Polity Press 2010.

Friedrich A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press 1999.

Eric Kluitenberg (ed.), *Book of imaginary Media: excavating the dream of the ultimate communication medium*. Rotterdam: NAI Publishers 2006.

Carolyn Marvin, *When Old Technologies Were New. Thinking About Electric Communication in the Late Nineteenth Century*. New York and Oxford: Oxford University Press 1988.

Avital Ronell, *The Telephone Book. Technology, Schizophrenia, Electric Speech*. Lincoln: University of Nebraska Press 1989.

William Uricchio, *Media, Simultaneity, Convergence. Culture and Technology in an Age of Intermediality*. Utrecht: Universiteit Utrecht 1997

Wolfgang Ernst, „Let there be irony. Cultural history and media archaeology in parallel lines“. *Art History*, roč. 28, 2005, 5, s. 582–603.

Wolfgang Ernst, „Medienarchäologie. Eine Provokation der Kommunikationsgeschichte“. In: Habbo Knoch – Daniel Morat (Hg.), *Kommunikation als Beobachtung. Medienwandel und Gesellschaftsbilder 1880–1960*. München: Fink 2003. s. 37–56.

Siegfried Zielinski, *The Deep Time of the Media. Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge: The MIT Press 2006.

Siegfried Zielinski – Silvia M. Wagnermaier (eds.). *Variantology I. On Deep Time Relations of Art, Science and Technologies*. Berlin: Verlag der Buchhandlung Walter König 2005.

Siegfried Zielinski – David Link (eds.). *Variantology II. On Deep Time Relations of Art, Science and Technologies*. Berlin: Verlag der Buchhandlung Walter König 2006.

Siegfried Zielinski, *Audiovisions. Cinema and Television as Entr'Actes in History*. Amsterdam: Amsterdam University Press 1999.

www.thelabyrinthproject.org

Poznámky:

- 1) K tomu více např. monotematické číslo *Illuminace* 3/ 2004 a v něm zmíněná literatura.
- 2) Francesco Casetti o relokaci říká: „Relokací míním proces, v jehož rámci zkušenost, ať už jakákoli, přesouvá z jednoho místa na druhé. Jedná se o přemístění (displacement), jehož záměrem je dobýt celou novou sféru (fyzickou, existenční, technologickou atp.), v níž bychom mohli znovuoživit téměř ve stejné podobě to, co by bylo možné nechat žít jinde. V této nové sféře můžeme najít nové možnosti a nové dimenze.“ Viz Francesco C a s e t t i, *The Last Supper in Piazza Della Scala. Cinema & Cie* 11, 2008, č. 3, s. 7–14.
- 3) K projektům expanded cinema lze přiřadit i tvorbu Valie Export, Petera Weibela, Tonyho Conrada, Petera Kubelky, Paula Sharitse a dalších.
- 4) K práci Valie Export a k významu „expanded cinema“ skrze její vlastní dílo viz Valie E x p o r t, *Expanded Cinema as Expanded Reality. Senses of Cinema* 4, 2003, č. 28. Online: <http://archive.sensesofcinema.com/contents/03/28/expanded_cinema.html>, [cit. 13. 11. 2009].
- 5) Viz např. název konference Expanded Cinema: Activating the Space of Reception (Tate Gallery, Londýn, 17.–19. 4. 2009). Online: <<http://www.studycollection.co.uk/expanded/index.html>>, <<http://www.tate.org.uk/modern/eventseducation/symposia/18016.htm>>, [cit. 13. 11. 2009].
- 6) Tomuto typu výzkumu se věnují například Floris Paalman na University of Amsterdam (The City as Cinematic Network/ Rotterdam) či prof. Ian Christie na University of London (History of London Screen Entertainment) aj.
- 7) Erkki Huhtamo, „Od kybernetizace k interakci: příspěvek k archeologii interaktivity.“ *Teorie vědy*, roč. 26, 2004, č. 2, s. 91.
- 8) Rosalind Krauss. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson 2000, s. 5.
- 9) Siegfried Zielinski, *The Deep Time of the Media. Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge: The MIT Press 2006, s. 32–34.

ILUMINACE

je recenzovaný časopis pro vědeckou reflexi kinematografie a příbuzných problémů. Byla založena v roce 1989 jako půlletník. Od svého pátého ročníku přešla na čtvrtletní periodicitu a při té příležitosti se rozšířil její rozsah i formát. Od roku 2004 je v každém čísle vyhrazen prostor pro monotematický blok textů. Od roku 2005 jsou některé monotematické bloky připravovány ve spolupráci s hostujícími editory. Iluminace přináší především původní teoretické a historické studie o filmu a dalších audiovizuálních médiích. Každé číslo obsahuje rovněž překlady zahraničních textů, jež přibližují současné badatelské trendy nebo splácejí překladatelské dluhy z minulosti. Velký prostor je v Iluminaci věnován kritickým edicím primárních písemných pramenů k dějinám kinematografie, stejně jako rozhovorům s významnými tvůrci a badateli. Zvláštní rubriky poskytují prostor k prezentaci probíhajících výzkumných projektů a nově zpracovaných archivních fondů. Jako každý akademický časopis i Iluminace obsahuje rubriku vyhrazenou recenzím domácí a zahraniční odborné literatury, zprávám z konferencí a dalším aktualitám z dění v oboru filmových a mediálních studií.

Pokyny pro autory:

Nabízení a formát rukopisů

Redakce přijímá rukopisy v elektronické podobě v editoru Word, a to e-mailem na adrese 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 Iluminace), abstraktem v angličtině nebo češtině o rozsahu 0,5–1 normostrana, anglickým překladem názvu, biografickou notickou v délce 3–5 řádků, volitelně i kontaktní adresou. Obrázky se přijímají ve formátu JPG (s popisky a údaji o zdroji), grafy v programu Excel. Autor je povinen dodržovat citační normu časopisu (viz „Pokyny pro bibliografické citace“).

Pravidla a průběh recenzního řízení

Recenzní řízení typu „peer-review“ se vztahuje na odborné studie, určené pro rubriku „Články“, a probíhá pod dozorem redakční rady (resp. „redakčního okruhu“), jejíž aktuální složení je uvedeno v každém čísle časopisu. Šéfredaktor má právo vyžádat si od autora ještě před 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 nabízet jiným časopisům. Pokud byla publikována jakákoli část nabízeného textu, autor je povinen tuto skutečnost sdělit redakci a uvést v rukopise. Nevyžádané příspěvky se nevracejí. Pokud si autor nepřeje, aby jeho text byl zveřejněn na internetových stránkách časopisu (www.iluminace.cz), je třeba sdělit nesouhlas písemně redakci.

Pokyny k formální úpravě článků jsou ke stažení na téže internetové adrese, pod sekci „Autoři článků“.

ILUMINACE

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

www.iluminace.cz

Redakce / Editors:

LUCIE ČESÁLKOVÁ, JAN HANZLÍK, IVAN KLIMES

PETR SZCZEPANIK (Šéfredaktor / Editor-in-chief)

Okruh Iluminace / Circle of Iluminace:

ANNA BATISTOVÁ, KAREL ČADA,
JANA DUDKOVÁ, NATAŠA ĐUROVIČOVÁ,
TEREZA DVOŘÁKOVÁ,
MÁRIA FERENČUHOVÁ, PETRA HANÁKOVÁ,
JIRÍ HORNÍČEK, MARTIN KAŇUCH,
TOMÁŠ LACHMAN, MIROSLAV MARCELLI, PETR
MAREŠ, PETR MÁLEK,
PETER MICHALOVIČ, MIROSLAV PETŘÍČEK,
IRENA REIFOVÁ, PAVEL SKOPAL,
VĚRA ADINA ŠEFRANÁ, KAREL THEIN,
VLASTIMIL ZUSKA

Grafická úprava / Graphic layout: Ivan Exner

Tajemnice redakce / Editorial assistant:

Ivana Lukešová

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv, oddělení teorie a dějin filmu
Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1
tel. ++420/2/2423 1988, fax ++420/2/2423 1948

Vydává / Published by:

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
Malešická 12, 130 00 Praha 3
tel. 271 770 509, fax 271 770 501

Iluminace je tiskovým orgánem

České společnosti pro filmová studia (ČESFIS) /

Iluminace is the publishing venue
of the Czech Society for Film Studies

Sazba: studio@vemola.cz

Tisk: Marten, s. r. o.

Rukopis byl odevzdán do výroby v červenci 2010

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 85,– Kč
MK ČR E 55255; MIČ 47285

Předplatné zajišuje / Subscription information

Roční předplatné pro tuzemsko
300 Kč

Adresa / Address:

A.L.L. Production, s. r. o.
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1
tel. ++420/2/340 928 51
tel. ++420/2/340 928 30
fax ++420/2/340 928 13
www.allpro.cz

ISSN 0862-397X

Annual subscription for Europe

Institutional: US\$ 46,– / € 49,– *Individual:* US\$ 32,– / € 34,–

Annual subscription for other countries

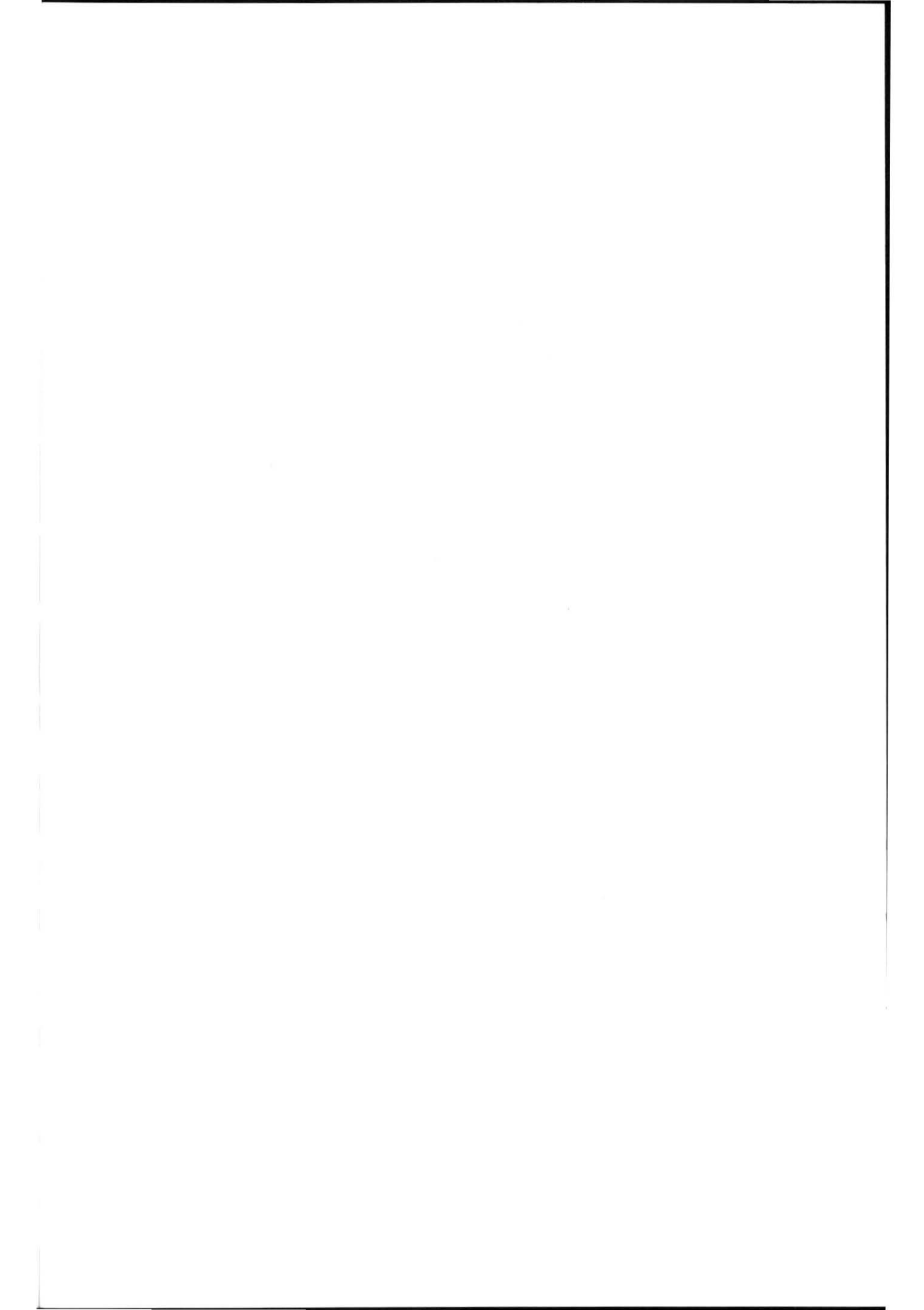
Institutional: US\$ 68,– *Individual:* US\$ 44,–

Iluminace is published four times a year

Prices include postage

Na obálce:

Fotografie z natáčení německé verze filmu C. A. K. POLNÍ MARŠÁLEK (1930)
v ateliéru AB na Vinohradech (foto NFA).



35029/2010/2-D



10105759 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 osvětlení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, vhled 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.